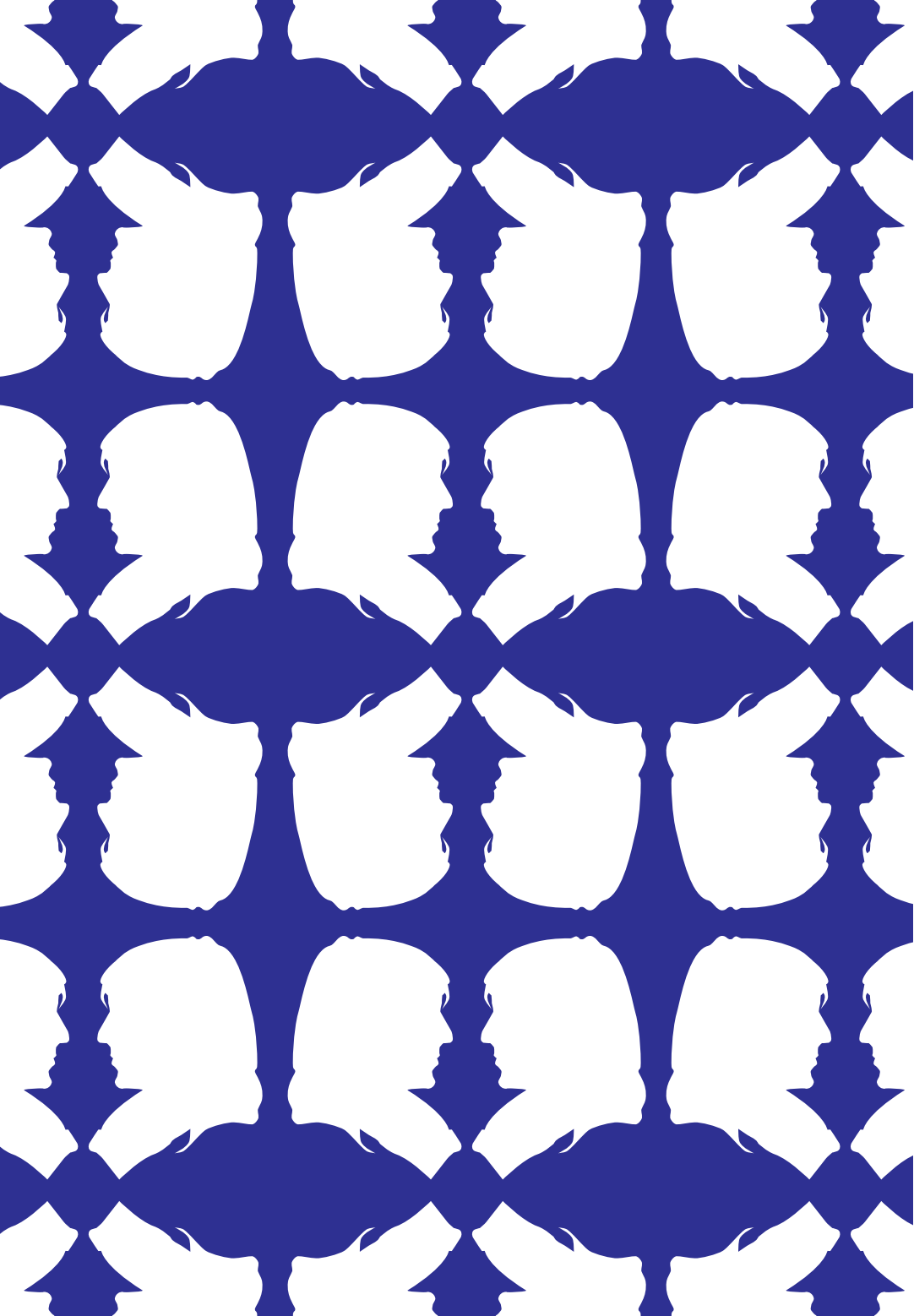




*Christine De Smedt*

*les ballets C de la B*



## 4

# CHOREOGRAPHIC PORTRAITS:

*'I would leave a signature'*

*The son of a priest*

*A woman with a diamond*

*Self-reliance*

Wat is het dat ik altijd doe? Of liever, wat ik niet wil doen?

Ik ben gaan beseffen dat mijn werk altijd de verborgen voorwaarde inhield dat er persoonlijke noch biografische elementen in zitten.

Maar wat bedoel ik eigenlijk met *persoonlijk*? Wat is de relatie tussen hoe ik *het persoonlijke* denk en het werk dat ik maak?

Enerzijds vond ik het niet interessant om *mijn persoonlijk verhaal*, als in 'mijn privéverhaal', te verwerken in mijn artistiek werk.

Anderzijds ben ik ook geneigd te denken dat *wat ik van mij persoonlijk* noem niet louter een privé, intiem en biografisch begrip is maar een bepaalde blik, die privé -en publieksgericht is, die gegroeid is in ruimere en wisselende contexten; 'van mij persoonlijk' is een gedeelde identiteit, drager van meerdere identiteiten, met alle tegenstellingen en paradoxen. Ik besepte dat wat ik bedoelde met *van mij persoonlijk* en *het persoonlijke* nooit duidelijk was gedefinieerd, dat het niet kon gezien worden als één identiteit, maar eerder een doorlopend proces is.

Als logisch (of onlogisch) gevolg koos ik 'het persoonlijke' als onderwerp van een reeks ontmoetingen. Ik nodigde vier choreografen uit met wie ik een bijzondere werk- en samenwerkingsrelatie heb (Jonathan Burrows, Alain Platel, Xavier Le Roy, Eszter Salamon). Ik heb hen elk gevraagd voor een interview, een gesprek over hun overtuigingen, fantasieën, metaforen, verhalen over hun werk, manier van werken en artistieke bekommernissen. Door die gesprekken kwam ik te weten hoe ze elk persoonlijk denken, hoe ze hun artistiek werk ontwikkelen, hoe ze elk andere verbanden leggen

tussen wie, wat en hoe. Ze confronteerden me ook met mijn conflicterende interesses doordat deze vier makers zeer verschillende posities innemen in het artistieke veld van dans en performance.

Choreografie als een manier van denken en spreken: de interviews, de ontmoetingen tussen de choreograaf en mezelf gebruikte ik als basis voor het creëren van een reeks portretten. Beweging, dans en choreografie zijn nauw verwant aan denk- en spraakpatronen en dat komt ook naar voor in het interview. De specifieke choreografische methodes en bekommernissen van elke choreograaf enerzijds en het interview anderzijds werkten op elkaar in, als feedback in een terugkoppelingssysteem, bij het ontwikkelen van het concept en de compositie van elk portret. Zo ontstaat er een wisselwerking tussen wat ze choreografisch belangrijk vinden, hoe ze dat op scène zetten en hoe ze denken. Ik werkte bijvoorbeeld met het principe van het contrapunt voor de bewerking van de tekst van Jonathan Burrows en gebruikte herhalingen en unisono voor de fragmenten van Alain Platel. In het portret van Xavier Le Roy vond ik het principe van het niet weten belangrijk en de behoefte om de interpretatie van ideeën telkens opnieuw te herdenken en te herdefiniëren. Het portret van Eszter Salamon beweegt zich in een veld van statements over gender en kapitalisme.

Het portret is opgebouwd uit interviewcitaten waarbij het persoonlijke wordt voorgesteld als een toegeëigende constructie: het persoonlijke op de rand van het niet-persoonlijke. Door me andermans gedachten eigen te maken, drijf ik mijn eigen auteurschap in dit soloproject tot het uiterste. Het persoonlijk verhaal dat normaal dient om het artistiek werk 'uit te leggen' of 'te voeden', 'steel' ik van iemand anders en mijn werk weerspiegelt dan ook hoe zelfs het meest persoonlijke beschreven wordt in een taal die niet de mijne is.

Ik richt me op de auteur zelf die achter het werk zit, niet om zijn werk te verklaren of om een historische reconstructie te maken. Zoals Marten Spangberg zei toen hij één van de portretten aankondigde: "Interview kan worden gezien als een gedeeld of het delen van een perspectief, een blik. Een bepaalde manier van samenkomen, niet in de zin dat twee één worden maar dat ze een 'derde' worden, een autonome nieuwe entiteit die niemand toebehoort. Christine De Smedt neemt in haar reeks deze derde entiteit op sleeptouw in een poging om diens autonomie en vreemde hoedanigheid aan te houden en zo haar eigen idiosyncrasieën, paradoxen, onteigeningen en die van de dans als dusdanig bloot te leggen."

Het portret interpreteert of verklaart niet, en het hoeft ook niet historisch 'correct' te zijn. Eén van de interpretaties van het persoonlijke is dat *persoonlijk zijn* betekent dat je standpunt inneemt ten opzichte van iets. Enerzijds, door het portret te maken, neem ik standpunt in ten opzichte van de choreograaf en dit door een personage te creëren dat onafhankelijk bestaat. Anderzijds is de voorstelling van de verschillende portretten een gebaar van ont-identificeren: het persoonlijke als uniek individu wordt uit zijn evenwicht gehaald. Het is een poging in het omgaan met de basisvraag: in welke mate is *van mij persoonlijk* in mijn artistiek werk aanwezig? Het belichaamt ook de idee dat 'het persoonlijke' een constructief, performatief en inwisselbaar karakter heeft.

Nog voor de portrettenreeks helemaal gerealiseerd was was de titel van het project *Untitled 4*, Jonathan Burrows, Alain Platel, Xavier Le Roy en Eszter Salamon. Nu de portretten gerealiseerd zijn als resultaat van onder andere een abstractieproces en elk een onafhankelijke entiteit geworden zijn dringt zich een nieuwe algemene titel op met voor elk portret een specifieke titel die hun autonomie onderlijnt:

4 choreografische portretten: *'I would leave a signature', The son of a priest, A woman with a diamond and Self-reliance.*

Door de portretten live te brengen, roept 'het portret als een vorm' vragen op. Bijvoorbeeld: wat betekent het heden in een portret? Is het een momentopname? Houdt het ook de toekomst in, het verleden? Laat het de toeschouwer ook toe voorbij het kader van het portret zelf te kijken? Wat is de rol van de toeschouwer als hij terugblijkt op het portret?

We zijn gewend aan portretten in de fotografie en de beeldende kunsten. Roland Barthes schrijft over het kijken naar een foto: "ik zie, ik voel, dus ik herken (identificeer, erken), ik kijk en ik denk".

De serie portretten die ik opvoer, werken vanuit een ander medium. Of het nu om één uitgevoerd portret gaat of de hele reeks na elkaar.

De positie van het personage in de ruimte en zijn relatie tot het publiek bepaalt mee de samenstelling van het portret. De portretten variëren van een frontale, open en directe relatie naar het innemen van een meer centrale positie. Doorheen de serie portretten verandert het personage zijn houding. Afstandelijk wordt close, intiem wordt leidend. Dit leidt ook tot verschillende dramaturgische ontwikkelingen van de portretten: een lineaire gedachteontwikkeling voor het portret van Jonathan Burrows, gefragmenteerde reflecties bij Alain Platel, herbeleving van de meningen

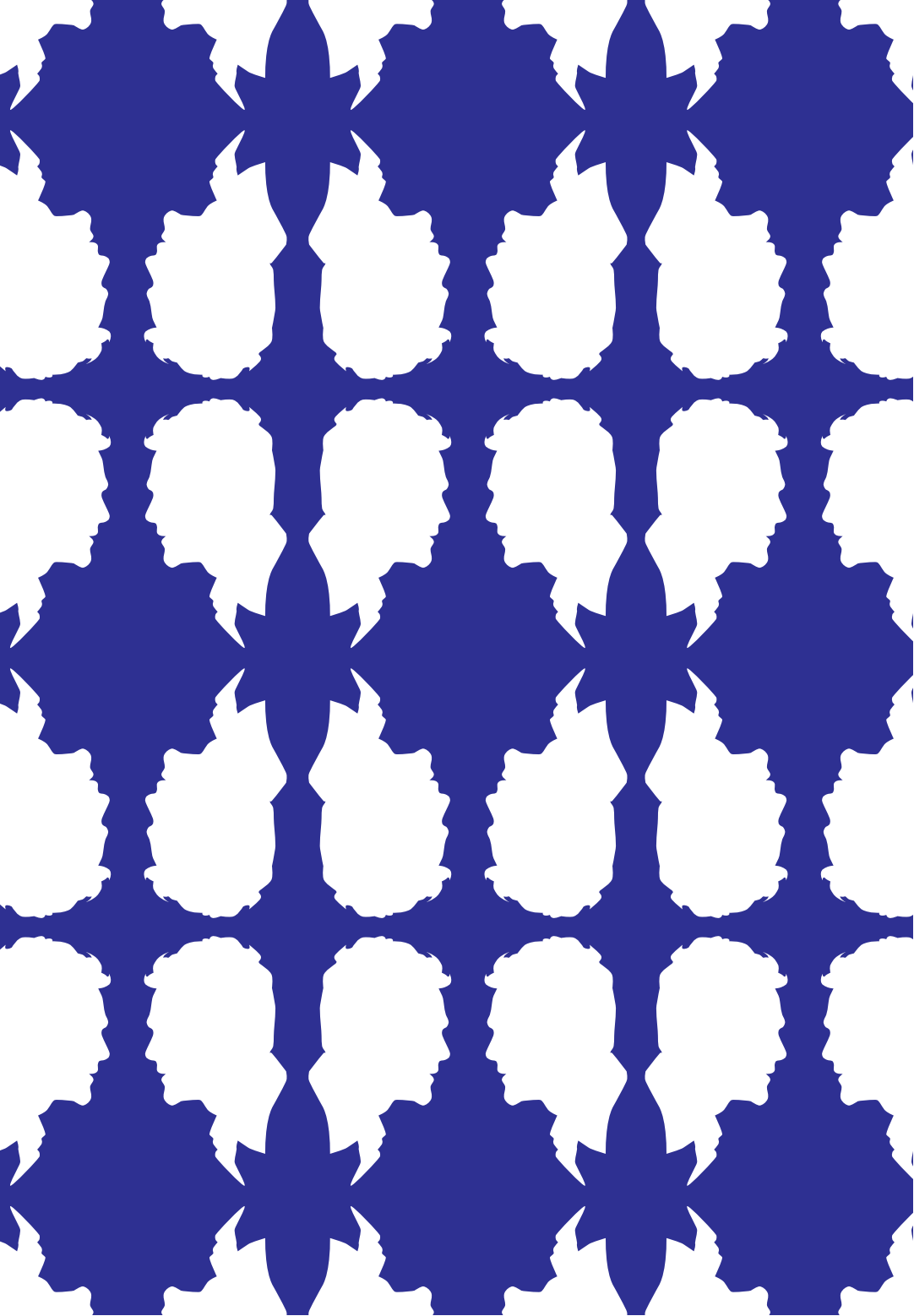
van Xavier Le Roy via een dialoog met het publiek, een lezing bij het portret van Eszter Salamon.

Door verschillende portretten te brengen, schept elk beeld een context voor het andere, kan het ene portret over het andere (doen) nadenken. Ik wil een voorstelling brengen waar de toeschouwer ervaart dat de personages een vaste vorm gekregen hebben en daarbinnen toch open staan voor verschillende identificaties en interpretaties, weerstand, aanknooppunten en waardoor een veelheid aan verbanden tussen fragmenten en betekenissen kan ontstaan.

Christine De Smedt, januari 2012



*Pieter Van Bogaert*





# DE VELE PORTRETTE VAN DR. DE SMEDT

***Met '4 choreographic portraits' geeft Christine De Smedt een nieuwe invulling aan de kunst van het portret. Deze portretten werken in en als een ruimte. Ze vormen een fysieke ruimte voor de lichamen van de choreograaf en haar publiek, maar ook een mentale ruimte waar biografieën kruisen en besmetten. Dat maakt van elk portret een momentopname, maar ook een remix, een beeld natuurlijk en een spiegel die terugkijkt.***

## Ruimte

***(koning, kijker, kunstenaar)***

Maar eerst een kleine omweg om iets te vertellen over het beeld als ruimte. In het eerste hoofdstuk van *Les mots et les choses* (1966) schrijft Michel Foucault over *Las Meninas*, het schilderij van Diego Velázquez uit 1656. Het schilderij toont de schilder aan het werk. We zien hem met het penseel in de hand en een groot deel van het schilderij wordt ingenomen door de achterkant van het doek waarop hij werkt. Naast hem zien we zijn entourage, waaronder de hofdames uit de titel, het koningskind, een dwerg en een hond. Op de achtergrond, tussen de andere doeken in de studio van de schilder hangt een spiegel. Daarin zien we twee personen. Volgens Foucault zijn dat de figuren die de schilder schildert: de koning en de koningin. Volgens anderen (want sinds Foucault is er nog veel inkt gevloeid over het werk van Velázquez)<sup>1</sup> is het een reflectie van het eigenlijke doek dat de schilder schildert. Naast de spiegel staat nog een mysterieuze figuur in het deurgat; zijn draaiende houding, één voet in de ruimte en een andere op de trap, introduceren een gevoel van twijfel. Dit schilderij kijkt je aan. De blik van de schilder is gericht op een punt recht voor het doek. Het is de plaats van zijn onderwerp, de plaats van de kijker.

<sup>1</sup> W.J.T. Mitchell verwijst in *What do pictures want?* o.a. naar een tekst van Joel Snyder: *Las Meninas and the Mirror of the Prince* in *Critical Inquiry* 11, n°.4 (June 1985)



\* Las Meninas van Diego Velazquez:  
De schilder met model en publiek.

Je zou denken dat de figuren naast de schilder – zijn entourage – fungeren als zijn publiek, maar dat is niet zo. Ze zijn het publiek van het publiek. Want het echte publiek bevindt zich (zal zich bevinden) voor het doek, op de plaats waarop al die blikken zijn gericht. Het zal die plaats innemen om te kijken naar het doek van de schilder. Het moet die plaats innemen om het doek te interpreteren. Om het te doen werken.

Als Foucault naar dit schilderij kijkt, zet hij zich op de plaats van het publiek. Hij neemt de plaats in van de kijker. Het is een onbevredigende plaats. Om het doek te doen werken, moet hij zich verplaatsen. Hij moet deel worden van de ruimte van het doek om te weten wat de schilder ziet; om te zien wat hij schildert: gaat het om de koning? Om de kijker? Om de kunstenaar? Foucault moet bewegen, als een choreograaf.

In *4 choreographic portraits* maakt Christine De Smedt dezelfde beweging. Ze vraagt bovendien dezelfde handelingen van haar publiek. Dat moet bewegen, choreograaf worden, om haar beelden, haar portretten, te doen werken. Het maakt de scène tot meer dan een ruimte, een gebeurtenis.

## Opname (interview, publiek, performer)

Het begint met een opname. Dat is de basis van deze voorstelling: de opnames van de interviews met collega's Platel, Burrows, Salamon en Le Roy. De opname is ook de eerste daad in deze voorstelling. Christine De Smedt praat in een microfoon. De setting is mobiel: haar micro, verbonden aan een versterker, geïntegreerd in een luidspreker, rolt door de ruimte. De spreekster, geplakt tegen de muur, geeft ruimte: ze laat ruimte voor haar publiek. Haar positie is een uitnodiging aan het publiek om zich te laten opnemen. Zo zal ze de ruimte innemen: aanwezig zijn, stelling bepalen en weer veranderen. Al die bewegingen samen, dat heet choreografie. Deze momentopname, dit spel van geven en nemen, van opnemen en loslaten is er ook een van synchroniseren. Terwijl ze in de micro spreekt wordt haar stem opgenomen. Terwijl ze die opnames loslaat in de ruimte, probeert ze gelijke tred te houden met haar opgenomen stem en met het geluid van haar lichaam. Terwijl ze probeert samen te vallen met haar lichaam, nodigt ze haar publiek uit deel te worden van haar choreografie. Al die variaties van beelden, geluiden, lichamen die zich synchroniseren, dat is een poging tot opname: de opname van de stem; de opname van de stem door de opgenomen stem; de opname van het lichaam door zijn eigen geluid; de opname van het publiek in de choreografie. En dan weer loslaten: jezelf worden, persoonlijk worden (want daarover gaan deze portretten: over het persoonlijke, het autobiografische), het publiek in de ogen kijken: terugkijken. *Going public*: de confrontatie aangaan met jezelf. Die blik, dat kijken, maakt deze portretten zo confronterend. Het direct aankijken en aanspreken van het publiek, zoals Velazquez die naar zijn model kijkt; collega Platel die je in de ogen kijkt; het dansende publiek dat naar de choreografe kijkt; de choreografe die naar de dansers kijkt: het zijn de voorlopers van confrontaties die nog moeten komen. Ze stelt een vraag aan haar publiek: "Do you know Douglas Dunn?". Ze zet iemand uit het publiek op de plaats van de interviewer aan een tafel. Ze vraagt het voltallige publiek om haar te interviewen. En altijd gaat het over de opname: wat de kunstenaar ziet en zegt, dat is wat ons aangaat; 'ce qui nous regarde...' Dus: waarover gaat het nu eigenlijk? Over welk zelf gaat het hier? Wie (of wat?) is het onderwerp van deze portretten? Het interview, het publiek of de performer? Alain Platel (Jonathan Burrows, Eszter Salamon, Xavier Le Roy), U of Christine De Smedt? Koning? Kijker? Kunstenaar? Als de performer haar publiek laat dansen, dan wordt elke toeschouwer – dansend of niet – deel van haar portret: deel van Alain Platel, choreograaf ondanks zichzelf, die altijd

mensen heeft aangemoedigd om de plaats van de danser op de scène in te nemen. Het resultaat is een portret van het publiek, dat – ondanks zichzelf – deel wordt van deze voorstelling, van dit portret. En uiteindelijk is deze uitnodiging tot de dans deel van De Smedts zelfportret. Het is een verwijzing naar groepschoreografieën als *9x9* (2000-5, waarin ze negen keer negen fotografen op de scène zet, en nog veel meer fotografen in de zaal), *Escape Velocity* (1998, waarin ze het publiek laat kiezen tussen een parcours naar links of naar rechts: een keuze en een beweging die de rest van de voorstelling bepaalt) of *The Long Piece* (2010, waarin ze met een tiental figuren een hele namiddag lang beweegt tussen de figuren van de badgasten op het strand van Oostende).

## Remix

### (opname, weergave, creatie)

Overdag werkt Christine De Smedt als een dokter. Haar patiënten zijn haar collega's, haar publiek en zichzelf. In haar kabinet maakt de Dr. aantekeningen bij haar interviews. Ze zoekt patronen. Ze zet elementen apart en legt ze onder de loep. Ze ordent de dingen in een tabel. Zo ontstaat een 'tableau', een compositie. En elke avond gooit ze de zaken weer door elkaar. Dan trekt de dokter haar hansopje aan en herbeleeft ze de gesprekken van de dag. Zo wordt ze elke avond weer haar collega's, haar publiek en haarzelf. Het 'tableau' wordt 'tableau vivant'.

Elke voorstelling, elke beweging in deze compositie, speelt in dezelfde ruimte. Altijd dezelfde persoon. In hetzelfde kostuum. Met hetzelfde publiek. Maar altijd in een andere constellatie. Altijd een andere mix. Een remix. Deze dans is door en door muzikaal. Het lineaire, de continuïteit, de opbouw in de volgorde van de vier portretten: het zorgt voor een spel van aantrekken en afstoten, van aanvullen en contrasten, van "ja" en "nee" zeggen (want daar begint de behandeling van de Dr.: waartegen zeg ik "nee"?). Het zit in de vreemde (a)synchronie in beweging en geluid van '*I would leave a signature*', in het ritme van de woorden in *The son of a priest*, in de (a)synchronie van beeld en lichaam in *A woman with a diamond*. De synchronie wordt totaal als performer en publiek uiteindelijk en voor even – de duur van het zaallicht – volledig samenvallen met zichzelf in *Self-reliance*.

De remix is een machine. Haar therapeutische krachten doen denken. De Dr. legt en verlegt accenten. Ze vertrekt van hoe de dingen zijn en zoekt naar hoe ze kunnen zijn. Ze flirt met de grenzen van het aanvaardbare. Ze doet twijfelen aan de grenzen van het portret. Ze zoekt de limieten op van de techniek, van respect, van fatsoen. Ze speelt met de grenzen tussen

presentatie, representatie en interpretatie. Ze gooit woorden door elkaar om er een nieuwe betekenis uit te halen. Ze selecteert fragmenten uit de interviews, accentueert en negeert elementen. Zo krijgt ze iets dat neigt naar de karikatuur: de sterke statements van collega's Platel en Salamon, de nuchtere nuances van collega Burrows, de directe relatie met zijn publiek van collega Le Roy, de Dr. zelf als kameleon in haar *jumpsuit*, de zoekende bewegingen van haar dansende publiek.

De remix zit in de belichaming. Haar generische, diepblauwe overall is eigenlijk een 'blue key' pak: het veegt uit en laat er makkelijk iets anders op projecteren. Het is uniseks – het mixt voorbij gender. Het is een uniform dat autoriteit geeft aan Dr. De Smedt – het objectiveert. Deze autoriteit die ruimte neemt, is er ook een die ruimte geeft. De les van Barthes: de dood van de auteur, laat ruimte voor de geboorte van de lezer.<sup>2</sup> Het einde van de (auto)biografie laat ruimte voor een nieuw verhaal, voor het plezier van de tekst.<sup>3</sup> Zo speelt dit werk met de verwachtingen van de taal, van het beeld. Het verzet zich tegen het cliché: het beeld dat vastligt, dat niet meer beweegt, dat niet langer in beweging zet, dat lui maakt. Vandaar: de toeschouwer in beweging zetten, de toeschouwer bewegen, om de dialoog aan de gang te houden. Vandaar: een portret als vierluik waarin de verschillende delen elkaar besmetten, beïnvloeden. Ook dat is een manier om het statische van het portret te doorbreken.

## Beeld (net niet)

Op een bepaald moment verwijst de Dr. naar een boek van een Franse filosoof. Dat boek gaat over een andere dokter. De filosoof (die eigenlijk een kunsthistoricus is) is Georges Didi-Huberman, en de dokter (die eigenlijk een uitvinder is) is Jean-Martin Charcot. Zijn uitvinding noemt hij hysteric. Didi-Huberman schrijft over de beelden die Dr. Charcot gebruikt als wetenschappelijk en didactisch materiaal. De beelden tonen veel van de vrouwen, maar ook van Charcot zelf én van zijn publiek. Didi-Huberman demonstreert hoe de zaken verschuiven. De synchronisatie loopt fout: plezier wordt pijn (en omgekeerd); gevoel wordt foltering (en omgekeerd). Hij noemt het 'the paradox of atrocity'.<sup>4</sup>

Psychiatrie is meedogenloos hier. Het wil alles weten. En wat het niet weet, dat vindt het uit. Want alles weten, dat is onmogelijk. Er zullen altijd gaten

2) Roland Barthes: *La mort de l'auteur*. In: *Le bruissement de la langue*. Seuil, 1984; pp. 61-67

3) Idem. *Le plaisir du texte*. Seuil, 1973. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Seuil, 1975

4) Georges Didi-Huberman. *Invention of Hysteria*. Zone books, 2003; p. 176

zijn in het portret dat de psychiater schetst van de patiënt. Het zal altijd een beeld zijn 'ondanks alles'. Daarover schreef Didi-Huberman een ander boek: *Images malgré tout*. Het gaat over 'alles' wat je niet kan zien, maar desondanks toch in rekening moet brengen om een beeld (in dit geval: de wreedheid van de kampen) te begrijpen. De Franse filmcriticus André Bazin had er in de jaren vijftig (de jaren vlak na de kampen) nog een andere term voor: de cinema als venster op de wereld of 'le cinéma de la cruauté'. Bij Bazin bestond de strategie erin om te bewegen met de camera: tegen de cinema van de montage, voor het 'plan séquence': de camera beweegt mee met de ruimte. Bij Dr. De Smedt bestaat de strategie erin afstand te nemen van dat *alles*, om steeds meer ruimte te geven aan het beeld. Geen bewegende camera's hier. In de plaats accentueert ze haar beeld als ruimte om in te bewegen. Hoe ze zich tegen de muur drukt achter haar luidspreker en met haar micro in '*I would leave a signature*'. Hoe ze zich langs diezelfde muur wurmt in het begin van *The son of a priest*. Hoe ze zich opnieuw tegen de muur – de uiterste grens van de theatrale ruimte – installeert voor 'A woman with a diamond'. Daar is het in een interviewsituatie: zij achter de tafel, de luisteraar aan de andere kant. Zij, dat is collega Salamon in het lichaam van Dr. De Smedt. De luisteraar, dat is Dr. De Smedt in het lichaam van haar publiek. Naast de luisteraar staan twee camera's: vaste – het is de Dr. die beweegt, naar of van de camera. Vijf projectoren sturen de beelden de ruimte in. Zoals tijdens een concert of een conferentie: de realiteit uitvergroot. Die uitvergroete beelden – ze passen bij de uitvergroete statements van de spreker, haar grote thema's: "nee" zeggen, de diamant als geschenk van en voor het leven, feit en fictie, vrouw zijn,... – vergroten tegelijk de afstand met haar publiek.

Er is iets met die beelden, met die losgelaten opnames. Ze filmen een één op één situatie. Maar door enkel zichzelf te filmen, vermenigvuldigt de Dr. in elk afzonderlijk lid van het publiek de plaats van de luisteraar als vertegenwoordiger van dat publiek. Het is het delen, van het persoonlijke, van het intieme. Één op één wordt één tegen allen. Dat uitvergroeten maakt de verschuivingen beter zichtbaar: het beeld is niet synchroon met de realiteit. Er zit een traagheid op, zoals bij de opnames van de stem in '*I would leave a signature*'. Het beeld komt wat later, de Dr. valt niet samen met haar beeld. Bovendien toont het beeld niet enkel de Dr., maar ook een stuk van de ruimte. Met de Dr. filmt de camera ook de muur achter haar. Die muur wordt opnieuw geprojecteerd op de andere muren, achter, naast, voor en rond haar. Die projectie van de muur op de muur, dat past nooit. Die projectie, zo is een portret: altijd ernaast. Net niet.

Zo een beeld dat (net) niet samenvalt met zichzelf, dat opzettelijk breekt met zichzelf, dat buiten zichzelf treedt ("hors de soi", heet het in de voorstelling); zo een portret als "becoming other", als "being hidden in exposure"; zo een spel met de synchroniciteit, zoals in masturbatie – bevrediging – coïtus: dat is natuurlijk het cliché van de hysterie. Deze voorstelling gaat over de kunstenaar als uitvinder als psychiater. En omgekeerd: over het ziektebeeld als uitvinding en als creatie; over de genezing als (re)design. Patiënten zijn levende beelden hier. Portretten zijn 'tableaux vivants'. Theater is een zachte therapie. Een spel van fascinatie, fabulatie en fantasie. Maar ook een bevrijding, een manier om dingen los te maken.

Psychiatrie, dat is jezelf herkennen in de ander. Het betekent ander(s) worden. Je aanpassen aan het beeld, conform de norm. Synchroniseren. Worden zoals iedereen. Psychiatrie, dat gaat over de creatie ("de uitvinding", zegt Didi-Huberman) van het zelf, van het zelf als portret, van het zelfportret. De psychiater zoekt naar zichzelf doorheen de ander. Het is een vorm van narcisme. Van zoeken naar aandacht. Naar een publiek.

## **Publiek**

### ***(indiscernable, indécidable, imperceptible)***

Als dit verhaal begint met een Dr. in de wijsbegeerte, Michel Foucault, die zich op de plaats van de schilder zet om zijn portret te begrijpen. Als het passeert langs een Dr. in de psychiatrie, Jean-Martin Charcot, die de performer (de hysterica) dwingt de plaats van de kijker (de Dr.) in te nemen. Dan eindigt het met een Dr. in de bewegingen van geest en lichaam, Christine De Smedt, die zich verplaatst naar het publiek. Hoe begrijpen zij deze portretten? Wat zien ze? Wat verbeelden ze? Hoe handelen ze? Het is een uitbreiding van de choreografische praktijk en opnieuw een doorbreken van het cliché van het portret: door het beeld in beweging te zetten, beweegt ze het publiek (en omgekeerd).

Deze portretten zijn er voor een publiek. Ze kunnen niet zonder. Het publiek is het doel van deze voorstelling, zoniet het onderwerp. Het is haar sterkte en haar zwakte. Het is haar substantie en het maakt ze fragiel. Heel deze voorstelling – en niet enkel het laatste deel – draait rond de articulatie van het publiek. 'Articulating the audience' heet dat hier: uitspreken (articuleren) van de luisteraar (of van het luisteren: 'audience': van het Latijnse 'audere': luisteren). De persoon is meer dan een ruimte, meer dan een masker. Het is een klankkast, een echokamer, een aanwezigheid die resonanceert (en articuleert): 'per-sonare'.



\* Une leçon clinique à la Salpêtrière:  
Dr. Charcot met patiënt en publiek.

Het moment waarop het licht in de zaal aangaat, dat is het moment waarop de dingen weer samenvallen met zichzelf. De spelsituatie wordt een spelsituatie waarin performer en publiek zichzelf spelen. We weten dat we spelen. Of toch niet? Altijd is er die twijfel. Wat in deze voorstelling een “zone of indiscernability” heet, is met de woorden van *antipsychiaters* Deleuze en Guattari (want de Dr. gebruikt hier de woorden van collega Le Roy die ze zelf leent van Gilles Deleuze) ook een ‘zone d’indécidabilité’.<sup>5</sup> Het is een tussenzone, waarin performer en publiek elkaar ontmoeten, elkaar worden. Tussen de acteur en het personage ontstaat iets nieuw. Geen combinatie, maar meer een gemeenplaats (“Ce n’est jamais combinaison de formes, c’est plutôt le fait commun”).<sup>6</sup> Hierin schuilt – opnieuw – de kracht en de kwetsbaarheid van deze portretten. De terugkeer naar het persoonlijke geeft ruimte aan het portret om te werken. Het zorgt voor tussenruimte, voor – opnieuw met de woorden van Deleuze en Guattari – inter-esse: tussen-zijn als betrokkenheid.<sup>7</sup>

5) Gilles Deleuze. Francis Bacon, *logique de la sensation*. Éditions de la différence, 1981: pp. 19-22

6) *ibid*: p. 20

7) Gilles Deleuze en Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Minit, 1980: pp. 36



De twijfel, vervat in de inter-esse, in de tussenzone, in de 'zone d'indiscernabilité', is ook de eerste stap naar een onwaarneembaar worden, naar een 'devenir imperceptible'.<sup>8</sup> Het is geen verdwijnen, maar wel een opgaan in de omgeving. Het blue key pak – haar genderloos lichaam – dat heet bij Deleuze en Guattari een 'Corps sans Organes'. In zijn boek over Francis Bacon – zijn enige boek over de kunst van het portret – heeft Deleuze het over een intensief lichaam (corps intensif) dat figuur wordt. Zo moeten we die gemeenplaats (fait commun) begrijpen: organisme wordt lichaam, gezicht wordt hoofd ("défaire l'organisme au profit du corps, le visage au profit de la tête").<sup>9</sup> Dr. De Smedt geeft haar patiënten geen gezicht, ze geeft ze een lichaam.

Elk portret is een zelfportret. Je kan het nooit begrijpen, zonder je in te leven, zonder deel te worden, zonder er deel van te worden, zonder jezelf erin te herkennen. Vandaar die essentiële inbreng van het publiek: als danser, als luisteraar, als interviewer, als ... publiek. Die articulatie maakt het laatste portret het meest onbepaalde – het meest onwaarneembare. Het is potentieel oneindig, altijd geïmproviseerd op maat van het moment en toch altijd synchroon – een permanente remix die toch altijd samenvalt met zichzelf. Het is die ultieme omkering van de rollen die dit werk opentrekt in en als een ruimte.

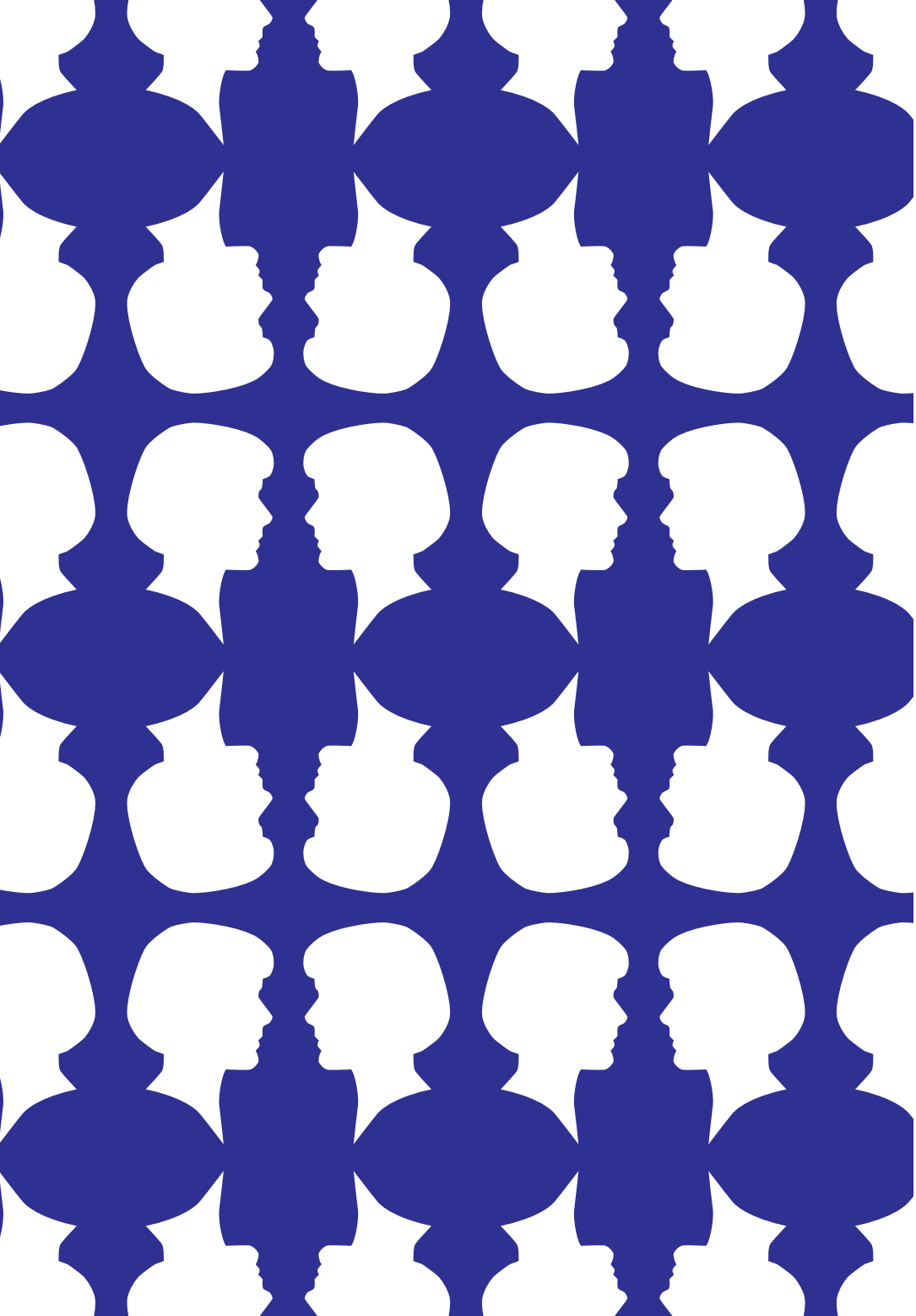
8) *ibid*: pp. 284-380

9) *idem*. Francis Bacon: pp. 33-34





*Ana Vujanovic*



# (IN) DE PERSOON VAN DE AUTEUR

Uitgenodigd om mee te werken aan *4 choreographic portraits* van Christine De Smedt, werd ik onmiddellijk geraakt door de vragen achter het project: Waarom betrek ik, als auteur, het persoonlijke niet in mijn artistieke werk? Verzet ik me ertegen? Of verberg ik het? Waarom?<sup>1</sup> Nog verder, kwamen de volgende vragen: Wat is het resultaat van dat ontwijken? Een minder authentiek kunstwerk, minder oprecht, minder geloofwaardig, minder van mezelf? Wat meer algemeen is, meer onverschillig, meer technisch, meer een koude speculatieve constructie? Wat me hierin intrigeerde was niet de auteur als persoon; ik was niet benieuwd naar het geheim van het persoonlijke dat verondersteld werd zich te verbergen – vermoedelijk voor een goede persoonlijke reden – in het gebaar van de uitsluiting. Nee, de uitdaging was precies hoe die bekommernissen geconstrueerd werden in epistemologische en sociaal-politieke zin, namelijk: hoe het model van de kunst dat weegt op de uitdrukking, beleving of actualisering van de individualiteit van een persoon, haar wil en creatieve kracht, zich geruisloos inburgerde zodat deze vragen een normale bekommernis werden voor een auteur zelf. Er is inderdaad geen sterker model voor de kunst vandaag, en het ziet ernaar uit dat het persoonlijke en het auteurschap onlosmakelijk verbonden zijn in een organische band die bepaalt wat we kunst noemen als zodanig. Die band is zo moeilijk te grijpen dat het onmiddellijk leidt naar de ultieme vraag: Wat is kunst anders dan een uitdrukking van individuele wil en creatieve kracht? Los van het laatste, verschijnt het in vele variaties, en vandaag – op een moment waarop de naam van een kunstenaar werkt als een merk, en op een moment waarop ze met haar individualiteit en persoonlijkheid een kunstproduct is *par excellence* – wint dit aan belang. Vertrekkend van die vragen, is dit project zowel een artistiek onderzoek als een reeks van vier solovoorstellingen die de manieren probeert bloot te leggen waarop de persoon en het kunstwerk in de hedendaagse podiumkunsten met elkaar verbonden zijn. Hoewel, het ‘voorwerp’

1) "In een terugblik op mijn werk besefte ik dat er een voorwaarde schuil ging die de inbreng van persoonlijke en biografische elementen in mijn werk uitsluit. Maar wat bedoel ik eigenlijk met *persoonlijk*? Wat is de relatie tussen hoe ik *het persoonlijke* denk en het werk dat ik maak?", Christine De Smedt, *4 choreographic portraits*, zie p. 3

van onderzoek verschuift van de auteur zelf naar andere auteurs: de choreografen Alain Platel, Jonathan Burrows, Xavier Le Roy en Eszter Salamon. In plaats van een zelfonderzoek naar de vraag waarom de auteur geen persoonlijke elementen betreft in haar kunst, waardoor ze opnieuw de drang om beide te verzoenen zou bevestigen, maakt Christine De Smedt portretten van de genoemde auteurs, en (re)construeert ze de relaties tussen hoe ze denken, hun artistieke productie, en de manieren waarop ze werken.

Ik wil in dit essay niet zozeer de resultaten van dit artistiek proces analyseren, maar zou liever afstand nemen van de vragen die aan de basis van dit project liggen, om beter de conceptuele achtergrond te begrijpen die het de moeite waard maken over deze vragen door te denken. Ik zal daarbij vertrekken van de Foucauldiaanse Foucaultiaanse veronderstelling dat de band tussen het persoonlijke en het auteurschap - hoe 'stevig' die ook mag lijken - eigenlijk 'ontstond' op een bepaald moment in de Westerse geschiedenis, en zich weer kan opheffen in een andere sociale of historische context. Mijn bekommernis is dus niet 'Wat is het probleem met mij, een auteur die het persoonlijke niet betreft in mijn kunst' maar wel 'Wat is het probleem met de kunst waarvoor het persoonlijke een essentiële voorwaarde is om kunst te zijn?'

### ***Een stotterend vocabularium***

Maar eerst: wat betekent het persoonlijke? Dat weten we natuurlijk allemaal. Of niet? Ik heb wel een idee, maar als het erop aan komt het te zeggen, dan begin ik te stotteren: individueel, uniek ... vermoedelijk iets dat onderscheidt, particulier ook, authentiek ... soms privaat, intiem zelfs ... van iemand op een of andere manier .... Het probleem is dat we hieruit geen sluitende definitie kunnen afleiden, omdat hetzelfde woord op vrij verschillende dingen slaat. Langs de andere kant komt de notie van de 'persoon' dichtbij concepten als individueel, het zelf en identiteit die, vanuit een theoretisch standpunt, een ernstige definitie verdienen. Maar toch, de manier waarop ze doorwerken in de kunstwereld wijst niet op een duidelijke scheidingslijn. De termen overlappen dikwijls waardoor ik veronderstel dat het overlappen deel is van hoe we het persoonlijke begrijpen in deze context. Ik zal die basisvoorwaarden later verder bespreken en wil hier een systeem voorstellen van manieren waarop de term 'persoonlijk' wordt gebruikt in de kunst en waarin het zich richt tot:

- ~ unieke en persoonsgebonden kwaliteiten, zoals particulier, onderscheiden, van iemand, enz., die verwijzen naar de particuliere en gescheiden identiteit

- ~ en individualiteit van de kunstenaars, uitgedrukt in kunst door haar specifieke 'signatuur', door het kunstwerk dat enkel zij kan maken
- ~ het private en het intieme, wat zich richt op het levensverhaal en verwante ervaringen, gedachten, gevoelens en zelf van een auteur als individueel mens, wat dient als bewaarplaats voor haar inspiratie of haar zelfs dwingt om kunst te maken
- ~ het authentieke en het originele, wat verwijst naar de nabijheid van een kunstwerk tot het modelbeeld gevormd in de geest van de auteur en vervolgens gematerialiseerd in het onherhaalbaar kunstwerk welks aura van authenticiteit het publiek een unieke artistieke ervaring biedt.

Zonder overhaaste conclusies te trekken, wil ik erop wijzen dat bovenstaande systematisering al laat zien dat het persoonlijke betekenis geeft aan minstens drie verschillende concepten en aan verschillende registers in het domein van de kunst, waardoor het een vrij moeilijk te vatten voorwerp van analyse of kritiek is. Toch laat het genoeg ruimte voor een problematisering gericht op het blootleggen en bespreken van de constructieve naden van de schijnbaar moeilijk te grijpen en organische band tussen de kunst en het persoonlijke, wat hier mijn prioriteit is.

## KUNST MAKEN EN BEDRIJVEN IN DE EEUW VAN HET ZELF

### *Kunstproductie en de persoonlijkheidscultus*

Na de historische constructie van de kunstopvattingen in de context van de Westerse industriële kapitalistische maatschappij en haar liberale en individugerichte epistemologie – waaronder: de scheiding van productie (*poiesis*) in industrieel (reproduceerbaar) en esthetisch (origineel), een transformatie van de praktijk (*praxis*) naar een uitdrukking en actualisering van de wil en de creatieve kracht van de kunstenaar, en een herschikking van het publieke en het private in de burgerlijke maatschappij met haar voorkeur voor het private als het authentieke – wordt een personalisering van de kunst, gedragen door de overeenstemming van de creatieve wil, algemeen aanvaard in de 20<sup>ste</sup> eeuw. Giorgio Agamben's lijst van 19<sup>de</sup> en vroeg 20<sup>ste</sup>-eeuwse kunstpraktijken, waarin we dergelijke opvatting kunnen terugvinden,<sup>2</sup> kan verruimd worden met verschillende recente stromingen als abstract expressionisme / action painting, het

2) Zie Giorgio Agamben, 'Poiesis and Praxis', in *The Man Without Content*, Stanford University Press, Stanford Ca, 1999

overgrote deel van emancipatorisch en ludiek neo-avant-gardetheater, humanistische theaterantropologie, expressionistische dans, postmoderne autobiografische en op identiteit gebaseerde literatuur en performance, graffiti en verwante vormen van straatkunst, verschillende hedendaagse open en procesgerichte formaten van werk gericht op uitgebreide noties van energie, creativiteit, bevrijding, expressie, impulsen, enzovoort. Vanuit een kritisch standpunt kan aangebracht worden dat deze artistieke vormen en concepten neigen naar een wegwijzen van het politieke potentieel in de artistieke praktijk. Die kritiek steunt op de notie dat in deze gevallen – die veelvuldig en paradigmatisch zijn voor de 20<sup>e</sup>-eeuwse Westerse kunstwereld – de dimensie van vrij menselijk handelen in de sociale ruimte in principe is vervangen door een creativiteit die streeft naar de humanistische emancipatie van de kunstenaar als individu: haar persoonlijke verwezenlijking, bevestiging en bevrijding.

Deze tendens werd verder gekoesterd door de emanciperende politiek van de jaren zestig, vervat in slogans als 'wees individueel', 'wees uniek', 'wees anders', 'wees jezelf', enzovoort. Dit soort verheerlijking van het individu, ingebed in het verzet tegen de massamaatschappij ontwikkeld na WO II, leidde geleidelijk naar een persoonlijkheidscultus in verschillende sociale sferen. Daarbij aansluitend verschoof in de kunstwereld het aura van de kunstwerken – die sedertdien zowel gemaakt worden als unieke objecten of als gereproduceerde kopieën – naar de kunstenaars zelf, die de rol kregen aangemeten authentiek te zijn, verschillend, uitzonderlijk en voor alles non-conformistische persoonlijkheden.

Vandaag zien we hoe die tendens verder aan belang wint terwijl ze verder grenzen doet vervagen tussen praktijk en productie, te verstaan – met postoperaïstische en biopolitieke theoretici als Negri, Hardt, Virno, Lazzarato, enzovoort – als de algemene toestand van de hedendaagse Westerse kapitalistische maatschappij, waarbij de productie is gebaseerd op het postindustriële koesteren van de immateriële arbeid en op de post-Tayloristische en post-Fordistische organisatie van werk. De bovengenoemde theoretici beweren dat de postindustriële productie meer geeft om de cultureel-informatie inhoud van materiële producten dan om de producten zelf: de productie van beelden, smaken, overtuigingen – en van subjectiviteit. Net zo - Lazzarato waarschuwt daarvoor - steunt het management in het werkproces op de slogan 'wordt een subject (van communicatie)' en neigt het nog meer totalitair te worden dan de traditionele werkverdelingen in haar poging om de volledige persoonlijkheid



en subjectiviteit van de arbeider te betrekken in de waardeproductie. De uitdrukking van een veronderstelde unieke individualiteit wordt dan een sociaal imperatief in de kapitalistische wereld. Een werknemer is niet langer verplicht om 'de job te klaren'; in de woorden van Lazzarato 'moet men zich uitdrukken, moet men spreken, communiceren, meewerken'<sup>3</sup> en dus: "Eigenlijk is subjectiviteit het belangrijkste product van het kapitalisme. Het is het enige grootste goed dat we produceren, omdat het zich nestelt in de productie van alle andere goederen."<sup>4</sup> Hetzelfde geldt voor de kunstwereld waar het imperatief zich bijvoorbeeld weerspiegelt in de toename van artistieke evenementen, georganiseerd als 'ontmoetingen' tussen kunstenaars van wie de voornaamste taak erin bestaat aanwezig te zijn, als persoon. Dat imperatief resulteerde in het ophemelen van de signatuur van de kunstenaar, in de vestiging van de naam van de kunstenaar als een merk, en in het naar voor schuiven van de persoonlijkheid van de kunstenaar als het artistieke product *par excellence*. De principes van arbeid in het produceren en in de kunst overlappen daarbij, zodat kunstenaars het model worden voor immateriële werkers – maar wel in een eerder opportunistische betekenis. Ik zeg dit om de aandacht te vestigen op het feit dat de overdreven rol van het persoonlijke in de kunst, los van het feit dat het romantisch en metafysisch is, ook zeer winstgevend is voor het kapitalistische kunstsysteem.

### ***De auteur is dood – Lang leve de scriptor, verteller en sociale (be)werker***

Als het ondanks deze kritiek nog steeds moeilijk lijkt vooruit te denken op een artistieke praktijk die zich heeft losgewerkt van de organische banden tussen het persoonlijke en de auteur, dan wil ik enkele concrete 20<sup>e</sup>-eeuwse voorbeelden geven van andere of zelfs tegenovergestelde opvattingen van kunst.

Om te beginnen moeten we afstand nemen van de hegemonie van de Westerse Kunstwereld als de enig mogelijke. We hoeven daarvoor niet ver te reizen; het paradigma van de kunst in echte socialistische staten – met uitzondering van Joegoslavië – biedt al een ander perspectief: dat van het socialistisch realisme. De sporen ervan gaan terug naar de postrevolutionaire Sovjet-Unie, vanwaar het zich verspreidde naar het naoorlogse Oostblok, waar het de socialistische maatschappelijke orde

3) Maurizio Lazzarato, 'Immaterial Labour', in *Radical Thought in Italy*, Paolo Virno, Michael Hardt (eds), Minnesota University Press, Minneapolis, 1996; [www.generation-online.org/c/fcimmateriallabour3.htm](http://www.generation-online.org/c/fcimmateriallabour3.htm)

4) Maurizio Lazzarato, 'Conversation with Maurizio Lazzarato', in 'Exhausting Immaterial Labour in Performance', Joint issue of *Le Journal des Laboratoires* and *TkH Journal* (no. 17), 2010, p. 14

bevestigde en tegelijkertijd diende als tegenwicht voor het abstract expressionisme dat in de VS werd gepromoot als een model van kunst die de actualisering van de persoonlijkheid en creativiteit van de kunstenaar uitdrukt. In de socialistisch realistische opvatting van kunst wordt de kunstenaar gezien als een 'culturele (be)werker', en niet als een creatief genie. De kunstenaar is als culturele werker actief in het domein van de sociale superstructuur en – zoals alle andere werkers – handelt ze met en werkt ze voor de maatschappij in haar eigen domein en met haar eigen middelen in plaats van uitdrukking te geven aan haar unieke persoonlijkheid tegenover de gemeenschap. Bovendien werd het accentueren van de individualiteit van de kunstenaar gezien als een eerder 'burgerlijke luxe', vrij ongepast in de situatie waarin de nieuwe sociale orde - die steunt op collectiviteit en gelijkheid als een radicale kritiek van het Westerse kapitalisme en individualisme -gevestigd meende te zijn. Hoewel deze benadering ons een beeld geeft van de echte, bestaande opvatting van kunst waarin het persoonlijke een irrelevant of zelfs verboden aspect is van het maken of bedrijven van kunst, heeft het zijn veel besproken tekortkomingen. Eerst en vooral leidde deze benadering, doordat ze zich ontwikkelde in de landen die neigden naar totalitarisme, vaak naar het vervangen van de Westerse druk op de kunstenaars om uniek te zijn en om hun unieke persoonlijkheid te investeren in kunst met de zelfs nog grotere druk om alle particuliere, individuele of persoonlijke elementen in de kunst uit te sluiten. Op die manier bevestigde het socialistisch realisme uiteindelijk de figuur van de 'kunstenaar als partijlid', een onpersoonlijke kunstenaar als promotor (met artistieke middelen) van de partijpolitiek en haar visie op de maatschappij. Dat is duidelijk niet de oplossing die ik wil voorstellen voor 'de persoonlijke problemen' van de hedendaagse kunst.

Het andere geval dat ik wil aanhalen is het befaamde theoretische debat over de relatie van de auteur tot het kunstwerk, dat teruggaat naar het (post)structuralisme van de jaren zestig en zeventig en werd gelanceerd met Roland Barthes' *Dood van de auteur*, gevolgd door Michel Foucaults herdenking van de discursieve positie van de auteur als subject. Barthes<sup>5</sup> breekt met het gangbare denken over de kunst doorheen (het openbaren van) haar banden met de auteur als persoon en beweert dat de auteur dood is omdat: zij niet degene is die de betekenis van het kunstwerk als tekst controleert, noch de sleutels bezit om het te lezen. In de complexe culturen van de betekenisgevende praktijk is betekenis enkel intertekstueel bepaald,

5) Roland Barthes, 'The Death of the Author', in *Image, Music, Text*, Hill and Wang, New York, 1977

waarbij kunstwerken vrij met elkaar interageren en dichterbij elkaar staan dan bij hun auteurs. Vanuit dat perspectief is de auteur als een individueel mens totaal irrelevant voor het functioneren van kunstwerken in de maatschappij en is de kunstenaar meer een 'scriptor', een handelaar met de omringende teksten, dan een eenzaam genie waaruit kunstwerken ontstaan. Foucault<sup>6</sup> beaamt dat de persoonlijkheid van de auteur niet noodzakelijk is voor een kunstwerk. Zijn notie van de 'auteur als functie' mag niet verward worden met de persoon van de auteur, terwijl ze ook niet verwijst naar echte individuen. Maar toch, aldus Foucault, hebben we nog steeds de auteur nodig als een artistiek/tekstueel subject om de genealogie van een discours te reconstrueren, om het te verbinden, en om dat verband te begrijpen. Terwijl de naam van de auteur hier een primair classificerende rol heeft, is de 'auteur als functie' eerder een 'verteller' die slechts deel is van een groter sociaal en discursief systeem van overtuigingen en aannames die de betekenis beperken. Die bepaling is gelinkt aan Foucaults hevige verzet tegen de kunstenaar als individu, geïsoleerd van de rest van de maatschappij, en impliceert verder dat zelfs wat aanzien wordt als de individuele persoonlijkheid van een auteur altijd al een sociaal geconstrueerde subjectiviteit is.

De auteur zien als onlosmakelijk verbonden met de sociale context en het discursieve raamwerk in plaats van als een geïsoleerd uniek individu – wat de voorstellingen van *4 choreographic portraits* ook lijken te beweren – zou de richting kunnen aangeven om haar uitschakeling te boven te komen, zoals ze geïmpliceerd wordt in de voorstelling van Barthes. Hier wil ik het Barthes/Foucault debat verlaten om de discussie in een nieuwe richting te sturen.

## NOTA BENE: OM EEN PERSOON TE ZIJN, HEB IK HET MASKER NODIG

Het laatste onderwerp dat ik wil aansnijden vertrekt van het feit dat *4 choreographic portraits* solo's zijn, telkens gebracht door één persoon, de auteur zelf. Er rekening mee houdend dat deze voorstellingen portretten zijn van andere auteurs, vinden we 'deze persoon' in een dubbele positie – als de performer die spreekt en handelt in de eerste persoon enkelvoud, maar niet acterend, de anderen belichaamt op de scène, terwijl ze tegelijkertijd de positie inneemt van de auteur die hen als geportretteerde figuren construeert. Terwijl dit impliceert, zoals blijkt uit sommige interpretaties

6) Michel Foucault, 'What is an Author?', in *Aesthetics, Method and Epistemology*, James Faubion (ed), Penguin Books, London, 2000

in de loop van het project, dat de vier portretten uiteindelijk gaan over de creatie van een zelfportret van Christine De Smedt, verklaart ze haar beslissing als volgt: "Het feit dat éénzelfde persoon de vier portretten brengt is een 'gebaar' dat wijst naar de verscheidenheid in interesses, de herkenning in verschillende mogelijke posities en de daarbij horende inconsequenties en paradoxen."<sup>7</sup>

Met dit onderwerp in gedachten, zal ik blijven terugkeren naar en me concentreren op hoe 'de verscheidenheid in interesses, de herkenning in verschillende mogelijke posities' zich verhoudt tot de veronderstelde unieke en relatief duurzame entiteit die we een 'persoon' noemen, en hoe de 'inconsequenties en paradoxen' gezien kunnen worden als hun geïntegreerde instrumenten in plaats van wat ze ondermijnt. Dat kan vragen om een ruime herinterpretatie van de notie van de persoon, maar ik zal de discussie beperken tot het kader van de podiumkunsten.

De situatie van de voorstelling zoals ik ze hierboven beschrijf opent het onderwerp van de disidentificatie of destabilisatie van de persoon als uniek individu en - dat is de basisvraag van *4 choreographic portraits* - kan gezien worden als een verlichamelijking van het constructieve, performatieve en veranderlijke karakter van het persoonlijke. Een verbale uitleg van zo een opvatting kan gevonden worden in de besluiten die de auteur trok aan het eind van haar onderzoek:

"Anderzijds ben ik ook geneigd te denken dat wat ik *van mij persoonlijk* noem niet louter een privé, intiem en biografisch begrip is maar een bepaalde blik, die privé -en publieksgericht is, die gegroeid is in ruimere en wisselende contexten; *van mij persoonlijk* is een gedeelde identiteit, drager van meerdere identiteiten, met tegenstellingen en paradoxen."<sup>8</sup>

Beide verklaringen resoneren met het postmoderne denken, waarin gekende stellingen over meervoudige identiteiten werden ontwikkeld. Ik sla ze hier over om dieper in te gaan op het sociaal constructivisme dat het voorstellende handelen ziet als constituerend voor de persoon als sociaal subject. Dat gaat terug naar een van de eerste 20<sup>e</sup>-eeuwse analyses van het theatrale in het alledaagse leven: Erving Goffman gebruikte het model van het theater om de sociale samenstelling van het zelf te verklaren en om de notie van de 'dramaturgie van het zelf' naar voor te schuiven.<sup>9</sup> Zijn uitgangspunt was de constructivistische bewering dat er geen voorafgaand

7) Christine De Smedt, nagesprek, Buda Kunstencentrum, Kortrijk, 23 februari 2012

8) Christine De Smedt, *4 choreographic portraits*, zie p. 3

9) Zie Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday, New York, 1959

innerlijke zelf is dat uitgedrukt moet worden, maar wel het aanleren van uitdrukingspatronen die we later uitvoeren om onszelf te construeren, in bepaalde sociale en historische condities. Aldus kunnen we, volgens Goffman, zonder de voorstelling te begrijpen ook niet begrijpen wat de persoon is, omdat het niets anders is dan een sociale rol of, anders gezegd, haar eigen voorstelling.

Goffmans stellingen kwamen op een radicale manier tussen in de overwegend Westerse opvatting van de persoon, zoals geformuleerd in de laatste eeuwen. Richard Sennett<sup>10</sup> merkt op dat we vanaf de laat 18<sup>e</sup> eeuw getuige waren van de val van de publieke mens, veroorzaakt door de opvatting dat terwijl het publieke het domein is van artificiële kunstmatige rollen, het private het domein is van de authenticiteit van het menselijke wezen – dat is het gebied waar we het dichtste raken aan onszelf. Dit soort van interpretaties gaat ervan uit dat de authentieke, private persoon een kostuum of een masker nodig heeft om publiek te gaan, en dat publieke sociale handelingen ons net depersonaliseren. Nochtans had 'de mens als acteur' slechts enkele decennia eerder een heel andere betekenis. In zijn studie beschrijft Sennett<sup>11</sup> hoe de vroege burgerlijke publieke sfeer ten tijde van het *ancien régime* vorm kreeg in het theater tijdens en na de voorstellingen en hoe opvattingen over sociale relaties en gedrag hun weg vonden naar de straat via twee opvattingen: lichaam als mannequin en spraak als teken (in plaats van symbool). Vanuit die optiek kreeg wat een persoon deed in een sociale situatie een bepalende rol; het was echt en niet wat het echte maskeerde.

Etymologisch wijst de term 'persoon' op dezelfde omkering van het gangbare denken. De 'persoon' en het 'persoonlijke' komen van het Latijn *persona* en van het Griekse *prosopon* dat staat voor 'masker' en is afgeleid van het Griekse theater, van waar het ingang kreeg in het theatervocabularium als *dramatis persona*, wat betekent 'theatraal personage', en verder 'persona', als archetype, in het huidige alledaagse taalgebruik. Oorspronkelijk werd de persoon dus gebruikt om te verwijzen naar iemand anders dan zichzelf, iemand anders dan we 'zijn', en duidelijk anders dan wat we vandaag als 'persoon' beschouwen. Kortom, de persoon is een (archetypisch) *persona*, en niet omgekeerd. Dat brengt ons bij de dubbelzinnige titel van dit essay, die heen en weer beweegt tussen theatrale en legale betekenissen, en doet vermoeden dat de persoon (van de auteur) is wat verschijnt door in de persoon (van de auteur) te zijn. Anders gezegd, de persoon is een *persona*

10) Zie Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, W. W. Norton, New York and London, 1992

11) Sennett, 'Public Roles', in *The Fall of Public Man*, pp. 64–89

omdat er geen individueel mens is die niet van in het begin sociaal is, zichzelf vormend met en voor anderen. Op die manier toont de ingewikkelde situatie van *4 choreographic portraits* - zoals ze gebracht wordt door één persoon - eigenlijk dat het persoonlijke neerkomt op het vormen van op zich staande voorstellingen van het zelf. Die opvatting ging nagenoeg verloren in de late geschiedenis van het Westerse denken – ook in het theaterdiscours – onder invloed van de christelijke opvatting van de persoon als een veelvuldigheid van verschillende verschijningen van hetzelfde, de essentie van het zijn.

Een dergelijke redenering klinkt nog steeds door in het actuele dilemma over de persoon en de voorstelling, of het nu in de kunst is of in een ruimere sociaal-culturele sfeer: is er zoiets als de persoon die verschillende personae voorstelt, of is de persoon een resultaat van die voorstellingen? Hoewel de postmoderne meervoudige identiteiten en Barthes' dode auteur ons een duidelijk antwoord kunnen geven en de christelijke sporen in deze zaak weerleggen, zou ik toch verder willen gaan. De reden daarvoor is dat dit antwoord geen oplossing biedt voor het probleem van de verantwoordelijkheid voor het bedrijven van kunst, wat nog steeds vervat zit in het dilemma. Dat wil ik als laatste punt ter discussie brengen als opening naar een later debat. Deze opvattingen leiden precies naar en verlossen ons van de pseudo-essentialistische constituering van de auteur door middel van het persoonlijke. Ik vind het hun grootste verwezenlijking, want mijn standpunt dat latent doorheen deze tekst loopt kan samengevat worden in de stelling dat de essentialisering van de auteur door het persoonlijke, haar verpersoonlijking, een privatisering betekent van de auteur als subject en uiteindelijk leidt tot haar depolitisering. Om de auteur te repolitiseren volstaat het echter niet te de-essentialiseren. Hier raken we aan de limiet van de Barthesiaanse en postmoderne stellingen die de ruimte van de verantwoordelijkheid uithollen, ofwel als resultaat van het verlies aan controle van de auteur over de betekenis die vrij spel krijgt in de intertekstuele ruimte, ofwel door het opgaan van het subject van de auteur in meervoudige identiteiten. Daarom vond ik Foucault's opmerking zo belangrijk, omdat ze impliceert dat, ook al heeft de auteur als individueel mens geen controle over het kunstwerk, ze het toch mee bepaalt als deel van ruimere sociale en discursieve systemen – of ze neemt er tenminste toch aan deel, waardoor ze er ook een gedeelde verantwoordelijkheid voor draagt. Het lijkt me daarom politiek meer radicaal om de auteur opnieuw een verantwoordelijkheid toe te wijzen voor wat ze doet in de kunst als een publiek gegeven, dan om haar uit te schakelen. In dit geval niet door de

uitdrukking of actualisering van een reeds bestaande persoonlijkheid in haar doen, maar wel omdat men is wat men doet in een bepaalde context, waarin 'zelf-vormend werk' zich vermengt met zelfbewustzijn, lichamelijk zijn en sociale (be)werkingen. Uiteindelijk wil ik het hele probleem van kunst en het persoonlijke omdraaien door te besluiten dat niemand kan ontsnappen aan deze verantwoordelijkheid, en dat 'de persoon' te zwak is als alibi om dit te blijven maskeren.

### **Een epiloog**

Het lijkt of ik teveel woorden heb gebruikt om iets heel simpel te zeggen – je bent wat je doet, maar wat je doet kan ook niets van doen hebben met jou persoonlijk. Maar toch ben ik me er volledig van bewust dat alles wat ik heb gezegd – en wat bijdraagt tot de enorme theoretische inspanning om het essentialiseren en depolitiseren van de auteur als een sociaal subject door het persoonlijke uit te dagen – nog niet volstaat, omdat het wel kan uitleggen hoe deze opvatting van de kunst tot stand komt, maar ze niet echt kan destabiliseren. Het kan dat niet, omdat de persoonlijkheidscultus in de kunst – maar ook in alle andere domeinen van de hedendaagse Westerse maatschappij – niets van doen heeft met conceptuele kracht, noch met een humanistische bekommernis voor de kwetsbare mens, afgeschrikt door het valse publieke leven. De persoonlijkheidscultus in de kunst is veeleer deel van de wijdverspreide privatisering van het sociale, wat dan weer samenhangt met de (neo)liberale kapitalistische sociale en productierelaties, die het individualisme en de persoonlijke rechten promoten en op die manier het private belang en – zo u wil – eigendom legitimeren als publiek relevant.

\* Dit werk wordt gepubliceerd onder de Creative Commons licentie Naamsvermelding-Niet Commercieel-Geen Afgeleide Werken 3.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/nl/>)

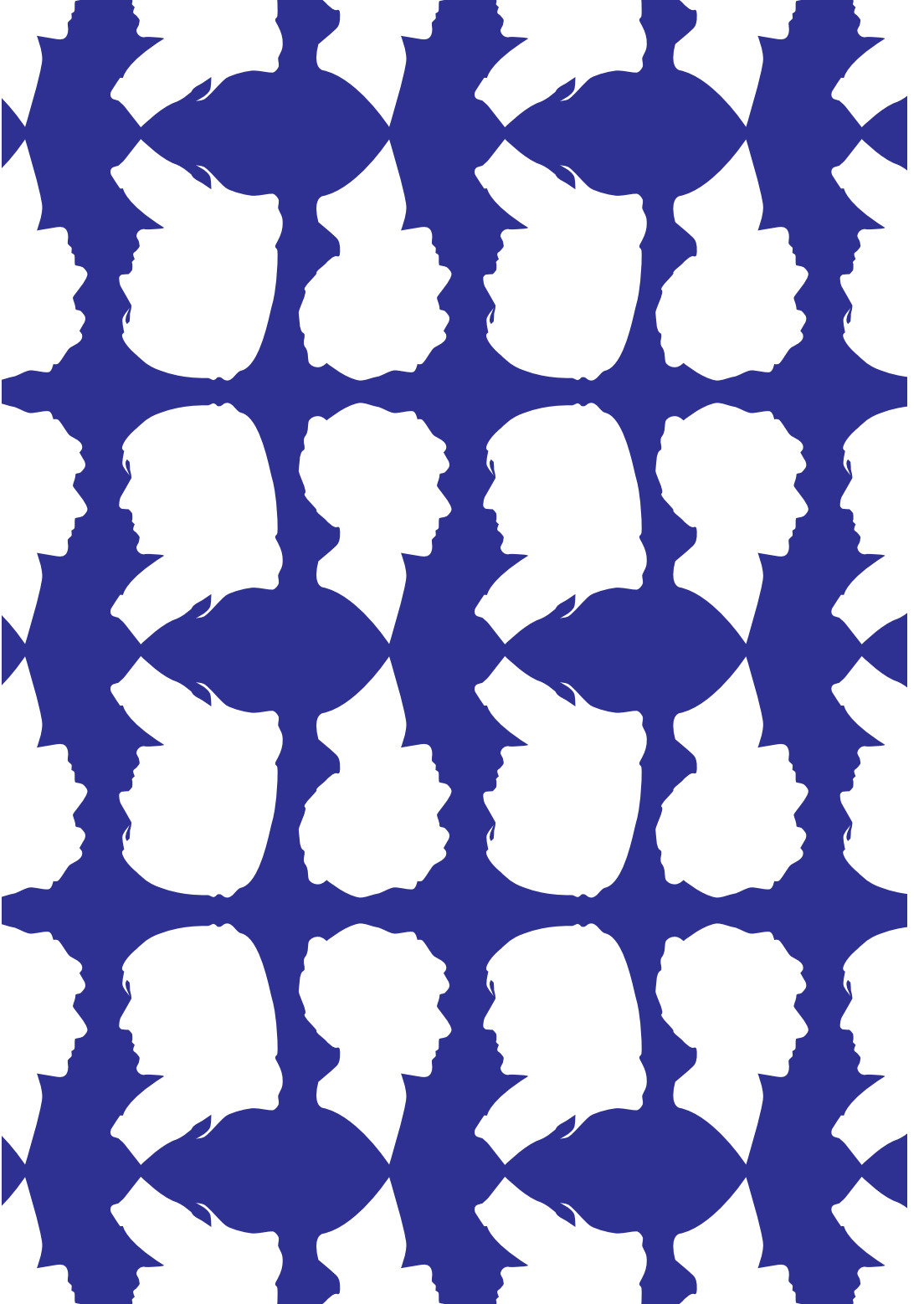






*Sarah Vanhee*

*Christine De Smedt*



## Maandag 27 februari

Dag Christine,

Laat ons nog eens proberen iets in woorden te begrijpen. Een nieuw construct te maken. Je hebt mij gevraagd een interview met je te doen over 'de portretten', zoals je ze zelf spontaan noemt. Ik ben blij met de uitnodiging, ik heb veel vragen. De eerste keer dat ik iets van 'de portretten' te zien krijg, is als je in de studio aan het portret van Eszter aan het werken bent. Ik vind het fascinerend. En ik denk: 'waarom wil die vrouw zichzelf dit in godsnaam aan doen?' Ik heb een grenzeloos respect voor mensen die solo's maken: zich in hun eentje in een studio opsluiten om ergens aan te werken wat misschien over enkele maanden voor iemand anders iets zal betekenen - een soort nulpunt van het theater. De solo is altijd een soort zelfonderzoek, een innerlijke monoloog- waar blij jij voor jezelf de motivatie vinden? In dit geval is het nog extremer: jij zondert jezelf in alle eenzaamheid af met vier afwezige mensen als levend materiaal. Een vreemde bezigheid voor een mens: zich in een studio opsluiten om iemand anders niet te worden. Een vijftal maanden later, nu twee dagen geleden, heb ik de 'affe' portretten gezien. Het zijn 4 monologen, 4 solo's, 4 verhalen, 4 études, die voor hun bestaan van elkaar afhankelijk zijn. Ze dwingen respect af. Ik denk dat ik begrijp wat je doet, hoe je door naar anderen te wijzen, ons terloops ook laat kijken naar de hand die wijst; wat het construct is, de compositie; hoe ik getuige ben en mee-maak.

Er verschijnen teksten en interviews waar ik uit kan lezen hoe het allemaal samenvalt: het zijn en het niet zijn, aanwezigheid door afwezigheid, en de derde persoon die uit de confrontatie van jou en jouw geïnterviewde verrijst. Ik kan het niet helpen, ik moet nog steeds aan *I'm not there* denken, de film van Tod Haynes gebaseerd op het leven van Bob Dylan, die uit vijf portretten bestaat, maar 'he's not there.' Theoretisch klopt het allemaal. Het klopt, we hebben een verhaal. Maar ergens wekt het mijn wantrouwen. Of is het gewoon het verlangen een ander licht te werpen (opnieuw: die eeuwige, dwaze drang zich te onderscheiden, een verschil te maken, 'auteur' te zijn. Daarom is jouw 'auteurschap' zo bijzonder: het vertrekt vanuit het idee van de kopie, eerder dan vanuit originaliteit.)

Als ik naar 'de portretten' kijk, zegt mijn intuïtie mij dat er iets pervers in jouw daad schuilt, misschien zelfs iets parasitairs. Ik moet op mijn hoede zijn,

'ik' ben niet veilig. Het zit hem onder andere in de vreemde combinatie van afstand en nabijheid. In tekst die over het lichaam gaat maar het lichaam haast laat verdwijnen. Jouw stem is wat mij het meest blijft: de toon, het timbre, het tempo en de ritmering, die doorheen de vier portretten met hun kleine nuances, zo duidelijk aanwezig blijft, een immateriële vingerafdruk. Een metafoor?  
Een criminoloog die de misdaad onderzoekt waarvan hijzelf de hoofdverdachte is.

Groeten,  
Sarah

**Dinsdag, 28 februari**

Dag Sarah,

Het is een mooie metafoor die je hebt gevonden! Ik moet er om glimlachen, dus het werkt.

De portretten zouden mooie daderprofielen kunnen opleveren, de verschillende maatschappelijke contexten niet te vergeten. Iets dat me altijd is blijven boeien in het misdaadonderzoek is de (on-)betrouwbaarheid van het geheugen en de dunne lijn tussen realiteit en fictie...

Mijn motivatie om me met dit soort zaken bezig te houden is een onweerstaanbare nieuwsgierigheid, zeker naar de dingen die ik niet onmiddellijk begrijp of waarvan ik mezelf verdenk een ongenueanceerd beeld van gevormd te hebben. Ik heb het nogal lastig met veralgemeningen en dus ook met mijn eigen veralgemeningen, ook al weet ik dat we ze nodig hebben. De manier om daarmee aan de slag te gaan is mezelf er volledig fysiek en mentaal in- of opgooien. Als het ware me blind overgeven zonder te weten hoe ik het materiaal een uiteindelijke vorm zal geven. Maar wel met een soort van verbeterheid. Daarom heeft het weer zo lang geduurd. Het idee is ontstaan in 2005, en heeft allerlei vormen aangenomen, de vorm van duo's, een groepsvoorstelling tot het uiteindelijke idee om deze vier portretten te maken en te performen. Ik vind het belangrijk om iets vanuit verschillende standpunten te bekijken, me te verplaatsen naar een andere visie. Vandaar die verschillende interviews. En ik zie mezelf als bevoorrecht werkinstrument die datgene waar ik me op focus moet 'beleven'. De solo leek me de juiste mogelijkheid om dit ganse project tot een 'einde' te brengen.

Die innerlijke monoloog, zoals je dat noemt, kon ik in dit geval maar doen dankzij een dialoog. Om te ontsnappen aan egocentrisme zeker, maar meer nog omwille van het verlangen om via de ander iets te leren.

Ik heb er geen probleem mee als er iets parasitairs in zit. Het klinkt wel pejoratief. Komt dat door een veronderstelling die er achter schuilt, die van een eigenheid bezitten, een stem die je persoonlijk toebehoort? Maar wat is mijn stem en wat is haar of zijn stem....de klank van de stem, ja, het is inderdaad een soort vingerafdruk. Toch heb ik dankzij dit project geleerd, na veel blunderen, dat de gedachte op zich de stem overtuigt. Als ik bijvoorbeeld te veel de stem van Jonathan of Eszter ging nabootsten, kwam ik in een eigenaardig pastiche terecht en veel van de tekst ging verloren. Bojana

vertelde me dat ik in het begin de tekst bracht als een soort dansfrase die ik had aangeleerd. Het was belangrijk het spel van de gedachte eigen te maken en daarmee samen het ritme, een timbre en tonaliteiten.

Ik worstel vaak met de dingen maar liefst ook in de vorm van een fysiek en mentaal spel. Eurudike, de stem coach zei, jij moet blijkbaar fysiek heel hard iets doen vooraleer die stem erdoor komt. En dat is wel wat ik in dit geval moest doen, het idee, de vraag en mezelf in gevaar brengen. Uren met mezelf doorbrengen, dingen proberen en weggoeien, werken aan iets dat ogenschijnlijk niets opbrengt, prutsen. Het hoort erbij. En dan ontstaat er iets dat op zich staat, die derde entiteit.....

Sarah, dit is het voor vandaag!

Groeten,  
Christine

## Donderdag 1 maart

Hallo Christine,

'Je eigen stem vinden'... Het is interessant dat het precies die uitdrukking is die wordt gebruikt om het ontdekken van de eigen 'authenticiteit' aan te duiden. De stem, en niet het lichaam, het consistente, het materiële- dat wat intuïtief onwrikbaar met het zelf verbonden is.

Jij moet weerstand ondervinden voor die stem zich manifesteert, 'jezelf' in gevaar brengen. En tegelijkertijd schrijf je: 'wat is mijn stem en wat is haar of zijn stem', wat maakt het uit?

Ik dacht aan Foucault die in 'Wat is een auteur?' Beckett citeert: " 'What does it matter who is speaking', someone said, 'what does it matter who is speaking?'"

Daar moet ik dan weer om glimlachen.

Jij schrijft dat het de gedachte is die de stem overtuigt. Is de gedachte dan machtiger dan de noodzaak te spreken, stem te geven?

Waar bevindt de stem zich volgens jou ten opzichte van de gedachte en het lichaam?

Niet toevallig gebruik ik het woord 'macht'. Doorheen de 4 voorstellingen zijn er minder of meer verwijzingen naar de macht van de auteur en hoe hij/zij daarmee omgaat. Je verwijst letterlijk naar vragen rondom fundamentele ethische principes in *Self-reliance*, daar waar je in *'I would leave a signature'* iemand voorstelt die niet zozeer bezig is met vragen dan wel met overtuigen: het overtuigen van het publiek, van de pers, van zichzelf. Iemand die openlijk manipuleert.

We zien steeds dezelfde 'ik' die spreekt: Christine als performer die zegt wat Christine als maker geselecteerd heeft uit wat de choreograaf heeft geantwoord op wat Christine als interviewer gevraagd heeft. Een 'Een spiegelkabinet'.

Daarbij leg je tijdens het proces de nadruk op de dialoog: met de gedachtes van de choreografen, met de artistieke partner.

Je hebt jouw eigen verhouding tot macht als auteur, op complexe wijze georchestreerd: alsof je spreekt vanuit een heel precies georganiseerd en historisch krachtenveld, eerder dan vanuit een direct (im)poneren.

Maar toch is het Christine De Smedt die praat, en staat jouw naam onder deze reeks waaruit de andere namen zijn verdwenen.

Je schrijft dat je het lastig hebt met veralgemeningen. Maar uiteindelijk heb je aan elk van de portretten een eerder generische titel gegeven. B.v. *The son of a priest*, *A woman with a diamond*.

Door de titel los te maken van de naam van de auteur, koppel je die titel ook los van 'the body of work' die die auteur heeft gemaakt, en zelfs van het letterlijke, fysieke lichaam, gekoppeld aan die naam. Het wordt een narratief, in plaats van een identiteit.

Worden de portretten daardoor 'algemener?' En wat betekent dat?

Ik denk plots aan het einde van *Pina*, de film van Wim Wenders, waar ik mij stoorde aan hoe de leden van haar dansgezelschap vervallen in banaliteiten om haar te beschrijven. Wellicht was de vraag aan hen te algemeen. Als hen gevraagd was naar een specifieke herinnering, bijvoorbeeld de eerste keer dat ze haar ontmoetten, was hun verhaal wellicht veel specifiek en meer particulier geweest, maar daardoor ook veel gedetailleerder en daardoor meer levend. Dat zou dan misschien 'a thin lady in a white dress' zijn, i.p.v. *Pina*.

Ben jij nu een mogelijke, wandelende, collectie verhalen van levende choreografen?

Veel liefs,  
Sarah



## Donderdag 1 maart

Dag Sarah,

Die levende choreografen hebben me veel mooie en interessante gedachten toevertrouwd.

En ze hebben me de toestemming gegeven ermee te doen wat ik interessant en nodig achtte.

Het zijn geen documentaire portretten geworden. Maar ze vertellen wel en ik vertel ze verder. Ik heb mezelf besmet met hen.

En tegelijkertijd schrijf je: 'wat is mijn stem en wat is haar of zijn stem', wat maakt het uit?

Ik bedoel niet 'wat maakt het uit' maar eerder 'wat maakt die stem?'. Met wat associëren wij dat in eerste instantie – met authenticiteit?

Ik merk dat door de praktijk van het aanleren van de teksten en het imiteren je het spreken van iemand anders kan overnemen, hun manier van spreken, het timbre of waar de mechanische stem zich plaatst in het lichaam. Ik heb hard gewerkt op het timbre, de ritmering en de muzikaliteit van hoe Jonathan praat. En dan, soms in een gewoon gesprek met iemand, hoor ik mezelf praten zoals hij praat in het interview. Of ik voel een resonantie van het aanleren van die tekst. Zoals in elk leerproces, na bepaalde tijd ga je het onbewust doen. Daarom ook dat ik die eigenheid zie als een constructie, als een aangeleerde eigenheid en niet gemakkelijk te reduceren tot een paar karaktertrekken.

De stem is iets heel complex. Iets fysiek en mentaal en veel meer.

Er is een goed boek dat je heel waarschijnlijk al gelezen hebt: *A Voice and Nothing More*, van Mladen Dolar, een Sloveens filosoof. Hij analyseert de stem vanuit een taalkundig, een metafysisch, een fysisch, een ethisch en een politiek perspectief. Op een bepaald moment analyseert en beschrijft hij hoe de stem zich bevindt op een paradoxaal en ambigu punt, op het kruispunt tussen het lichaam en taal, maar dat kruispunt behoort tot geen van beide. 'Taal en het lichaam hebben de stem gemeenschappelijk, maar de stem is noch deel van het lichaam, noch van de taal'. In de analyse hier is de stem niet datgene wat we empirisch horen, maar wel het verlangen om iets te zeggen, te articuleren, te communiceren.

In het geval van de portretten moet ik vanuit het verlangen om een gedachte vorm te geven en over te brengen onderweg wel de akoestische stem zoeken die deze betekenissen zo goed mogelijk kan overbrengen. Maar ik

zou die verhouding tussen de gedachte en de stem niet in termen van macht uitdrukken. Ze zijn heel nauw met elkaar verbonden.  
Met de reeks portretten zoek ik de gedachte en de stem en probeer ik zoveel mogelijk het lichaam die het zegt, mezelf, te laten verdwijnen.  
Waarom heb ik dan niet gewoon een opname laten spelen?  
Iemand anders die portretten laten performen?  
Een tekst gepubliceerd?

Die akoestische stem, het timbre, de resonantie, de toonhoogte, ritme, melodie en uitspraak zijn dus wel heel belangrijk. En ze kan zich wijzigen, vervormen, aanpassen. Dus de analogie met de vingerafdruk gaat niet helemaal op. We hebben ook verschillende stemmen in verschillende gemoedstoestanden, ook naargelang de aard en de intentie van hoe je iets wil communiceren. En dat zo verschillende stemmen in één lichaam kunnen verschijnen, is een poging om tegenspraak mogelijk te maken, de inconsequentie, de onmogelijkheid om een identiteit te vatten in één ding, achter één naam. Het concept van het auteurschap moet je met veel argwaan en genuanceerdheid blijven bekijken vind ik.

Op een bepaald moment beschrijft Mladen Dolar hoe Pythagoras onderricht gaf aan zijn leerlingen vanachter een gordijn, vijf jaar lang, zonder ooit aan zijn leerlingen te verschijnen. Akoestisch is datgene wat we horen zonder te zien waar het fysiek vandaan komt. Dus hier een ultieme poging om de stem van het lichaam los te koppelen. En daardoor kreeg de stem, het filosoferen van de 'meester' meer autoriteit en extra kracht. Meer macht?

Wat bedoel je met de macht van de auteur? Waar situeert de macht van een auteur waar je naar verwijst?

Ik heb me niet op een idee van macht gefocust maar als je creëert verhoud je je altijd tot diegenen met wie je samenwerkt en tot je publiek én de verantwoordelijkheid die daarmee samengaat.

Hoe een auteur zich verhoudt tot het auteurschap weerspiegelt zich ook in de manier HOE je tewerk gaat in het werkproces. Alain praat erover als hij spreekt over de verhouding tot de groep. Jonathan spreekt daar over als hij praat over het contract tussen hem en Matteo en de derde persoon die tussenkomt op het moment van het conflict. Xavier zegt iets over strategieën om beslissingen te nemen.

*Maar toch is het Christine De Smedt die praat, en staat jouw naam onder deze reeks waaruit de andere namen zijn verdwenen.*

Heb ik mezelf in nesten gewerkt?

Eigenaardig genoeg bekijk ik het vanuit het onderuit willen halen van de macht van de auteur en de kracht van 'de naam'. Weg willen van de personencultus. Of toch zo veel mogelijk. Ik vind het soms ziekelijk hoe we in onze huidige media vanuit die personencultus op een voyeuristische manier met al die 'personen' in interviews worden overladen.

Ik heb op geen enkel moment de choreografen die ik geïnterviewd heb willen blootstellen aan een zeker voyeurisme. Ze zijn deel van mijn leef- en werkomgeving en hebben daar iets over te vertellen vanuit een verschillend perspectief.

Ik wil hen niet als auteur van 'a body of work' representeren want hun auteurschap en 'a body of work' bestaat ook dankzij anderen en een context die ermee samengaat.

Het gaat hier om het creëren van een veld van ideeën en gedachten.

Ondertekenen met mijn naam zie ik eerder als een teken dat zegt: 'Het beeld dat hier ontstaan is, is geen betrouwbaar beeld dat samenvalt met het origineel maar een selectie, een subjectieve weerspiegeling. Dat beeld is er gekomen door een proces van verwerking en selectie, en in dat proces beïnvloeden de maker en het materiaal elkaar.' Ik ben uiteindelijk diegene die verantwoordelijk is voor dat beeld maar ik val niet samen met dat beeld.

Op het moment dat het beeld publiek wordt, ontstaat er voor de toehoorder iets dat op zich moet kunnen staan. 'What does it matter who is speaking'. Ik draag die portretten over, als een medium als het ware.

Het weghalen van de namen van de choreografen was een poging om concreter of specifiekere te zijn, om te verwijzen naar iets dat zich IN het portret zelf bevindt als het vorm en inhoud gekregen heeft. Het is nu de titel van het portret en niet meer de 'titel/naam' van de persoon waar het naar verwijst.

Ik herinner me nog het eerste theaterstuk, een schoolvoorstelling, dat me uit evenwicht bracht: *de apologie van Socrates* gebracht door Julien Schoenaerts. Het is niet zo belangrijk om te vertellen dat het Julien Schoenaerts was, natuurlijk ook wel omdat hij een héél goed acteur was, maar ik was vooral onder de indruk dat ik zo op sleeptouw kon genomen worden door de redevoering. Dat vond ik krachtig en beangstigend. Het narratieve, de patronen, de wentelingen, de bewegingen in het denken, daarmee spelen is iets dat me intrigeerde.

Sarah, warme groeten,  
Christine

## Vrijdag 2 maart

Hallo Christine,

Ik schrijf je vanuit Amsterdam, stad waar ik inmiddels een haat-liefde verhouding mee heb. Met luide (zij zeggen 'harde') stem spreekt men hier klare taal. Je krijgt iets om je toe te verhouden, de posities zijn duidelijk. Dat is fijn. Maar er is zo weinig zoeken, aarzelen, dialoog. Alsof het denken uit het spreken is verdwenen en de taal primair een middel is geworden om jou van mij te onderscheiden, of wij van zij.

Alweer een algemeenheid? Hoe kun je spreken, schrijven - wat op zich een manifesteren van het zelf is - zonder die genuanceerdheid waar jij over praat, te verliezen, zonder deuren te sluiten.

Ik denk absoluut niet dat jij jezelf in de nesten hebt gewerkt. Maar ik ben geïnteresseerd in het moment waarop je beslist - na dat jarenlange, nauwgezette proces vanuit verschillende perspectieven, partners, werkwijzen, stemmen - dat dit het dan is, waar jij jouw naam onder zet. Ik zie dat niet als iets negatiefs, volgens mij gaat het hier om een geste die zegt: dit is waar ik verantwoordelijkheid voor wil dragen, voor dit 'ding' dat ik in de wereld heb gezet, op dit moment. Dat doet m.i. geen afbreuk aan het bewustzijn van de complexiteit van het begrip 'auteur' zijn, en van alle discours en werk dat daar rond bestaat.

De auteur, de persoon, en identiteit, zijn drie totaal verschillende en niet te verwarren begrippen die alle drie in jouw werk aan bod komen.

Over identiteit en continuïteit....

Terug naar de misdaad: het besluit of iemand al dan niet 'toerekeningsvatbaar' is, is interessant: was iemand wel 'zichzelf' op het moment van de daad? Het is verwarrend, omdat men lichamelijk wel 'dezelfde' blijft. En wat in het geval dat iemand stemmen hoorde: kunnen we dan nog wel aannemen dat één en dezelfde persoon de misdaad heeft gepleegd?

Dit zijn extreme, transgressieve gevallen.

Sowieso verandert de stem doorheen tijd, omstandigheden, emoties, net zoals de persoonlijkheid. En inderdaad, door een aantal formele kenmerken te kopiëren, te incorporeren, niet noodzakelijk via gepsychologiseer maar op een vrij technische manier, kun je in de huid van een ander kruipen... Daarin was Charlie Chaplin fysiek zo'n meester- en daar is trouwens niets

'on-authentiek' aan. Het lijkt me heerlijk om nu al die 'wezens' - welke naam ze ook dragen - in jou zelf te dragen, te kunnen aanwenden.

Ik heb nooit geloofd in identiteit als een onbeweeglijk gegeven. De cultus rond persoonlijkheid en celeb's, hangt samen met het cultiveren en fixeren van het 'zelf' waar onze hele cultuur en economie momenteel is op gebaseerd: want pas als je 'iemand' bent, kun je dingen verwezenlijken, uitblinken - door prestaties én door consumptiegedrag, in kaart worden gebracht, worden gepathologiseerd, etc. De geïsoleerde 'persoonlijkheden' met hun obligate oneliners en banale biografische faits divers, hebben we nodig als referentiepunt, om ons mee te vergelijken, naar op te kijken, mee te meten.

Ik heb op verschillende manieren en misschien verwarrend -excuus daarvoor- over het aspect 'macht' in de portretten gesproken, en het bewust laten uitvloeien naar manipulatie en kracht.

Concreet en voortbordurend op hierboven: ik denk dat de persoon in *'I would leave a signature'* heel bewust met de cultus rond zijn persoon speelt, met name (toch in jouw tekst) t.o.v. publiek en pers. De persoon in *The son of a priest* adresseert het als een - haast technisch of minstens feitelijk - element waar hij in zijn werk mee rekening mee moet houden (b.v. verwijzing naar de derde persoon inzake er onenigheid optreedt tussen twee collaborators).

Ik denk dat er in *A woman with a diamond* iets zit i.v.m. formaliteit en concentratie- maar dat zou ons nu te ver leiden. En in *Self-reliance* laat je een voorstel zien tot uitwisseling, gezamenlijk zoeken in dialoog.

Het gaat over die mensen omgaan met hun positie t.o.v. mede-werkers, publiek, het werk zelf. Zaken waar jij ook mee geconfronteerd bent, dus die zelfde vragen spelen op een meta-niveau. En iets waar een auteur - en dat ben je - altijd macht over heeft is: wat maakt hij/zij bewust zichtbaar. En jouw rol daarin is heel precair: wat maak jij (on)bewust (on)zichtbaar in wat hij/zij (on)bewust (on)zichtbaar maakt.

Deel van mijn appreciatie voor jouw werk, bestaat uit hoe voorzichtig, precies jij daarmee omgaat.

Een meer boude vraag dan:

Is er een verschil tussen wat jij doet, en het acteren van Julien Schoenaerts?

Hartelijke groet,

Sarah

## Zondag 4 maart

Dag sarah

Ik denk dat 'het ding' het resultaat is van een werkproces dat ik onderschrijf en op het moment dat ik het confronteer met een publiek en zeg 'dit is hoe ik wil dat het zich verhoudt tot dat publiek' ik zeg 'dit is het nu', dat is het moment dat beslist dit is het dan (tot nu).

Ik heb ook twee portretten herwerkt nadat ze al in première waren gegaan. De nabijheid van en het contact met het publiek, hoe ik me verhoud tot de ruimte die we op dat moment delen, maken deel uit van de portretten en dus heb ik daar toch nog aan moeten verder werken na de première. Eén portret is zelfs zo bedacht dat het nooit af zal zijn. Door de interactie die het nodig heeft met het publiek weet ik pas na de voorstelling hoe het zich gerealiseerd heeft en ik gebruik die ervaring om mijn strategieën aan te passen voor de volgende voorstelling.

Je retorische vraag naar het verschil tussen wat ik doe en het acteren van Julien Schoenaerts doet me denken aan een overeenkomst: het proces van het zich toe-eigenen van een tekst en van de denkpatronen die karakteristiek zijn voor dat 'personage'. Of hoe een personage verschijnt door het zich toe-eigenen van die gedachten. De uitdaging voor mij was om in de performance het 'acteren' zo veel mogelijk te laten verdwijnen, dus de tekst te laten spreken en tegelijkertijd ook de constructie ervan te tonen. In performance en theater is het toe-eigenen misschien wel bijzonder omdat hier het lichaam het medium is dat zich iets toe-eigent en 'live', op 'een levende' manier, een publiek moet overtuigen van wat het wil communiceren. Dat proces vraagt wat mij betreft toch wel wat tijd. Dat doe je niet zo maar van vandaag op morgen.

Ik hecht heel veel belang aan autodidactisch iets te onderzoeken via projecten die ik doe. 'Appropriation' is onderdeel van elk leerproces. En dat vind ik voor mezelf een noodzaak, dat een proces van toe-eigening ook een leerproces is.

Tot heel binnenkort en warme groeten,  
Christine

## Vrijdag 9 maart

Dag Christine,

Ik heb je ondertussen gesproken en we hebben het ook even over deze correspondentie gehad en het is vreemd maar nu lukt het me niet meer zo goed om te schrijven omdat de persoon die ik gesproken heb en de persoon aan wie ik schreef- schrijf niet dezelfde zijn, ook niet dezelfde als die persoon in dat blauwe pakje trouwens.

Maar toch nog één vraag, over 'appropriation' en over 'het moment':  
Kunnen deze portretten – 4 monologen of 4 solo's? – op papier bestaan, en zo ja: zou iemand anders ze ook mogen brengen?  
Op welke manier kan/mag/moet dit werk verder bestaan,  
Christine De Smedt?

Veel lieve groeten,  
Sarah

## Dinsdag 13 maart

Dag sarah,

Deze 4 portretten zijn 4 performances en bestaan dus niet op papier. Natuurlijk zou je ze op papier kunnen transcriberen: het tekstgedeelte, de aanwijzingen voor hoe de tekst gebracht wordt, hoe tekstgedeelten door elkaar worden geweven en ritmisch bepaald worden door een wederkerend woord, de handelingen kunnen in een partituur worden uitgetekend. Voor het portret 'self-reliance' zou er een concept omschrijving moeten komen met al het beschikbare tekstmateriaal dat gebruikt kan worden en de beschrijving van de strategieën om met het publiek het gesprek aan te gaan. Op papier heb je dan de 'partituur', de concept omschrijving, de aanwijzingen voor bewegingen, de beschrijving van de benadering tegenover publiek en ruimte en de tekstmaterialen, maar ze zijn niet het portret zelf. Ook het publiek en de ruimte ontbreken op papier terwijl zij wel medebepalend zijn voor de 4 portretten.

Ik heb al een vraag gekregen van iemand die het portret 'the son of a priest' wil performen. Ik heb ja gezegd. Voor mij kan het dus wel dat iemand anders ze brengt.

De manier hoe het portret moet eigen gemaakt worden, via video, via mijn aanwijzingen and partituren of een eigen interpretatie van enkel het tekstmateriaal, daar is nog niets over beslist en daar moet ik nog verder over nadenken.

Als ik terugdenk denk aan Julien Schoenaerts, denk ik voornamelijk aan een mens die niet acteert maar die transformeert tot wat hij brengt.

Dus als iemand anders de portretten zou brengen zou ik heel geïnteresseerd zijn naar hoe iemand zich deze teksten en aanwijzingen transformeert tot de zijne.

Natuurlijk is het mijn hoop dat ikzelf nu deze reeks zoveel mogelijk kan brengen. De première is net achter de rug en ben heel benieuwd hoe het zal evolueren na verschillende confrontaties en reacties van verscheiden publiek.

In de beste omstandigheden wil ik dat de vier portretten samen, in een reeks, getoond worden. Dan komt het project het beste tot uiting wat betreft de vraagstelling en doelstelling. Ik weet dat het niet altijd mogelijk is. Het is



geen normale format en er zijn voorwaarden en beperkingen. Dat vraagt steeds overleg met diegene die programmeert over de wijze van presentatie. Als iemand anders zich een portret zou willen toe-eigenen, moet ik dan eisen dat die persoon ze zich alle vier toe-eigent? Dat zou een bijzonder radicale voorwaarde zijn maar niet oninteressant.

Als slechts één portret getoond wordt, dan moet het duidelijk zijn dat het publiek slechts één luik te zien krijgt uit een groter geheel. De relatie van de portretten tot elkaar in de reeks is bijzonder belangrijk.

Het *Self-portrait with Reich and Riley (and Chopin in the background)* van Ligeti en *If I Told Him: A Completed Portrait of Picasso* van Gertrude Stein zijn enkele van de vele voorbeelden die wegdenken van het cliché van het portret als afbeelding.

Dus ik hoop dat deze 4 portretten een publiek kunnen vinden die ze kan mee-maken.

Het zijn portretten die verschijnen en verdwijnen. Moet ik er voor zorgen dat, als ik ze niet meer zou performen, dat er een mogelijkheid bestaat dat anderen ze uitvoeren? Daar moet ik over nadenken want het lijkt mij een interessante gedachte om ze te ont-eigenen.....

groeten!  
christine

#### **4 CHOREOGRAPHIC PORTRAITS:**

**'I would leave a signature'**

**The son of a priest**

**A woman with a diamond**

**Self-reliance**

*samenstelling* ~ Christine De Smedt

*originele teksten* ~ Christine De Smedt, Pieter Van Bogaert, Ana Vujanovic, Sarah Vanhee

*vertaling* ~ Edith Ulens, Gregory Ball, Pieter Van Bogaert

*eindredactie* ~ Hilde Debuck, Iris Raspoet, Christine De Smedt, Pieter Van Bogaert

*vormgeving* ~ Katarina Popovic

Speciale dank aan Eszter Salamon, Jonathan Burrows, Alain Platel en Xavier Le Roy voor hun vertrouwen in en steun aan het project *Untitled 4 - 4 choreographic portraits*.



les ballets C de la B

© les ballets C de la B – 2012

[www.lesballetscdela.be](http://www.lesballetscdela.be)



les ballets C de la B wordt gesteund door de Vlaamse Overheid, de stad Gent, de provincie Oost-Vlaanderen

All rights reserved. No part of this edition may be reproduced and/or made public by means of printing, photocopy, microfilm, electronic support and in any form whatsoever without prior authorisation of the publishers.