

Onteigende Beelden

Ivana Müller, Bertolt Brecht en het politieke potentieel van de
'conceptuele' dans

Jonas Rutgeerts

There is something extremely satisfying in trying to imagine the
unimaginable... (Müller)

In 2006 creëerde de Frans-Kroatische choreografe Ivana Müller de performance *While We Were Holding it together* (*WWWHIT*). In tegenstelling tot wat we van een voorstelling die door een choreografe is gemaakt zouden verwachten, ontvouwt *WWWHIT* zich niet als een sequentie van bewegingen, maar als een *tableau vivant*, een stilstaand beeld dat niet verandert. Doorheen de hele voorstelling staan de performers stil. Deze verstilling leidt echter niet tot inertie bij het publiek. Integendeel, het stilstaand beeld activeert de toeschouwers en moedigt hen aan om de verschillende mogelijke contexten te verbeelden waarvan het *tableau* een uitsnede zou kunnen zijn. In dit artikel willen we deze activering van de toeschouwer nader onderzoeken. Meer bepaald gaat onze interesse uit naar het politieke facet dat verbonden is met deze activering. Door de beweging van de dans stil te leggen, opent *WWWHIT* een imaginaire ruimte, waarin we ons verschillende mogelijke toekomsten kunnen inbeelden. Deze imaginaire mogelijkhedenruimte bevat ook een politieke dimensie, namelijk, de mogelijkheid om los te komen van de facticiteit van het bestaan en zich nieuwe mogelijke toekomstvisies voor te stellen. Om deze politieke dimensie te onderzoeken zullen we Müllers voorstelling analyseren aan de hand van het theatertheoretisch werk van Bertolt Brecht.

Voor de geïnformeerde lezer zal de verbinding tussen het werk van Brecht en dat van Müller vreemd overkomen. Brecht wordt immers gezien als een belangrijke exponent van het politieke theater met een (weliswaar genuanceerde) marxistisch geïnspireerde visie die ook zijn theaterteksten en zijn theatertheoretisch werk informeert. Ivana Müllers werk situeert zich daarentegen in het veld van de zogenaamde 'conceptuele dans'.¹ Dit label wordt gebruikt om een relatief grote en veelzijdige groep choreografen te verzamelen die een hoge mate van zelfreflexiviteit implementeren in hun artistieke praktijk. Volgens dansonderzoeker Frédéric Pouillaude wordt de conceptuele stroming binnen de dans gekenmerkt

door een “proces van conceptueel en zelfreflexief experiment”, waarbij “de natuur en de grenzen van performance worden onderzocht, de theatrale conventies worden uitgedaagd en de verschillende mogelijke manieren om dans te creëren worden geëxploreerd” (80).² In een gelijkaardige bewoording stelt Rudi Laermans dat deze hedendaagse dans zich laat kenmerken door een “reflexieve manier van werken” die zich voornamelijk richt op “de productie van kennis over dans en choreografie”.³ De focus van de conceptuele dans ligt met andere woorden niet zozeer op het overbrengen van een bepaalde (politieke) boodschap, maar wel op het onderzoeken van het theatrale medium waarin deze boodschap wordt overgebracht.

Dit zien we ook in het werk van Ivana Müller. In haar voorstellingen spreekt Müller zich zelden openlijk uit over maatschappelijke of politieke thema's. Eerder onderzoekt ze hoe bepaalde theatrale conventies gebruikt kunnen worden als choreografische instrumenten om de medialiteit van dans kritisch te herdenken. Dit is ook het geval bij *WWWHIT*. Müllers verstilte choreografie bevraagt hier immers de relatie tussen dans en beweging die, zoals André Lepecki correct observeert, in het hart ligt van de moderne conceptualisatie van choreografie (2).

Op het eerste gezicht is het dus niet vanzelfsprekend om de verbinding te maken tussen het werk van Brecht en dat van Müller. Waar Brecht uit is op het ontwikkelen en uitdragen van een particulier politiek project, concentreert Müllers voorstelling zich op de kritische analyse van het medium zelf. Wanneer we dieper ingaan op de theoretische geschriften en de artistieke praktijk van Brecht en Müller zullen we echter zien dat het toch relevant is om beide ‘auteurs’ met elkaar te vergelijken. Ten eerste heeft dit te maken met het feit dat er, ondanks de vele verschillen, toch significante resonanties zijn tussen Brechts oeuvre en *WWWHIT*. In beide gevallen zien we immers dat er een bijzondere rol is weggelegd voor mechanismen van interruptie of onderbreking. In het werk van Brecht speelt dit concept zelfs een cruciale rol. Zoals zowel Roland Barthes als Walter Benjamin aangeven, moet Brechts werk in de eerste plaats worden begrepen als de ontwikkeling van een breuk, of een cesuur. Dit gevoel van onderbreking is ook cruciaal in Müllers werk, waar de vloeiende (dans)beweging wordt onderbroken en vervangen door een stilstaand beeld. Ten tweede laat de dialoog tussen Brecht en Müller toe om zowel Brechts theatertheoretisch kader als de traditionele visie op ‘conceptuele’ dans te herdenken. Enerzijds stelt het ons in de mogelijkheid om bepaalde ondergewaardeerde facetten van Brechts theoretisch kader te beklemtonen. Zoals Hans-Thies Lehmann aangeeft, beperkt de kennis van Brecht zich al te vaak tot een eenzijdige “orthodoxe” lezing, waarbij

Brechts gehele project wordt gereduceerd tot een poging om de Marxistisch doctrine te vertalen naar het theater (“Remarks on the possibility of thinking the political in theatre” 10). Brechts theorie is echter een stuk veelzijdiger en complexer dan een vertaling van een doctrine. Anderzijds stelt de verbinding tussen Brecht en Müller ons in staat om de categorie van de conceptuele dans te herijken. Conceptuele dans wordt vaak gereduceerd tot een puur zelfreflexieve oefening; een dansvorm die zijn kracht louter ontleend aan het “clever cynisme” waarmee hij het eigen medium deconstrueert en ondergraaft (Birringer 15). Er lijkt echter meer op het spel te staan dan louter het kritisch onderzoeken van het eigen medium. Door de mediatie van het theatrale kader bloot te leggen toont conceptuele choreografie ons hoe ervaring wordt geconstrueerd. Zoals we zullen zien kan dit in brechtiaanse termen beschouwd worden als een politieke daad, namelijk het zichtbaar maken van onzichtbare, vanzelfsprekende mechanismen van perceptie.

L'imagination au pouvoir: de kracht/macht van de verbeelding

The true political issue turns out to be question of the mode of perceiving images and sentences. (...) Theatre is political when it renders visible, calls attention to, or brings to the fore the production of its images. This may seem to be a terribly ‘modernist’ and not post-modernist outlook, but under the conditions of the post-modern, *I see even less reason to forget this – Brechtian – ‘rule’ of breaking the rule of immediate perception.* (Lehmann, “Remarks on the possibility of thinking the political in theatre” 9; *mijn cursivering*)

Zoals we in de inleiding aangaven neemt *WWWHIT* de vorm aan van een *tableau vivant*. Gedurende de hele voorstelling houden de vijf performers één pose aan. Samen vormen ze een beeld, een tableau. Ondanks het gebrek aan verandering slaagt Ivana Müller er echter wel in om een bepaalde beweging te creëren. Deze beweging situeert zich niet zozeer in de lichamen van de performers, maar in de hoofden van de toeschouwers. Gedurende de voorstelling wordt de toeschouwer aangemoedigd om zich de verschillende mogelijkheden te verbeelden die in het tableau besloten liggen. Dit proces van verbeelding wordt mede gefaciliteerd door de tekst die door de performers wordt uitgesproken. Met behulp van korte, eenvoudige zinnen die steeds beginnen met de woorden “I imagine...”, geven de performers elk hun interpretatie van de scène waarvan ze zelf deel uitmaken en plaatsen ze het tableau steeds in een bepaalde (imaginaire) context. Wanneer de zaallichten uitgaan geeft één van de performers een eerste

situatieschets: “I imagine we are standing in the middle of the forest, we are on a family weekend and we haven’t seen each other for a while. We just had lunch and we are about to continue our trip up the hill”. Een tweede performer bouwt verder op deze encenering en geeft aan dat ze allen “bijpassende trainingspakken” dragen en hij tante Hilda thee brengt. Vervolgens stelt de derde performer: “I imagine I am a fox; this is the animal gallery”. *Coup de théâtre*. Met één uitspraak transformeert de context volledig. Plots zitten we niet meer in een bos, maar in een natuurhistorisch museum. Plots kijken we niet meer naar mensen, maar naar dieren. Amper een paar zinnen later verschuift het perspectief opnieuw. Nu bevinden we ons op een slagveld in Kasjmir en zijn de performers getransformeerd tot een militair eskader waarvan een van de leden op een landmijn staat: “We all heard a click, but nobody knows who stepped on it”.

WWWHIT ontwikkelt zich dus niet als een coherente, progressieve verhaallijn, maar als een niet-exhaustieve verzameling van verhalen, contexten en relaties die zich verdichten rond een stilstaand beeld. Op deze manier activeert *WWWHIT* de *mind-set* van de toeschouwer. Die kan geen beweging van de performers/performance volgen, maar moet actief in een imaginaire dialoog gaan met de verschillende fragmenten en die omvormen tot een coherent geheel. De “We” in de titel van de voorstelling refereert dan ook niet alleen aan de performers, van wie het enorme inspanningen vergt om hun fysieke pose aan te houden, maar ook aan de toeschouwer, van wie de voorstelling ook enorme imaginaire inspanningen vergt. Zonder zijn/haar inspanningen kan de hele voorstelling niet bij elkaar worden gehouden. Zoals één van de performers stelt: “I imagine we are in this, all together”.

Door het beeld op het podium stil te leggen en verschillende mogelijke interpretaties op dat beeld te projecteren, initieert Müller dus de beweging in de verbeelding van de toeschouwer. Het immobiele tableau functioneert als het startpunt van waaruit de verbeelding in een potentieel oneindig aantal richtingen evolueert. Zoals de titel van een recensie in de *New York Times* suggereert: “Beweging wordt stilgelegd, verbeelding geopend” (Kourlas B14).⁴ De kracht van de voorstelling ligt echter niet alleen in het feit dat ze de verbeelding in beweging zet of opent, maar ook in het feit dat ze ons confronteert met de verbeeldingsmechanismen zelf. De scène wordt beurtelings omgevormd tot een museum, een bos, een mijneveld et cetera, zonder dat het scènebeeld substantieel verandert. De beelden worden dus nooit *voor-gesteld*. Ze worden alleen opgeroepen. Dit wordt extra in de verf gezet door het feit dat de beelden elkaar probleemloos opvolgen. Elke zin kan er in dit stuk voor zorgen dat het

beeld radicaal verandert. Zagen we eerst familieleden in een bos, dan zien we nog geen fractie van een seconde later een museumzaal voor ons opdoemen. Op deze manier verschuift *WWWHIT* telkens weer de aandacht van het eigenlijke beeld naar onze verbeelding, van wat we zien naar wat we erin zien. *WWWHIT* legt steeds de klemtoon op de rol die de verbeelding speelt in de mediatie van onze ervaring. Onze ervaring is immers nooit louter passief, maar altijd ook creatief. Wanneer we een bepaald beeld ervaren wil dit niet zeggen dat we dit beeld van buitenaf op ons laten inwerken. Integendeel, de concrete ervaring is altijd het resultaat van een construct, waarbij we ons de prikkels die van buitenaf komen toe-eigenen en deze omsmeden tot een coherent en betekenisvol geheel. Onze ervaring is dus altijd gemedieerd. Ze is het resultaat van een creatief proces waarbij we het amalgaan van zintuigelijke prikkels *ver-beelden*.

De politieke lading van Müllers *WWWHIT* moet dus vooral begrepen worden vanuit het, klassiek brechtiaanse, oogpunt van de “rule of breaking the rule of immediate perception”, zoals Lehmann stelt (9). De voorstelling is politiek omdat ze laat zien hoe beelden gemaakt worden. Ze laat zien hoe wij dingen ervaren en, vooral, hoe wij in die ervaring al beïnvloed worden door bepaalde vooraf gegeven kaders, of sferen. Onze verbeeldingsmechanismen behoren immers niet louter toe aan een imaginaire innerlijke wereld. De verbeeldingsmechanismen die we gebruiken om onze ervaring te creëren zijn niet louter subjectief. Ze zijn ingebed in een breder socio-cultureel en historisch discours. Dit discours bepaalt als het ware het speelveld, of de mogelijkhedenruimte waarbinnen onze verbeelding kan opereren. Hier kunnen we verwijzen naar Roland Barthes’ idee van de “logosfeer” (244). Deze logosfeer, die ons wordt gegeven “door onze tijd, onze klasse, ons beroep”, “bedekt ons als een net, omringt en omhult ons als een milieu”.⁵ Ze vormt het kader waarbinnen onze ervaring plaatsvindt. In tegenstelling tot wat we in eerste instantie zouden kunnen denken, moeten onze individuele verbeeldingsmechanismen dus niet worden begrepen als onderdeel van een uiterst subjectieve binnenwereld, maar als een operationele logica die tot stand komt binnen een socio-cultureel discours, een logosfeer die mee bepaalt hoe wij zintuiglijke prikkels omzetten in betekenisvolle beelden. Dit bredere discours is altijd gewelddadig. Het bepaalt wat kan worden verbeeld – en dus ervaren – en wat niet. Een logosfeer is met andere woorden verbonden aan een mechanisme dat bepaalde mogelijkheden insluit en, bijgevolg andere mogelijkheden uitsluit.

WWWHIT is politiek omdat het een poging doet om de structuur die aan de basis van de ervaring ligt, bloot te leggen. Met haar voorstelling laat Müller zien

hoe er in de constitutie van het beeld altijd sprake is van de bevestiging van een contingente, gewelddadige orde; een orde die voorafgaat aan het beeld en dat beeld mee opbouwt en bepaalt. De vraag is nu: hoe doet ze dit? Hoe kunnen we het discours waar we instaan, bloot leggen? De orde gaat immers aan ons vooraf. Het discours is het kader van waaruit wij vertrekken. Van zodra we ervaren, staan we er dus al middenin. Er is met andere woorden geen objectief standpunt van waaruit het kader kritisch kan worden onderzocht. Deze impasse wordt treffend verwoord door Barthes: “et en effet d’où viendrait la critique du discours bourgeois, sinon de ce discours lui-même? La discursivité, jusqu’ici, sans alternative” (246).

De enige manier om iets over het discours te zeggen is dus met behulp van het discours zelf. Wanneer we iets willen zeggen over het geweld inherent aan de ervaring kan dit alleen doorheen de ervaring. Om dit beter te begrijpen, gaan we in op het werk van Brecht. Meer bepaald zullen we focussen op twee denkers die in dialoog gaan met het werk van Brecht in een poging om uit de hierboven gestelde impasse te geraken: Roland Barthes en Walter Benjamin .

De schok en de onderbreking: Barthes en Benjamin over Brecht

In de tekst “Brecht en het discours” (1984) stelt Barthes dat het een vergissing is om Brecht te typeren als een dogmatische denker. Volgens Barthes ontwikkelde Brechts marxisme zich in twee fases, die elk worden gekenmerkt door een specifiek discours. Het vroege werk kan, aldus Barthes, worden verbonden met een apocalyptisch discours, waarin de auteur tot doel heeft om “de vernietiging uit te drukken en op te wekken zonder te willen zien wat ‘erna’ komt” (243). Het latere werk getuigt dan weer van een eschatologisch discours, waarbij “een kritisch systeem wordt ontwikkeld met de expliciete bedoeling een einde te maken aan de fataliteit van de maatschappelijke vervreemding” (244). Een derde discours ontbreekt echter: het apologetische discours. In Brechts werk is er nooit sprake van een “marxistische catechismus”. Brecht vervalt nooit in “de gemakzuchtige verleiding om de oorsprong van zijn werk te signeren, er het keursmerk van het marxistische oppergezag in aan te brengen”.⁶ De vraag die zich hier opdringt is uiteraard hoe Brecht zijn marxisme kan ontwikkelen zonder beroep te doen op een duidelijke doctrine. Om deze vraag te beantwoorden verwijst Barthes naar het mechanisme van de schok:

Brecht vise à élaborer une pratique de la secousse (non de la subversion: la secousse est beaucoup plus ‘réaliste’ que la subversion); l’art critique

est celui qui ouvre une crise: qui déchire, qui craquèle le nappé, fissure la croûte des langages, délie et dilue l'empoisement de la logosphère ; c'est un art *épique* : qui discontinue les tissus de paroles, éloigne la représentation sans l'annuler. (Barthes 244)

Brechts werk moet dus niet worden begrepen als de constructie van een doctrine, waarbij de maatschappij wordt beoordeeld vanuit een objectief standpunt, maar als de cultivering van de schok, een breuk die het mogelijk maakt om de structuur van het discours dat ons omringt zichtbaar te maken zonder haar te vernietigen. Barthes gebruikt het beeld van de "Japanse naald" om deze schok te illustreren. De Japanse naald heeft aan het einde een klein belletje, dat ervoor zorgt dat de naald niet blijft steken in het voltooide kledingstuk. De naald begint immers zachtjes te rinkelen op het moment dat men het kledingstuk beweegt. Volgens Barthes, brengt Brecht zulke naalden aan in het discours. Hun "ijle gerinkel" weerklinkt telkens als we het discours gebruiken en zorgt ervoor dat we te allen tijde beseffen dat het discours, dat aan ons spreken en denken ten grondslag ligt, een herkomst heeft. Barthes vergelijkt Brechts denken om deze reden met "seismologie", eerder dan met semiologie. Brecht probeert de schok, het kortstondige moment waarop alles beeft, in kaart te brengen. Hij probeert het discours kortstondig op te schudden zodat de taal "*zachtjes rammelt*".

Volgens Barthes, richt Brechts "seismologie" zich voornamelijk tegen de continuïteit van het discours. Het discours ontleent immers zijn kracht of "zelfzekerheid" aan "de verbindingen, de overgangen, de deklaag van welbespraaktheid" (147). Het is hier dat de verschillende fragmenten worden verdicht tot een sluitend narratief, een dominant wereldbeeld. De praktijk van de schok is erop gericht om de aaneenschakeling van het discours te onderbreken. Een van de concrete strategieën die Brecht, aldus Barthes, ontwikkelt om deze continuïteit te bestrijden is de herhaling. In zijn *Schriften zur Politik und Gesellschaft* geeft Brecht aan dat om een waarheidsgetrouwe lezing van een tekst te bekomen het nodig is deze zachtjes te herhalen (Brecht 195; Barthes 246). Eerder dan het discours te vernietigen met de "reductionistische wapens van de demystificatie", zet Brecht in op een strategie van "amplificatie" (Barthes 247). Het komt erop aan om het discours te "satureren", het te "overvoeren" (246). Het is dus niet de bedoeling om het discours te vernietigen en op zoek te gaan naar een meer primaire werkelijkheid die onder de schijn van de woorden ligt, maar om het discours zodanig te versterken dat de gaten duidelijk worden. Een eenvoudig experiment kan deze strategie onderbouwen. Wanneer we een bepaald woord in een zin één keer lezen dan heeft dit woord een zekere vanzelfsprekendheid.

Wanneer we onze focus echter op het woord leggen en dit woord een aantal keer herhalen krijgt het iets bevreemdends. Hier verliest het woord zijn vanzelfsprekendheid en wordt onze aandacht getrokken tot de materialiteit van het woord, de letters, de klanken, et cetera. Hier begint de materialiteit van het woord zachtjes te rinkelen.

In zijn analyse laat Barthes dus zien hoe Brechts praktijk ons in staat stelt om het discours, of de “logosfeer”, kritisch te onderzoeken, zonder echter de illusie te creëren dat er een externe positie is van waaruit dit onderzoek kan worden gefundeerd. Eerder dan op zoek te gaan naar een werkelijkheid die buiten het discours ligt, lijkt Brecht, aldus Barthes, het discours van binnenuit open te breken. Dit doet hij door het discours te versterken, door het zodanig op de drijven dat het in het rood gaat en gaten slaat in zijn eigen weefsel. Ondanks de vele verschillen, zien we hier een gelijkenis met Benjamins analyse van Brecht. Ook voor Benjamin is Brecht niet de dogmatische marxist die velen ervan maken en net als Barthes legt Benjamin de nadruk op de mechanismen van de onderbreking die aanwezig zijn in Brechts denken. Volgens Benjamin is “de onderbreking van de actie” immers een van de “fundamentele doelstellingen” van het episch theater (521).⁷

In de tekst “Wat is Episch theater” onderzoekt Benjamin de specificiteit van Brechts episch theater. In tegenstelling tot de naturalistische variant, stelt het episch theater zich, aldus Benjamin, niet tot doel om de sociale condities te reproduceren, maar om ze te “onthullen” (522). Het naturalistische theater probeert om de sociale condities op een zo realistisch en transparant mogelijke manier weer te geven. Het zorgt ervoor dat de toeschouwer zich inleeft in de situatie en de morele verontwaardiging voelt die de situatie teweegbrengt. In het episch theater is dit echter niet het geval. Hier is het de bedoeling dat de toeschouwer zich actief verhoudt tot de sociale condities en bekijkt hoe hij deze zou kunnen veranderen. Als dusdanig produceert het episch theater geen “zelfgenoegzaamheid” – het gevoel van morele superioriteit dat wordt opgewekt door de confrontatie met de uitwassen van een wereldbeeld dat niet het onze is – maar “verbazing”.⁸ Het is immers enkel wanneer we ons verbazen over een bepaalde gang van zaken dat we ons afvragen waarom de dingen gebeuren zoals ze gebeuren en nadenken over mogelijke andere opties. Hier wordt de toeschouwer gedwongen om actief positie te kiezen met betrekking tot de geënceneerde gebeurtenissen. Dit gevoel van verbazing moet echter niet alleen worden geproduceerd bij de toeschouwers. Ook de acteur moet zich telkens weer verbazen over de actie die hij onderneemt. Volgens Benjamin wordt dit gevoel

van verbazing, en de daarbij horende activering, teweeggebracht door de mechanismen van de onderbreking. Het is immers door de actie plots te onderbreken dat zowel de toeschouwer als de acteur in de mogelijkheid worden gesteld om zich te verbazen en de verschillende andere mogelijke opties te bestuderen. In de korte tekst “Radio en theater” beschrijft Benjamin het effect van deze onderbreking als volgt: “Het brengt het plot tot stilstand en dwingt de luisteraar om een positie in te nemen in relatie tot de sequentie, dwingt de acteur om een positie in te nemen met betrekking tot zijn rol” (775).⁹

Om deze momenten van onderbreking te conceptualiseren gebruikt Benjamin Brechts term ‘Gestus’. De Gestus is een beeld met een “definieerbaar begin en einde” (521). Het onthult de “strikt ingekaderde, afgebakende natuur van elk moment van een attitude die zich, uiteindelijk, in zijn geheel als een levende flux openbaart”.¹⁰ De Gestus moet worden begrepen als een “tableau” dat wordt gecreëerd door de onderbreking (522). In dit verband spreken Benjamin, in navolging van Brecht, ook wel over “Haltung”.¹¹ Dit Duitse woord staat in de eerste plaats voor ‘pose’, of ‘houding’, maar refereert tegelijkertijd naar een ‘halt’, of een ‘interruptie’. *Haltung* verwijst dus naar een pose die tot stand komt doorheen de onderbreking van de continue flow van het leven. Specifiek voor deze brechtiaanse Gestus, of *Haltung*, is, aldus Benjamin, dat deze altijd dubbelzinnig is. De Gestus wordt altijd gekenmerkt door een (dialectische) spanning. Deze spanning ontwikkelt zich enerzijds tussen de toeschouwer en het beeld en anderzijds tussen de acteur en het beeld. De spanning tussen de toeschouwer en het beeld situeert zich in het feit dat de toeschouwer zich nooit kan inleven in de situatie. Zij/hij moet zich steeds actief verhouden tot de Gestus en kan zich er dus nooit mee vereenzelvigen. De spanning tussen de acteur en het beeld duidt op het feit dat de acteur zelf ook nooit volledig op mag gaan in zijn rol. Brecht draagt zijn acteurs op om de “Gestus citeerbaar te maken” (Brecht qtd. in: Benjamin 529). De acteur moet de Gestus aanwezig stellen als een citeerbaar beeld, waarmee hij niet volledig samenvalt. Er is dus altijd een spanning tussen “het tonen van de actie” en de “attitude die gepaard gaat met het tonen van een actie op de scène” (529). Om deze dubbele spanning aan te duiden spreekt Benjamin van een “dialectiek-in-stilstand” (530). Deze dialectiek laat zich niet kenmerken door een “contradictie tussen verschillende opeenvolgende uitspraken of gedragingen”, maar zit in de gestus zelf, in het spanningsveld dat deze verstilde actie opwekt.

Zowel Barthes als Benjamin focussen op een specifiek facet van Brechts oeuvre: zijn conceptualisering van de schok, of de onderbreking; het moment waarop de

dingen niet meer verschijnen in hun normaal of vanzelfsprekend verband. Het moment waarop de representatie openbreekt brengt ons niet in contact met een meer primaire realiteit die zich schuilhoudt onder de oppervlakte. Wat het laat zien is de constructie zelf, het feit dat we ons steeds bevinden binnen een bepaalde sfeer die ons handelen bepaalt. In dit verband kunnen we, samen met Hölderlin, spreken van de cesuur. Zoals bekend, definieert Hölderlin de cesuur als een “counter-ritmische interruptie” die onze aandacht verschuift van “de verandering van representaties”, naar de “representatie zelf” (250). Doordat de cesuur de continue flux van het leven onderbreekt, komen we in contact met de representatie zelf, met de theatrale structuur die de ervaring mogelijk maakt, maar haar tegelijkertijd ook bepaalt.

Are we holding it together?

Wanneer we nu terugkeren naar *WWHIT* met Barthes' en Benjamins interpretatie van Brechts oeuvre in gedachte, vallen er meteen een aantal resonanties op. In de eerste instantie situeert deze gelijkenis zich uiteraard in het gebruik van het mechanisme van de interruptie of de schok. Net zoals bij Brechts werk wordt bij *WWHIT* de continuïteit van de beweging doorbroken. De notie *Haltung*, in de dubbele betekenis van pose en onderbreking, is dan ook een zeer productieve notie wanneer we Müllers choreografie willen analyseren. Zoals Maaïke Bleeker aangeeft, is de referentie naar het *tableau vivant*, hoewel in eerste instantie zeer productief en evocatief, ook misleidend (“Movement, Images, Imagination” 69). De pose, die in *WWHIT* wordt geënceneerd, verschilt immers fundamenteel van de typische poses die werden afgebeeld in de negentiende-eeuwse *tableaux vivants*. Traditioneel streeft men er in het tableau naar om een moment vast te leggen dat inherent betekenisvol is. Naar analogie met de schilderkunst, zoeken de *tableaux vivants* naar wat Gotthold Lessing het “zwangere moment” noemt: “het moment dat het meest suggestief is voor wat al is geweest en wat nog moet komen” (92). Het tableau heeft dus tot doel om het hele verhaal vast te leggen in één coherent beeld. Dit beeld staat op zichzelf en heeft een duidelijke en onmiddellijke betekenis voor de toeschouwer. De pose die wordt geënceneerd in *WWHIT* kan echter bezwaarlijk begrepen worden als een inherent betekenisvol – zwanger – moment. Integendeel, ze lijkt eerder een willekeurige momentopname, of een betekenisloze pauze. Het lijkt alsof de performers “zijn bevroren in het midden van de beweging” (Bleeker, “Media Dramaturgies of the Mind” 67); alsof iemand de performance op een arbitrair moment op pauze heeft gezet om even iets anders te doen. Als dusdanig verschijnt de pose niet als een op zichzelf staand geheel, of een inherent betekenisvol moment, maar eerder als een onderbreking. Dit gevoel van

onderbreking word nog versterkt door de onvrijwillige bewegingen van de performers. De performers hebben immers de grootste moeite om de pose waarin ze zijn bevroren aan te houden voor de duur van de hele voorstelling. De lichamen van de performers komen dan ook in opstand. Ze beginnen te beven, vertonen stuiptrekkingen, of andere duidelijke tekenen van vermoeidheid. Deze microbewegingen maken het beeld instabiel. Het lijken wel naschokken die ons voortdurend herinneren aan het feit dat de pose tot stand kwam door een onderbreking, dat ze het resultaat is van een proces van suspensie en niet van sedimentatie. Voortdurend wordt de representatieve kracht van het beeld gecontamineerd door de lichamen van de performers die het beeld zachtjes doen beven.

Ondanks de referentie naar het *tableau vivant* moeten we de pose die in *WWWHIT* wordt geënceneerd dus niet concipiëren als een inherent betekenisvol beeld, maar als een willekeurige en instabiele momentopname. Dit gevoel van instabiliteit en willekeur wordt niet alleen veroorzaakt door de aard van de pose en door de microbewegingen van de performers, maar ook door de tekst die de betekenis van het beeld voortdurend transformeert. Dit brengt ons bij de tweede resonantie tussen de hierboven beschreven interpretaties van Brecht en *WWWHIT*: het gebruik van herhaling. Zoals we hebben gezien, maakt Müller in haar choreografie gebruik van korte repetitieve zinnen die telkens beginnen met “I imagine” en die telkens een bepaalde interpretatie van de geënceneerde pose geven. Door middel van deze korte frases wordt het beeld steeds opnieuw ‘gelezen’ en worden verschillende, constant fluctuerende, contexten op het beeld geprojecteerd. Hierdoor geraakt het beeld gesatureerd, of overvoed. Het wordt polysemantisch, neemt verschillende betekenissen aan die voortdurend door elkaar lopen en op elkaar ingrijpen. Müller overlaadt het beeld met contexten, verhalen en betekenissen. Het gevolg hiervan is dat het beeld zijn stabiele referent en daarmee ook zijn vanzelfsprekende betekenis verliest. Het laat zich niet langer reduceren tot een bepaalde context aangezien het ook altijd tot een andere context behoort. Als dusdanig zingt het tableau zich steeds los van zijn context. Telkens wanneer het in een bepaalde context wordt geplaatst, rammelt het zachtjes en maakt het ons daardoor bewust van het feit dat het beeld niet simpelweg samenvalt met deze context.

De multiplicatie van de mogelijke contexten waarvan het beeld steeds een uitsnede zou kunnen zijn, zorgt er dus, paradoxaal genoeg, voor dat de toeschouwer zich bewust wordt van de onherleidbaarheid van het tableau. Het tableau wordt hier excessief. Het valt nooit samen met zijn context aangezien het

altijd ook verwijst naar een andere context, die ook in het beeld kan worden gelezen. Dit brengt ons bij het laatste punt van resonantie: de idee van Gestus. Door de beweging stil te leggen en verschillende contexten op dit stilstaand beeld te projecteren creëert *WWWHIT* een *gestisch beeld*. Dit beeld wordt gekenmerkt door de hierboven beschreven dubbele spanning. Enerzijds opent zich een spanningsveld tussen de performer en het beeld. De performers vallen nooit volledig samen met het beeld. Hun levende lichamen kunnen nooit volledig in het beeld worden gepast en via de tekst distantiëren ze zich voortdurend van de pose die ze innemen. Deze afstand tussen de performers en het beeld wordt nog extra in de verf gezet naar het einde van de voorstelling wanneer de performers elkaars positie overnemen. Op regelmatige tijdstippen wordt de voorstelling onderbroken door black-outs die de voorstelling ritmeren en het begin en einde van een 'hoofdstuk' aangeven. In het eerste deel van de voorstelling verandert er niets tijdens deze black-outs. Wanneer het licht terug aangaat staan de performers nog steeds in dezelfde positie. Na ongeveer veertig minuten vindt er echter wel een verandering plaats. Wanneer het licht terug aangaat hebben twee performers elkaars positie overgenomen. Snel volgt een nieuwe black-out, waarna nog eens twee andere performers van positie zijn gewisseld. Dit proces gaat door tot de performers alle posities hebben ingenomen en terug bij hun originele pose zijn aanbeland. Hier zien we duidelijk hoe Müller een afstand schept tussen het beeld en de performers die het beeld vorm geven. De choreografe maakt het beeld citeerbaar. De poses zijn niet verbonden met de individuele performers, maar kunnen worden ingenomen – of geciteerd – door iedereen.

Naast de afstand tussen het beeld en de performers, creëert *WWWHIT* ook een afstand tussen de toeschouwer en het beeld. Deze toeschouwer kan het beeld nooit *be-grijpen*. Steeds weer verandert de context waarin het beeld wordt geplaatst en transformeert bijgevolg ook de ervaring van het beeld zelf. Door het beeld uit de maalstroom van de beweging te lichten en het aan de toeschouwer te presenteren in zijn singulariteit, activeert *WWWHIT* de toeschouwer. Zij/hij kan zich niet vereenzelvigen met de voorstelling, of zich laten meedrijven door de beweging van de performance, maar moet steeds weer in dialoog treden met het beeld en zich actief verhouden tot de mogelijke betekenissen die in dit beeld besloten liggen. Doorheen deze activiteit wordt de toeschouwer zich niet alleen bewust van de mogelijkheden die in het beeld besloten liggen, maar ook van de actieve rol van de verbeeldingsmechanismen van de toeschouwer die co-creatief zijn voor de constitutie van het beeld. Het beeld krijgt niet louter vorm op de scène, maar ook in de hoofden van de toeschouwer. Dit besef culmineert in het laatste beeld van de voorstelling. Wanneer het licht voor de laatste keer aangaat,

wordt de toeschouwer geconfronteerd met een lege *bühne*. Ondanks dit lege scènebeeld, werkt het proces van verbeelding echter door. Aangemoedigd door de stemmen van de performers, die nog steeds aanwezig zijn als een soort *voice-over*, blijft de toeschouwer het beeld 'zien' en projecteert zij/hij steeds nieuwe betekenissen op dat beeld. Hier verschuift het centrum van de activiteit nog verder in de richting van de toeschouwer. Het beeld dat wordt gecreëerd bevindt zich immers niet meer op de scène maar in de hoofden van de toeschouwers.

Conclusie

We kunnen concluderen dat *WWWHIT* gebruik maakt van de brechtiaanse tactiek van de schok of de interruptie. Door de continue beweging die zo typerend is voor dans en choreografie te onderbreken en door het stilstaande beeld te overladen met mogelijke betekenissen, contexten en anekdotes, dwingt Müller ons om stil te staan bij de voorstelling zelf en bij de verbeeldingsmechanismen die aan deze voorstelling vooraf gaan. Het beeld wordt hier *ont-eigend*. Het wordt uit de context gelicht en verliest zijn vanzelfsprekendheid. Hierdoor verschuift de aandacht van het eigenlijke beeld, naar de mogelijke lezingen van het beeld – van de *bühne* naar de zaal. De toeschouwer wordt zich bewust van haar/zijn aandeel in de creatie van het beeld. Zij/hij komt tot de constatactie dat het beeld niet voor zichzelf spreekt, maar pas een stem krijgt binnen een bepaald context en dus altijd mede wordt bepaald door deze context. Eerder dan zich expliciet uit te laten over bepaalde politieke thema's, legt *WWWHIT* dus de mechanismen van de ervaring bloot. De voorstelling gaat over het kijken zelf, eerder dan over het kijken naar iets. Müller laat ons zien dat dit kijken nooit onmiddellijk is. Onze ervaring is altijd bemiddeld. Ze is altijd ingebed in een breder betekenis kader, een sfeer die bepaalt hoe we de externe input omsmeden tot een betekenisvol geheel. Deze sfeer is op zich al politiek aangezien ze ingrijpt op onze verbeeldingsruimte. Ze bepaalt wat we kunnen ervaren en hoe we deze ervaring inpassen in een breder betekenis kader. De politieke lading speelt zich hier dus af op het niveau van de ervaring en niet op dat van de beslissing. Wanneer we over politiek denken, denken we meestal aan het maken van keuzes. Deze keuzes zijn echter zelf al de uitkomst van een bepaald socio-historisch discours, aangezien de ervaringen waarop we deze keuzes baseren geen objectieve feiten zijn, maar steeds socio-historische constructen.

De interruptie heeft echter nog een tweede gevolg. We worden ons immers niet alleen bewust van het feit dat er kaders zijn die onze ervaring bepalen, maar ook van het feit dat er andere kaders mogelijk zijn. De politieke dimensie in de voorstelling neemt dus niet louter de vorm aan van een kritiek. De voorstelling

nodigt ons uit om te speculeren, om andere mogelijke en onmogelijke ervaringen te verbeelden. Door de beweging stil te leggen drijft Müller een wig tussen het tableau en onze ervaring van dit tableau. In dit interval is er sprake van wat Hans-Thies Lehman “Spiel” noemt (“Mirror, Mirror, Fourth Wall!” 53). Dit begrip is dubbelzinnig. ‘Spiel’ slaat in de eerste plaats op het spel dat hier wordt gespeeld. Ivana Müller speelt een spel met de toeschouwer. Ze verwacht de toeschouwer door te spelen met de spelregels van de ervaring. De toeschouwer wordt hier uit zijn vertrouwde kaders getrokken. Door de voortdurende transformaties, verliest de toeschouwer zijn grip op het beeld. Hij kan het beeld niet meer *be-grijpen*. Doorheen dit spel komt echter ook de tweede betekenis van het Duitse ‘Spiel’ naar voor. In het Duits betekent ‘Spiel’ immers ook ruimte. De toeschouwer, die het beeld niet meer in zijn kader kan plaatsen, wordt immers geconfronteerd met de onherleidbaarheid van het beeld. Hier ontstaat een tussenruimte, een kleine speling tussen het beeld en zijn betekenis. Deze ruimte is een politieke ruimte, een ruimte van verzet. In deze speling worden we geconfronteerd met het feit dat het discours altijd te kort zal schieten. Het beeld dat we hebben gevormd is ontoereikend. Het gepresenteerde tableau kan ook altijd anders ingevuld worden. Het beeld dat we vormen is één van de opties, maar er zijn ook andere opties. De speling die ontstaat in de onderbreking, of de cesuur, is dus politiek geladen. Hier komt het beeld naar voor als potentialiteit, als mogelijkheid, in plaats van als actualiteit. Met de woorden van Benjamin: “Es kann so kommen, aber es kann auch ganz anders kommen” (525).

Bibliografie

Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Editions du Seil, 1984.

Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften Band II-2*. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 1997.

Birringer, Johannes. “Dance and Not Dance”. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 27:2 (2005): 10-27.

Bleeker, Maaïke. “Media Dramaturgies of the Mind: Ivana Müller’s cinematic choreographies”. *Performance Research* 17:5 (2012): 61-70.

Bleeker, Maaïke. “Movement, Images, Imagination: The Argument from Dance”. *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Perfomance*. Eds. Bettina Brandl-Risi, Gabriele Brandstetter en Stefanie Diekmann. Berlin: Theater der Zeit, 2012. 68-79.

Brecht, Bertolt. *Schriften zur Politik und Gesellschaft*. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 1967.

Fabius, Jeroen. "The missing history of (not)conceptual dance". *Danswetenschap in Nederland, deel 7*. Eds. Merel Heering, Ruth Naber, Bianca Nieuwboer en Liesbeth Wildschut. Amsterdam: Vereniging voor Dansonderzoek, 2012. 76-85.

Hölderlin, Friedrich. *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. 1804. Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1999. 247–258.

Kourlas, Gia. "Movement Is Suspended, Unlocking the Imagination". *The New York Times*, 26 September 2008, B14.

Lehmann, Hans-Thies. "Mirror, Mirror, Fourth Wall!" *Theatre after theatre*. Eds. Marijke Hoogenboom en Alexander Karschnia. Amsterdam: Amsterdam school of the Arts, 2007. 47-55.

Lehmann, Hans-Thies. "Remarks on the possibility of thinking the political in theatre". *Van Brecht tot Bernadetje. Wat maakt theater en dramaturgie politiek in onze tijd?* Eds. Geert Opsomer en Marianne Van Kerkhoven. Brussel: Vlaams Theater Instituut, 1998. 9-12.

Lepecki, André. *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. Londen & New York: Routledge, 2006.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon*. Boston: Roberts Brothers, 1887.

Müller, Ivana. "Thoughts Spectacle". 2004. <http://www.ivanamuller.com/contexts/thoughts-spectacle/>. Laatst geraadpleegd 12 januari 2018.

Nägele, Rainer. "From Aesthetics to Poetics: Benjamin, Brecht and the Poetics of the Caesura". *Theater, Theory, Speculation: Walter Benjamin and the Scenes of Modernity*. Ed. Rainer Nägele. Baltimore en Londen: John Hopkins University Press, 1991. 135-166.

Pouillaude, Frédéric. "Dance as Documentary: Conflitual Image in the Choreographic Mirror (On Archive by Arkadi Zaidés)". *The Drama Review* 48:2 (2016): 80-94.

¹ Ondanks het feit dat het label 'conceptuele dans' veelvuldig wordt gebruikt, is de term niet vanzelfsprekend. Verschillende choreografen en theoretici hebben aangegeven dat de term tendentius is, aangezien hij lijkt te suggereren dat de 'conceptuele' choreografen dans reduceren tot een louter intellectueel gebeuren. Deze reductie miskent echter de performatieve elementen die in 'conceptuele choreografie' aanwezig zijn. Ondanks deze terechte kritiek, zullen wij in dit artikel de term echter wel gebruiken. De reden hiervoor is dat de term, ondanks de vele kritieken en verscheidenen pogingen om een nieuw label te initiëren, toch nog steeds de meest courante term is om de bovengenoemde groep van choreografen aan te duiden (voor een uitgebreide analyse van het statuut van de term zie: Fabius).

² “For almost twenty years, contemporary dance has been engaged in a necessary process of conceptual and self-reflexive experimentation, investigating the nature and boundaries of performance, challenging its own conventions and exploring the various ways of ‘making dance’ in such an expanded field”.

³ “Whatever the peculiarities and specific context, working in a reflexive mode always comes down to a particular kind of knowledge production about dance and choreography”.

⁴ “Movement Is Suspended, Unlocking imagination”.

⁵ “Tout ce que nous lisons et entendons, nous recouvre comme un nappes, nous entoure et nous enveloppe comme un milieu: c’est la logosphère. Cette logosphère nous est donnée pas notre époque, notre classe, notre métier : c’est une ‘donnée’ de notre sujet.”

⁶ Brecht ne se donne jamais la facilité de *singer* l’origine de son discours, d’y apposer l’estampille de l’empire marxiste : son langage n’est pas une monnaie.

⁷ “Für das episches Theater steht daher die Unterbrechung der Handlung im Vordergrunde.”

⁸ Hier kunnen we een vergelijking maken met Barthes. Ook Barthes stelt dat Brechts praktijk niet gericht is op een morele veroordeling van een bepaalde situatie, maar op het analyseren en leesbaar maken van deze situatie. Barthes schetst deze positie met behulp van een persoonlijke anekdote. Wanneer hij in Marokko op het strand aanschouwt hoe een politieagent een jongen verbant van het strand, simpelweg omdat hij arm is, stelt Barthes dat Brechts analyse niet zou ingaan op de verontwaardiging die deze scène oproept (hoewel deze verontwaardiging “vrijwel zeker zou overeenkomen met zijn ‘reactie’”). De analyse zou daarentegen eerder proberen om de “tekens” die deze scène typeren te analyseren en op de voorgrond te plaatsen, zodat de protagonisten van deze scène zich bewust kunnen worden van het sociaalhistorisch kader waarbinnen ze opereren.

⁹ “Sie [de onderbreking] bringt die Handlung im Verlauf zum Stehen und zwingt damit den Hörer zur Stellungnahme zum Vorgang, den Akteur zur Stellungnahme zu seiner Rolle.”

¹⁰ “Diese strenge rahmenhafte Geschlossenheit jedes Elements eine Haltung, die doch das ganze in lebendigem Fluss sich befindet, ist sogar eines der dialektischen Grundphänomene der Geste.”

¹¹ Zoals Rainer Nägele aangeeft speelt het concept ‘Haltung’ een cruciale rol in sleutelrol in het werk van zowel Brecht als Benjamin. Als dusdanig is het ook een vruchtbaar concept om de relatie tussen beiden te conceptualiseren.