

RUDI LAERMANS

Het kunstwerk als performatief netwerk

Een dwarsdoorsnede doorheen het werk van het collectief Deep Blue, aan de hand van de installatie *box with holes*, en de voorstellingen *terminal*, *closer*, en *some notes are*. Rudi Laermans analyseert de notie van 'gemeenschappelijkheid' in het werk van de choreografen Heine Avdal en Yukiko Shinozaki, en geluidskunstenaar Christoph De Boeck, en exploreert de draagkracht van hun 'genetwerkte' performances.

1. Vanaf het begin van de jaren negentig van de vorige eeuw veranderde de hedendaagse dans van een zelfstandige kunst discipline met een eigen medium in toenemende mate in een multimediale artistieke vrijzone. Tot dan toe gold de ongeschreven wet dat dans synoniem was met lichaamskunst, in strikte zin – met het componeren of choreograferen, meestal op muziek, van lichaamsbewegingen en -poses. Het gebruikte bewegingsregister kon worden opgerekt, wat tijdens de jaren tachtig ook volop gebeurde met het toenemende gebruik van banale bewegingen (vallen, zitten...) of theatrale elementen (tekst, gestes...). Net als de inzet van pop- en rockmuziek maakte deze verruiming in het vocabulaire de dans misschien meer hedendaags, maar tegelijk bleef haar artistieke identiteit wezenlijk verankerd in het menselijke lichaam als medium van beweging en niet-beweging. Dat ook machines of geluiden of beelden kunnen dansen, was een ongedachte mogelijkheid.

De gelijkstelling tussen dans en lichaamskunst bezit thans in nogal wat 'dansvoorstellingen' een zodanig ander karakter dat we kunnen spreken van een paradigma-shift. In het oude paradigma staat het lichaam van de performer centraal, zijn/haar fysieke vermogen om bewegingen te genereren. De toeschouwer is een kijker, z/hij ziet altijd ook betekenisvolle lichaamsbeelden: het bewegende danserlichaam is een *voorstellingsmachine*, en dat ook in de 'pure dans' van Balanchine, Cunningham of Forsythe, die het dansende lichaam reduceert tot een tautologische representatie van zichzelf ('ik dans dat ik dans'). Binnen het

nieuwe paradigma gaat het daarentegen om de publieke performativiteit van heel uiteenlopende bewegingen. De beweeglijkheid van de performers vindt haar complement in de verschuivende operativiteit van beelden, lichtstralen, geluiden, objecten... Producties veranderen daarom in multimediale *affectenmachines* die zich koppelen aan de recipiërende lichamen van de aanwezigen. Dans blijft lichaamskunst, maar focust in het nieuwe paradigma op *het lichaam als vermogen om te worden bewogen of aangedaan*. Wat dan achterblijft van een productie, als de spreekwoordelijke drab, is niet zozeer een resem mentale voorstellingen of betekenissen maar een reeks fysieke ervaringssporen die zijn uitgezaaid over de lichamen van alle aanwezigen.

Maakte dus ook de hedendaagse dans de omslag van 'de tekst als betekenisdrager' naar 'het plezier van de tekst' (dixit Roland Barthes)? Laten we ons hoeden voor al te gemakkelijke tweedelingen of chronologieën. Lang niet alle hedendaagse dans construeert *affectenmachines*, integendeel. Het oude paradigma leeft bijvoorbeeld op een gebroken, 'gedeconstrueerde' manier door in de zogenaamde conceptuele dans, die meer dan eens goed geoliede maar finaal zichzelf saboterende voorstellingsmachines ensce-neert. En vooral zijn er nogal wat producties waarin het oude en het nieuwe paradigma elkaar kruisen, dansante momenten worden afgewisseld met kortere of langere periodes waarin een atmosfeer wordt geconstrueerd. De combinatie van 'oude' en 'nieuwe' hedendaagse dans kenmerkt ook het werk van Deep Blue, al won sinds de eerste produc-

tie *Cast off skin* (2000) het nieuwe paradigma beduidend aan belang als expliciet referentiekader. Letterlijk in de marge van dat werk maak ik hierna enkele kanttekeningen, die de basistekst altijd weer opnieuw dreigen te overwoekeren. Het is mij dan ook niet om dat werk als zodanig te doen, wel om het specifieke van de *werkzaamheid* ervan.

2. De uitdrukking ‘het werk van Deep Blue’ is niet onprobleematisch. De totnogtoe getoonde producties rijgen zich immers niet aan elkaar tot (het begin van) een oeuvre met een stilaan herkenbare signatuur. Frontale zaalvoorstellingen als *Cast off skin* en *Inner Horizon* (2005) worden afgewisseld met producties die de grens tussen performance en publieksruimte gedeeltelijk (*terminal*, 2002; *some notes are*, 2006) of geheel (*closer*, 2003) uitwissen. Maar ook de artistieke aanleiding of inzet lijkt met elke productie te verschuiven, alsof voor Deep Blue ieder nieuw project synoniem is met de exploratie van een eigenstandige horizon van mogelijkheden. Deze heterogeniteit is tot op grote hoogte een gevolg van de manier van werken van Deep Blue. De groep kent geen singuliere, duidelijk af te bakenen, individuele of collectieve auteursinstantie, noch een hiërarchisch dirigerende regisseur of artistiek leider, noch het gezelschap als democratische beslissingsinstantie. Deep Blue heeft wel een vaste kern (Yukiko Shinozaki, Christoph De Boeck, Heine Avdal), maar doorslaggevend is de onvoorspelbare werkzaamheid van de wisselende samenwerkingsverbanden tussen de kernleden onderling en met derden (zoals Eavesdropper, Christelle Filod, Hans Meijer, Patricia Portella...). Toch is ook dat nog een al te menselijke voorstelling van zaken.

Het artistieke potentieel van Deep Blue wordt met elk nieuw project hermaakt en berust op het vermogen tot koppeling of coöperatie van zowel mensen als niet-menselijke artefacten, het kunnen construeren van een altijd nieuwe, transversale gemeenschappelijkheid – van een *singulier*, zowel sociaal als artistiek ‘gemeen’ dat recht probeert te doen aan de specifieke inzet van een project (de uitdrukking ‘gemeen’ moet gelezen worden als het Franse ‘commun’ of het Engelse ‘common’). Dit ‘gemeen’ wordt bevolkt door lichaamsbewegingen, klanken, videobeelden... voorzover die werkzaam zijn en dus opereren als *actanten*. Het heeft de gedaante van een *niet-hiërarchisch performatief netwerk*, een beweeglijke verbondenheid van lichtstralen, geluiden, bewegingen en niet-bewegingen, beelden, objecten... die op elkaar inwerken, zodat de zelfgecreëerde focus gedurig verschuift. Dit anonieme krachtenveld wordt

als een atmosfeer beleefd, terwijl het om een tegelijk abstracte en sensorisch performatieve affectenmachine gaat. De assemblage van heterogene elementen is de eigenlijke auteur van de werkzaamheid van ieder collectief werkstuk van Deep Blue.

In *closer* en het eerste deel van *some notes are* maakt het publiek zélf deel uit van de assemblage. De aanwezigen zijn elementen in het totale netwerk, hun posities en reacties bepalen op ieder ogenblik mee de tonaliteit van het geheel. Hoe het eerste deel van *some notes are* affectief werkt, hangt mede af van de verdeling van de toeschouwers over de ruimte in het algemeen en in relatie tot de acties van Heine Avdal in het bijzonder. Avdal sleurt eerst met een stoel rond, vervolgens plaatst hij stoelen door of na elkaar. De afstand tussen de performer en de zwiigende toeschouwers, en ook hun blikken, hun reacties op de plotse intrusies van Avdal in een als veilig gewaande kijkzone in een hoek van de ruimte, hun monkelende glimlachjes of hun grimassen van gespeelde onaangedaanheid...: het wordt allemaal onderdeel van het performatieve netwerk, dat iedere aanwezige op een niet-dwingende manier inrolt, insluit, incorporeert.

In het eerste deel van *some notes are* is het publiek tegelijkertijd binnen- en buitenstaander. Dezelfde paradoxale positie van inside out (of outside in) neemt het in binnen *closer*. Deze productie construeert letterlijk een wereld in de wereld, een afgesloten ruimte met een veranderlijke lichtinval, aan het plafond hangende bamboestokken, microdigitale geluiden die soms aaneenklitten tot massieve klankbrokken... De monade doet denken aan een droomlandschap, waarbinnen de twee performers (Yukiko Shinozaki en Heine Avdal) opduiken en verdwijnen, alleen of samen ageren als twee schijngestalten van de lichamen van de toeschouwers. Het droomeffect wordt nog versterkt doordat ieder publiekslid een koptelefoon draagt die de gemaakte klanken opvangt. Weerom interfereert op elk moment de wijze waarop het publiek zich binnen de ruimte al bewegende, staande of liggende actief verdeelt met de geprojecteerde beelden, de voortgebrachte klanken, de bewegingen en gebaren van de performers, de weerkaatsing van de lichtstralen op de bamboestokken...

In *closer* en het eerste deel van *some notes are* raken de observerende lichamen onontkoombaar met het geobserveerde verbonden. De aanwezigen blijven een publiek, en tegelijk worden ze op een niet-lineaire manier ingeschreven in het performatieve netwerk. Ze maken deel uit van het geheel van waargenomen verbindingen: hun bewegingen, blikken, poses... worden een onderdeel van het sociaal-artistiek

tieke 'gemeen'. Dat 'gemeen' is, zoals gezegd, een heterogene assemblage, een verzameling operatieve elementen uit uiteenlopende media en met een variabele graad van performativiteit en substantiële materialiteit (licht lijkt immaterieel, een stoel is een anorganisch object, een lichaam is organische materie). *Innoveren is construeren is verbindingen creëren, de beweeglijkheid of operativiteit van menselijke en niet-menselijke actanten zo op elkaar aansluiten dat een zichzelf stabiliserende 'socius', een meervoudige socialiteit of gemeenschappelijkheid ontstaat*: dit maxime beheerst het nieuwe paradigma binnen de hedendaagse dans. Wat *closer* en de opening van *some notes are* tonen, is de mogelijkheid van een totale socialisatie, van het opnemen van alle tijdens een live-performance aanwezige elementen in een gesloten systeem met gedurig verschuivende grenzen.

3. De kunst werd modern vanaf het ogenblik dat ze haar tegendeel, de niet-kunst, begon te incorporeren. In de beeldende kunst gebeurde dat eerst nog op een indirecte of allegorische manier, via voorstellingen van banale levensscènes (het realisme van Courbet) of het nieuwe grootstadleven (het impressionisme). De kubistische collagetechniek eigende zich niet-kunstige materialen, zoals krantenknipsels en flessenetiketten, op een meer directe manier toe. Duchamp ging met zijn dadaïstische readymades nog een stap verder en transformeerde de beeldende kunst in 'kunst in het algemeen' (dixit Thierry de Duve). Pas goed een half decennium later, tijdens de jaren zestig van de vorige eeuw, promoveerde het New Yorkse collectief Judson Church banale alledaagse bewegingen tot choreografische hoekstenen. Hedendaagse dans werd 'dans in het algemeen', maar net als in de beeldende kunst had deze vernieuwing in eerste instantie weinig blijvende impact. Maakt ook Deep Blue 'dans in het algemeen'?

Het uitvergroten en abstraheren van alledaagse bewegingen tot aan het punt waarop ze onherkenbaar worden: deze compositorische beweging voltrekt *Cast off skin* meermaals. Kruijen, wriemelen, zichzelf op de grond voortslepen, dansen met de voeten, ronddraaien met uitgestrekte armen en het hoofd in de lucht... – het is er allemaal, en het doet op een vreemde manier bekend aan. De momenten waarop de lichamen van de twee performers (Yukiko Shinozaki en Heine Avdal) al bewegend in een quasi vormeloze, louter plastische materie lijken op te lossen, worden afgewisseld met zeer precies gemaakte – ja haast precieuze want vaak trage – gebaren van armen en handen voor of rondom het gezicht. Het is als krassen versus tekenen, onbeheerst versus beheerst bewegen. Maar: wat is eigenlijk een onbeheerste beweging?

Een lichaam dat leeft, beweegt. Het is een gedurig veranderende configuratie van motorische energie, die meestal ongelijk is verdeeld over de verschillende lichaamszones (organen, ledematen, delen van ledematen...). Tics, forse gebaren, een sprong of een val... zijn verdichtingen, tijdelijke concentraties van motorische energie. Er zijn lichamen waarvan de motoriek zodanig is verstarde dat ze altijd weer dezelfde bewegingen maken, dezelfde dichtheden herhalen. Dans is de kunst van het 'capteren' van motorische energie, en dat in de dubbele betekenis die het woord 'capter' in het Frans bezit: 'opvangen' (oppikken, aftakken...) en 'door list verkrijgen'. Iedere danser doet met zijn/haar lichaam aan diplomatie, met het oog op een tactische pacificatie, de constructie van een gecontroleerd zelfbeeld dat de mogelijkheid van een totale zelfcontrole suggereert. Dit lichaamsbeeld is er gewoonlijk ook in dansimprovisaties, die de discipline van het balletlichaam enkel ombuigen in de richting van een soepel maar hypergecontroleerd 'bij elkaar zijn', een flexibele interactiviteit zonder wrijvingen – zonder ontladingen waarin een lichaam ongecoördineerd, quasi spastisch en gecontracteerd zichzelf desorganiseert. Het onbeheerste lichaam, dat is *het lichaam dat zichzelf als organisme in de war laat sturen door pulsaties van motorische energie, en zich toont als een niet-hiërarchisch, polymorfkrachtenveld*.

Een getraind danserlichaam beweegt nooit helemaal onbeheerst, maar kan zichzelf op een gecontroleerde manier in een situatie brengen waarin vingers, armen, benen, romp... of alle ledematen tegelijkertijd worden voortgedreven door een 'innerlijke' bewegingsimpuls die tegelijk het grondmotief is van de 'uiterlijke' vormgeving. Dat gebeurt voortdurend in de producties van Deep Blue, ook in het schijnbaar strakke en beheerste *Inner Horizon*: de motorische energie wordt minutieus afgeleid en verdicht in de trillingen van armen en vingers. Niet de toe-eigening van alledaagse bewegingen maar *de gelijktijdige captatie en re/presentatie van lichaamsimpulsen* is dan ook het vluchtpunt van de danstaal van Deep Blue. In het eerste deel van *some notes are* bijvoorbeeld, sleept Heine Avdal niet zomaar een stoel door de ruimte. Hij doet het schokkend, hortend, stotend, nerveus – letterlijk impulsief, zodat zijn lichaam afwisselend robotachtig en dierlijk lijkt. De impulsen komen 'van binnenin', maar dat betekent niet ook dat ze in het lichaam ontstaan.

'In *terminal* we view the body as a container through which signals or "presences" can travel. They enter and leave the body. Signals are passing through the flesh', aldus Heine Avdal en Christoph De Boeck. Ieder lichaam is als motorisch krachtenveld altijd ook een vermogen om te worden bewogen, aangedaan, geaffecteerd... door externe krachten

– door klanken, beelden, lichtstralen... of hun condensatie tot een atmosfeer. Dit kunnen is in het nieuwe dansparadigma de inzet van een dramaturgie (eerder dan choreografie) van een ongelijksoortige beweeglijkheid, van een *'performativiteit in het algemeen'*. In het werk van Deep Blue is echter niet alleen het lichaam van de toeschouwer/luisteraar maar ook dat van de performer een recipiënt van affecten. De performers houden het publiek een spiegel voor: ze zijn eveneens ontvangers van impulsen, indrukken, imprints. Deze symmetrie tussen 'bewegers' en 'bewogenen' wist uiteraard niet het verschil tussen beide posities uit. De waargenomen lichamen zijn juist performers omdat ze het vermogen tot bewogen worden ook in bewegingen kunnen omzetten. Actief versus passief aangedaan worden: deze tegenstelling regeert ook de artistieke affectmachines. De hedendaagse dans reproduceert, zoals alle andere kunst van tegenwoordig, de fundamentele ongelijkheid binnen de spektakelmaatschappij en kan in haar sociale werkzaamheid enkel alluderen op *de mogelijkheid van een gemeenschappelijkheid zonder onderscheidingen*.

4. Hegel kondigde 'het einde van de kunst' aan omdat hij meende dat de vervluchtiging van het zintuiglijke element (letterlijk: de 'aïesthesis', de gewaarwording) in een loutere ideeënkunst slechts een doorgangsfase was op weg naar dat eindstadium waarin de wereldhistorische Geest zich zou realiseren als pure filosofie, als loutere gedachtegang of aaneenschakeling van ideeën die ook zouden samenvallen met het reële. Deze stelling is een misvatting gebleken, en dat los van haar inbedding in een idealistisch wereldbeeld. Kunst wérd ideeënkunst, maar ook in de conceptuele kunst blijft er een spanning bestaan tussen zintuiglijkheid en vormelijkheid, waarneming en communicatieve boodschap of – van het standpunt van de maker uit gezien – materiaal en intentie. De kunst bestaat dankzij deze *radicale disjunctie*, die ze altijd weer opnieuw articuleert en, vooral, bespeelt. Dat geldt dus ook voor het werk van Deep Blue, waarbinnen de disjunctie vaak opduikt als een expliciet 'niet kloppen'.

'Hier klopt iets niet – want het geprojecteerde beeld verschilt van wat ik waarneem'. Met de disjunctie tussen uiterlijke en innerlijke waarneming, digitale vervorming en analoge perceptie, maakt *Box with holes* een rondedans. Je schuift je handen in een doos, je maakt contact met de handen van Heine Avdal, en je ziet op de bovenwand van de doos een handenchoreografie die niet overeenstemt met wat binnenin diezelfde doos gebeurt. Nochtans zijn het

jouw en zijn handen. Of neem de scène in *terminal* waarin Avdal kleine foto's op de achterwand bekijkt en zijn kijken door een videocamera wordt verdubbeld – tot de verdubbeling niet langer kan kloppen en wat hij bekijkt wel moet verschillen van het videobeeld dat wij, het publiek, bekijken. Het slot van *some notes are* is even verwarrend: je moet het gezien hebben om te geloven dat je niet kan geloven wat je ziet. Deep Blue excelleert in *het construeren van visuele onwaarschijnlijkheden, van waarnemingsvelden die werken als bewust beleefde 'hallucinaties'*. Dit collectief maakt affectenmachines waarin niets is wat het lijkt, ook niet de lichamen van de performers. De ervaringskunst van Deep Blue bereikt daarom altijd weer opnieuw haar momentum in *de disjunctie tussen 'het fysieke' en 'het mentale'*, het momentaan uit elkaar halen van sensorische belevingen en hun bewuste verwerking tot de vaststelling 'hier klopt iets niet'.

Het niet-kloppen reproduceert de aloude tegenstelling tussen lichaam en bewustzijn, affecten en voorstellingen. In de producties van Deep Blue is dit effect een gevolg van de totale dramaturgie, het resultaat van de altijd momentane distributie van gecreëerde waarnemingsmogelijkheden. Binnen deze verdeling is de kijker-luisteraar een te bespelen krachtenveld dat zichzelf *interpreteert* als de eenheid van het verschil tussen lichaam en bewustzijn. Of z/hij dat ook is, doet er niet toe: de interpretatie produceert de disjunctie, ze genereert een als onbetwifelbaar ervaren verschil – 'daar het beeld, hier mijn lichaam'. In werkelijkheid gaat het om niet meer dan een performatieve verdeling van informatie en haar interpretatie.

Informatie is alles, want alles is informatie: lichamen (de genetische code), computergestuurde geluiden of beelden (de digitale code), door mensen voortgebrachte geluiden of handelingen (de linguïstische code)... Informatie is instabiel, ze bestaat slechts in de vorm van stromen – van bewegingen van pixels, geluidsgolven, woorden (wie leest, zet de taal in beweging). De materialiteit van deze bewegingen nemen we meestal niet waar omdat we gericht zijn op 'de achterliggende boodschap', op de inhoud of betekenis. Ze is vaak ook infrahumaan, niet direct bewust waarneembaar. Het werk van Deep Blue maakt de spreekwoordelijke hardheid van de bewegingen van beelden, geluiden of ledematen alsnog zichtbaar, hoorbaar, voelbaar.... Hun materialiteit wordt werkzaam, ze affecteert op een tegelijk onbetwifelbare en onbegrijpelijke manier – als een ongrijpbaar spook. Het realiteitsgehalte van een performatief netwerk is inderdaad 'diep blue'.

[]