

VOM KÖRPER ALS DARSTELLUNG / THE BODY AS REPRESENTATION

Rudi Laermans und / and Carine Meulders

Lassen Sie uns vorausschicken, dass wir beide hier über die Aspekte des zeitgenössischen Tanzes sprechen wollen, die uns interessieren (oder faszinieren, ärgern, berühren, stören...). Wir wollen nicht von jenen Dingen reden, die man von unserer gesellschaftlichen Warte in Flandern/Brüssel aus abhandeln müsste: Politik, Medien, Geld, Klatsch und Namen... Machen wir uns also unsere eigenen Gedanken, beruhend auf der Wunschvorstellung, dass diese Interessen auch von anderen geteilt werden (ist dies nicht der Erwartungshorizont aller Autoren?).

Wir beide schätzen das Miteinander in der Welt des zeitgenössischen Tanzes. Es gibt nicht viel Geschrei oder Neid. Wertschätzung beruht eher auf einem Interesse an der Arbeit der anderen, als auf persönlichem Geschmack. Eine Performance fordert auf, nur jene Prämissen zu erörtern, die sie selbst aufstellt. Grundsätzlich behauptete Annahmen werden selten ganz abgelehnt, mögliche Kritik zielt eher auf die konkrete Ausarbeitung, bzw. darauf, wie künstlerische Möglichkeiten innerhalb des gewählten Rahmens genutzt werden, oder auch nicht. Im zeitgenössischen Tanz ist man sich in einem besonderen Maße der Individualität eines Werks bewusst, und wenige Gedanken werden an spezifische Ausrichtungen oder eine „Poetik“ verschwendet.

Der Umgang miteinander ist ungezwungen und rücksichtsvoll, entgegenkommend, bescheiden und taktvoll. Freundlichkeit und Distanziertheit gehen angenehm Hand in Hand: die Schwelle von Intimität und Vertrautheit wird selten überquert. Diese Art des Umgangs er-

Let us agree that we are talking about those aspects of contemporary dance that we are interested in (or that fascinate, irritate, affect us, put us off...) Let's not talk about those things we have to relate to from our social positions in Flanders/Brussels: politics, media, money, gossip, reputations... Let us make our own agenda, starting from the small utopia – but is that not the expectation every author has? – that our interests may also be of interest to others.

We are both very keen on the conviviality in the contemporary dance world. There is not much shouting, not much envy. Appreciation is based on interest in what others are doing, and not so much on one's personal taste. A performance is an invitation to think only about the premises it deals with. The assumptions made are hardly ever completely rejected, possible criticism is focused on the concrete elaboration, on how, within the chosen framework, artistic possibilities are utilised (or not). In contemporary dance, there is a strong awareness of the particularity of a work, there is not much thought in terms of tendencies or 'poetics'.

Social interaction is unconstrained and considerate, compliant and modest, tactful. Amicability and detachment are pleasantly coupled again and again: the thresholds of intimacy and familiar-



Nicole Peisl in William Forsythe's „You made me a Monster“ Foto: A.T. Schaefer



Christopher Roman in William Forsythe's „You made me a Monster“
Foto: A.T. Schaefer

gibt sich wahrscheinlich aus dem häufigen körperlichen Kontakt zwischen den Tänzern bei der Studioarbeit. Und wo es Körperlichkeit gibt, existiert auch noch etwas anderes: Persönlichkeit, Charakter, Individualität... kurz, Seele. Dieses „jenseits des Körpers“ – vielleicht geht es im Tanz nämlich genau darum – beschreibt eine Zone der Intimität, die man nicht einfach so betreten kann. Dieses Tabu schafft eine grundsätzliche Reserviertheit trotz aller Nähe, denn Tänzer arbeiten normalerweise in ständig wechselnden Kompanien und Projekten. Man weiß fast nie, mit wem man nächstes Jahr zusammenarbeiten wird. Das erzwingt eine gewisse Selbstbeherrschung und Zurückhaltung.

Zeitgenössische Tänzer und Choreografen sind sich absolut des offenen Charakters und der Selbständigkeit ihres Mediums bewusst. Sie sind neugierig auf die Performance, welche die Zuschauer sehen, ohne dass diese unbedingt ihre eigene sein muss. Oft fehlen ihnen die Worte, den Kern ihres Werks klarzumachen, aber sie versuchen es: sie sprechen gerne über ihre Arbeit, und sie sind keine Vertreter

ity are seldom crossed. This kind of interaction is probably a consequence of the frequent and unavoidable corporal contact between the dancers in the studio. And where there is corporality, there is also something else: personality, character, individuality... in one word, 'soul'. This 'other than the body' – and maybe that is exactly what dancing is about? – demarcates a zone of intimacy where you cannot enter just like that. The taboo generates a general rule of 'reservedness within proximity', because dancers usually work in changing companies and projects. You almost never know who will be your partners next year. That forces you to self-constraint, to reticence in social contacts.

Contemporary dancers and choreographers are very well aware of the openness and the self-reliance of their medium. They are curious about the performance that the spectator has seen, and that does not necessarily have to be theirs. They often lack words to clarify their work, but they do try to do so: they like to have conversations about their work, the aesthetic of the wordless is not theirs. And then, suddenly, there is a 'fitting' image, a handful of words that seem to be the right ones. It is not possible to formulate an aesthetic theory of contemporary dance, and that is one of the reasons why it imposes ethics of symmetrical speech between spectator and dance maker. The dancer or choreographer and the spectator or critic never understands all by herself what she has made or seen.

From the economical point of view, poverty is the keyword. How many dancers who do not belong to a big company – and that is the overall majority – have a one-year contract or its equivalent in terms

der Ästhetik des Schweigens. Und plötzlich ist da ein passendes Bild, eine handvoll Worte, welche die richtigen zu sein scheinen. Es ist nicht möglich, eine ästhetische Theorie des zeitgenössischen Tanzes zu formulieren, und dies wiederum erfordert eine Ethik der gleichberechtigten Rede. Tänzer oder Choreograf, Zuschauer oder Kritiker können nie ganz alleine verstehen, was sie kreiert oder gesehen haben.

In wirtschaftlicher Hinsicht ist Armut ein zentraler Begriff. Wieviele Tänzer, die nicht für eine große Company arbeiten (also die große Mehrheit), haben schon einen Jahresvertrag, oder ein vergleichbares Einkommen? Als zeitgenössischer Tänzer ist man kaum in der Lage, so etwas wie eine Berufslaufbahn aufzubauen. In den ungefähr 15 Jahren, in denen ein Tänzer aktiv sein kann, hat eine künstlerische Laufbahn, die auch finanziell lukrativ ist, Seltenheitswert. Berufserfahrung lässt sich nur schwer in Bares umwandeln, da es einfach zu wenige Gelder für den zeitgenössischen Tanz gibt und das Bewegungsspektrum viel zu breit ist. Im Gegensatz zu Ballett-Tänzern können zeitgenössische Tänzer nämlich kein körperliches Kapital ansammeln und dieses strategisch neu investieren. Was man von X gelernt hat, ist bei einer Arbeit mit Y oder Z nicht zu gebrauchen. Die ökonomischen Bedingungen in der Welt des zeitgenössischen Tanzes führen zur Klärung zweier Punkte. Zunächst ist es für den künstlerischen Werdegang eines Tänzers immanent wichtig, neue Erfahrungen sammeln zu können. Eine Karriere ist in erster Linie

of income? As a contemporary dancer, you can hardly build such a thing as a career. In the roughly fifteen years that a dancer is active, an artistic path that is also financially beneficial is a rarity. Experience is difficult to cash in on, since there is simply not much money available for contemporary dance, and the movement spectrum is far too broad. Unlike ballet dancers, contemporary dancers can't accumulate corporal capital and reinvest it in a strategic way. What they learn from X is of no use with Y or Z.

The economy of the contemporary dance world helps to explain two things. First, for the dancers the possibility of new experiences is predominant in their trajectories. Their careers are primarily artistically motivated, rather than financially. Second, a dancer who wants to develop his/her own body capital starts on his/her own, or, what is more common, together with others. That may be a very important engine behind the striking fragmentation of the actual landscape of contemporary dance. In any case, it is an intriguing paradox: as a consequence of the existing artistic diversity, it is not possible to build up and manage a standardised artistic capital, unless on your own account – and thus, diversity increases.

In reality the situation is probably a little more complex. In the context of a company or a project, dancers learn to develop new movement material. But a lot of it remains unused, it is not further in-



Deufert + Plischke „directory: songs of love an war“ Foto: Bernhard Sissan



Deufert + Plischke „directory: songs of love an war“ Foto: Bernhard Sissan

künstlerisch und weniger finanziell motiviert. Zweitens muss ein Tänzer, der sein eigenes Körperkapital entwickeln möchte, im Alleingang oder zusammen mit anderen, was häufiger vorkommt, beginnen. Dies ist vielleicht ein wichtiger Grund für die verblüffende Fragmentierung der Landschaft im zeitgenössischen Tanz. Jedenfalls ist es seltsam paradox: gerade auf Grund der bestehenden künstlerischen Vielfalt ist es nicht möglich, ein künstlerisches Standardkapital aufzubauen und zu unterhalten, es sei denn im Alleingang – und somit wächst diese Vielfalt wiederum weiter.

In Wirklichkeit ist die Lage wahrscheinlich noch ein wenig komplexer. Im Kontext einer Kompanie oder eines Projekts lernen Tänzer, neues Bewegungsmaterial zu erarbeiten. Aber vieles davon bleibt ungenutzt, wird nicht weiter erkundet, weil die Sprache der Kompanie

investigated because the company language or the production does not ask for it. The dancer's body carries that unexploited virtual potential with it, and it is therefore obvious to either search for a new working context, or to create one yourself. How many external contexts do dancers have to go through before they consider the position of choreographer as the only possible way out to achieve valorisation of themselves as generators of art?

During the entire 20th century choreographers and dancers fought for their autonomy, and also for the recognition of dance as an artistic discipline. This twofold struggle is wrongly told as one single history of modern and post-modern dance. Choreographers and dancers fought a different battle, even if their paths crossed each other from time to time. You can draw a line from Isadora Duncan to the Judson Church – but not via Martha Graham or Merce Cunningham. And several histories start with the Judson Church, but none of them ends in Trisha Brown's late work or Anne Teresa De Keersmaeker's early work. 'Writing dance', or, more correctly, 'composing dance' – there is also 'designing dance', but that is totally uninteresting – versus 'dancing' (or just 'moving')?: these are two different points of departure. And what is indeed a complete history

oder die Produktion es nicht verlangen. Der Körper des Tänzers trägt dieses unausgeschöpfte Potential in sich, und so liegt es nahe, dass man entweder ein neues Arbeitsumfeld sucht, oder sich dieses selber schafft. Wie viele verschiedene Arbeitsverhältnisse müssen Tänzer durchlaufen, bis sie nur noch eine Position als Choreograf für den einzigen Weg erachten, um als Kunstschaffende begriffen zu werden?

Während des ganzen 20. Jahrhunderts haben Choreografen und Tänzer für ihre Unabhängigkeit gekämpft, ebenso wie für die Anerkennung des Tanzes als künstlerische Disziplin. Diese zweifache Auseinandersetzung wird fälschlicherweise als die einzige Geschichte des modernen und postmodernen Tanzes betrachtet. Choreografen und Tänzer haben verschiedene Schlachten geschlagen, auch wenn sich ihre Wege ab und zu kreuzten. Man kann eine Linie von Isadora Duncan bis zur Judson Church ziehen – die aber nicht über Martha Graham oder Merce Cunningham führt. Und mehrere Ansätze beginnen mit der Judson Church, aber keine davon führt zu Trisha Brown's Spätwerk oder Anne Teresa De Keersmaekers Frühwerk. „Tanz schrei-

in itself are the many attempts to renew ballet. What a task: wanting to renew ballet... This was probably the 'Forsythe mo(nu)ment': no renewal, but a deconstruction of the ballet tradition – a highly personal move with and against a worn-out past.

The attempts to turn dancing into art continue. The recent wave of so-called conceptual dance (a quite bizarre expression...) can be interpreted that way. But as an aesthetic genre, dance remains highly marginal in the global art scene as well as in the art discourse. Dance simply does not figure when the subject is modern art, its history and, currently, its post-history. This marginality helps to explain both the conviviality in the contemporary dance world, which is relatively small compared to the world of plastic arts, and the indifference of quite a lot of young dancers and choreographers towards the distinction between art and not-art. They are not exactly making conceptual dance, but exploring the independence of the medium called dance and its possible 'renegotiation'.

The emancipation from the art discourse brings great freedom, for instance to cooperate in a transversal way. The contemporaneity of dance has often to do with the creation of new spaces in between, of artistic interfaces – of couplings between e.g. music, image and movement that produce frameworks of work and perception which are completely different from what we know from interdisciplinary or multi-media work. Sometimes it seems as if contemporary dance is currently looking for a new synaesthetic total medium. But it is



Thomas Lehmen „Funktionen“ Foto: Katrin Schoof



Thomas Lehmen „Funktionen“ Foto: Katrin Schoof

ben“, oder besser, „Tanz komponieren“ – im Gegensatz zu „tanzen“ (oder „sich bewegen“): dies sind zwei verschiedene Ansatzpunkte („Tanz designen“ gibt es auch noch, aber das interessiert uns weniger). Und was eine völlig separate Geschichte darstellt, sind die vielen Versuche, das Ballett zu erneuern. Allein der Gedanke, das Ballett erneuern zu können... Wahrscheinlich war dies Forsythes Mo(nu)ment: keine Erneuerung, sondern eine Dekonstruktion der Ballett-Tradition – eine sehr persönliche Art, sich mit einer überkommenen Vergangenheit auseinander- und über sie hinwegzusetzen.

Die Versuche, Tanz in eine Kunstform zu verwandeln, dauern an. Die neue Welle des so genannten konzeptuellen Tanzes (ein seltsamer Ausdruck...) kann man unter diesem Gesichtspunkt betrachten. Aber als ästhetisches Genre bleibt Tanz in der globalen Kunstszene und im Kunstdiskurs völlig außen vor. Wenn es um moderne Kunst, deren Geschichte oder, wie in der jetzigen Phase, deren Post-Historie geht, kommt der Tanz ganz einfach nicht vor. Diese Außenseiterposition trägt auch dazu bei, sowohl das Miteinander in der Welt des zeitgenössischen Tanzes, die im Vergleich zur Welt der gestaltenden Künste relativ klein ist, als auch die Gleichgültigkeit vieler junger Tänzer und Choreografen gegenüber der Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst zu erklären. Sie machen nicht unbedingt konzeptuellen Tanz, sondern interessieren sich für die Unabhängigkeit des Mediums, und für mögliche Neuverhandlungen von Tanz.

also possible that the current phase of struggling with and between forms of perception eventually produces a different movement language.

In the eighties, a broadening of the dance vocabulary was like a breath of fresh air in choreography. Falling and floor work, everyday gestures, sitting and staying quiet – in no time these elements became something to be expected in a contemporary dance performance. Choreography also became more of a question of dramaturgy. The language of dance broadened, and at the same time there was much more attention on the way successive movements could create clouds of meanings or obtain a suggestive power of expression. Narrative dance was not done, because the post-modern attitude of fragmentation was much too dominant. But a choreography could stammer and stutter, tell a jerky story about masculinity and femininity, for instance. Post-modern dance was post-modern choreography was post-structuralist literary theory. Dance was text, but in the sense that Roland Barthes gave to the word: a chain of slipping signifiers that only insist on meanings, and do not condense into an unequivocal message.

Die Befreiung vom Kunstdiskurs schafft große Freiräume, um zum Beispiel mit Querverbindungen zu arbeiten. Die Aktualität im Tanz hängt oft mit dem Schaffen von Zwischenräumen, von künstlerischen Schnittstellen zusammen – beispielsweise mit der Paarung von Musik, Bild und Bewegung, welche Arbeits- und Wahrnehmungsrahmen produziert, die ganz anders sind als das, was man aus interdisziplinären oder multi-medialen Werken kennt. Manchmal scheint es, als suche der zeitgenössische Tanz gerade nach einem neuen, synästhetischen, totalen Medium. Aber es ist auch möglich, dass die momentane Auseinandersetzung mit den verschiedenen Wahrnehmungsformen eine ganz andere Bewegungssprache produziert.

In den 80ern brachte eine Ausweitung des Tanzvokabulars frischen Wind in die Choreografie. Fallen, Bodenarbeit, alltägliche Gesten, sitzen und still halten – in kürzester Zeit wurden diese Elemente zum festen Bestandteil einer zeitgenössischen Tanzperformance. Choreografie wurde auch mehr und mehr zu einer Frage der Dramaturgie. Die Sprache des Tanzes wurde erweitert, gleichzeitig beachtete man viel mehr die Art und Weise, wie eine Bewegungsabfolge Bedeutungswolken schaffen oder suggestive Ausdruckskraft beinhalten kann. Narrativer Tanz kam nicht vor, denn das postmoderne Credo der Fragmentierung hatte zu sehr Überhand genommen. Aber eine Choreografie konnte stottern und stocken, z.B. eine holprige Geschichte von Männlichkeit und Weiblichkeit erzählen. Postmoderner Tanz war postmoderne Choreografie, war poststrukturalistische Literaturtheorie. Tanz war Text, aber in dem Sinn, den Roland Barthes dem Wort gab: eine Kette gleitender Signifikanten, die nach Bedeutung drängen, sich aber nicht zu einer eindeutigen Nachricht verdichten.

In den frühen 90ern wurde der zeitgenössische Tanz eine wichtige Bühne für die Darstellung unterdrückter „Körperwahrheiten“. Schnell gewöhnte man sich an die vielen Andeutungen von Krankheit, Unzulänglichkeiten, Hässlichkeit (ein damaliges In-Wort: „der Andere“) – die harte Realität jedoch blieb unsichtbar... Aber Zeigen war und ist auch Nicht-Zeigen. In der visuellen Beziehung mit den Zuschauern werden die Bewegungen und Körper der Tänzer unweigerlich zu Repräsentationen, zu visuellen Körpern. Auf der Bühne, ob diese nun räumlich oder symbolisch abgesteckt sei, ist ein Körper nie er selbst, sondern stellt sich selbst dar. Dies ist heute vielleicht eine entscheidende Frage im zeitgenössischen Tanz, wo es Zweifel an den „Körperwahrheiten“ zu geben scheint.

Der zeitgenössische Tanz bezieht sich in erster Linie nicht auf den Körper als solchen, sondern auf seine Darstellungsformen, auf den fragmentierten kulturellen Text unserer Körperartikulation: Medizin, Werbung, Mode, Fernsehen, Film, Sport, Pornographie... Deshalb findet der Körper seine Wirkung nicht in der autonomen Dramaturgie der Performance allein. Tanzschaffenden geht es eher darum, wie Körper zu Darstellungen ihrer selbst werden, und zwar innerhalb eines unkontrollierbaren Intertexts, innerhalb des Echos der unzähligen anderen (Körper-)Darstellungen im Geiste des Zuschauers. Wenn diese visuelle Resonanz gelingt, ob mit oder ohne Videobilder, beginnt auch der imaginäre Rahmen zu bröckeln: jene dumme Sammlung von großen und kleinen Phantasmen, die den Blick (auf andere Körper) strukturiert. Zeitgenössischer Tanz heute ist gleich zeitgenössische Medientheorie ist gleich angewandte Wahrnehmungspsychologie.

Ein Grossteil der zeitgenössischen Kunst kreist um die Mechanismen, welche die Wahrnehmung strukturieren. Zeitgenössischer Tanz möchte diese Wahrnehmung „abnormal“ machen, sie stören und für einen Moment an sich selbst zweifeln lassen. Aber so geisterhaft sie auch wirken mögen, die wahrgenommenen Körperbilder bleiben immer verbunden mit der unanfechtbaren materiellen Existenz ihrer Grundbedingung, nämlich dem physischen Körper. Das ist die spezifische Hyperrealität im zeitgenössischen Tanz. Dessen Live-Charakter verleiht einer nicht greifbaren Stimmung oder Atmosphäre, die nur in den Neuronenbahnen und dem Kopf des Zuschauers existiert, einen Ausdruck von Glaubwürdigkeit. Manchmal schafft das nicht einmal David Lynch – gutes Live-Kino ist einfach stärker als Kino. Der zeitgenössische Tanz benutzt das Medium der Körperdarstellung. Dieses Medium ist eigentlich eine Mitte, ein Zwischenraum, die Beziehung zwischen Bühne und Publikum, zwischen sich bewegenden Körpern und deren Wahrnehmung. Dieses „Sein“ kann keine Ontologie haben, denn es liegt zu nahe an dem, was Metaphysik und öffentliche Meinung als „Schein“ aburteilen. In dem seltsamen, verzaubernden Zwischenraum, der die Bühne vom Publikum trennt, ver-



Meg Stuart „sand table“ Foto: Chris Van der Burght

From the early nineties onwards, contemporary dance became an important scene for the representation of repressed 'truths of the body'. Once again, we very quickly got used to the many allusions to illness, incapacity, ugliness... (the buzzword of those days being 'the other') – the tough reality remained out of sight, however. But showing was and is also not-showing. In the visual relationship with the spectator, the movements and the dancers' bodies necessarily dissolve into representations – into 'visual bodies'. On stage, whether that stage is spatially or merely symbolically marked, a body is never itself but represents itself. That may be a crucial issue in contemporary dance today, where, above all, there seems to exist doubt about the 'truths of the body'.

Contemporary dance does not relate primarily to the body as such, but to its representations, to the fragmented cultural text that articulates our bodies: medical science, advertising, fashion, television, film, sports, pornography... Therefore, it does not find its effectiveness through an autonomous dramaturgy of the performance itself. Contemporary dance makers are more concerned with bodies 'becoming (a) representation' within an uncontrollable intertext, within the echo of the innumerable other (body) representations in the spectator's mind. When this visual resonance succeeds, with or without video images, the imaginary frame also starts trembling: that stupid collection of big and especially small phantasms that structures the gaze (at other bodies). Contemporary dance today is contemporary media theory is applied cognitive science.

Much contemporary art focuses on the mechanisms that structure perception. Contemporary dance wants to make perception 'abnor-

wandeln Licht und Ton die Körper zu eindringlichen Körperbildern, Bewegungen werden zu Tönen, Gesten beginnen zu singen, Videobilder verwirren das Kurzzeitgedächtnis der Einbildungskraft... Nichts ist so, wie es scheint, weil alles nur als Theater der Wahrnehmung existiert, als Theater der Sinne.

Der offene Dialog zwischen dem Geschehen auf der Bühne und dem Gedächtnis des einzelnen Zuschauers ordnet den zeitgenössischen Tanz unwiederbringlich der kommerziellen Kultur zu, den Typen und Stereotypen von audiovisueller Massenkultur. Genau das zieht die Zuschauer in die Aufführung und bildet den Rahmen für das Zuschauen und Zuhören. Wir erkennen Bilder von Melancholie und Glück dank Hollywood oder Benetton, und den Melodien – nicht den Texten – der Songs von Radiohead und Norah Jones. Zeitgenössischer Tanz vermittelt und stellt Körperdarstellungen, mediale Spuren tatsächlicher Körper wieder her – und deshalb möchte er manchmal sein primäres Medium dekonstruieren, die Möglichkeit einer unbelasteten Beziehung mit dem Zuschauer ausprobieren. Aber viel häufiger wählt der Tanz eine subversive Taktik oder ein fröhliches Spiel mit der allgegenwärtigen Welt der kommerziellen Kultur. Zeitgenössischer Tanz ist auch deshalb so vielfältig, weil er die neue lingua franca spricht. Er untersucht die Gemeinsamkeiten von „uns, Massenmann/-frau“.



hopefully athen black – Image zu Performances von Hooman Sharifi Foto: Hooman Sharifi

Die neue Sprache ist ein babylonisches Gewirr von Stilrichtungen, Nischen, Trends, Geschmäckern, Subkulturen... Das einzige, was diese Heterogenität noch zusammenhält, ist der bedeutungslose Bezug zu einem Mediensubstrat, einer vermeintlichen Körperlichkeit, die auf immer verschiedene Weise dargestellt wird. Darauf setzt der zeitgenössische Tanz. In den verschiedenen Erscheinungsformen von kommerzieller Kultur sucht er nach der generischen Frau, dem generischen Mann – nach Körperdarstellungen, oder deren Fragmenten, die es schaffen, jeden anzurühren. Dies beruht auf dem Wunsch, das Evozierte zu verschieben, anderswo anzusiedeln, es seltsam zu machen. In einer Tanzproduktion können deshalb wohlbekannte Körperdarstellungen plötzlich erschreckend, beißend oder einfach bedeutungslos wirken. Oder sie werden, im Gegenteil, sehr bedeutungsvoll: als ob ein Bild der Einsamkeit, das man schon hundertmal gesehen hat, plötzlich zur Einsamkeit selbst wird, und damit wieder überzeugt. Genau wie die besten Beispiele in der bildenden Kunst, im Film oder in der Fotografie, errettet der zeitgenössische Tanz einzelne Darstellungen aus der Welt der kommerziellen Kultur immer wieder durch einzelne Resonanzen aus genau dieser Welt.

mal', perturb it and have it doubt itself for a moment. But as ghostly as they may look, in a dance performance the perceived body images always remain connected to the indubitable material existence of their primary cause, i.e. the physical body. That is the specific hyper-reality of much contemporary dance. Its live character offers a pedestal of credibility to an immaterial mood or atmosphere that in fact only exists in the neuron paths and the head of the spectator. Sometimes even David Lynch is not up to that – good live cinema is simply stronger than cinema.

Contemporary dance opts for the medium of body representation. That medium really is a 'middle' or 'in between', it is the relationship between the stage and the audience, between moving bodies and their perception. Of that 'being', no ontology is possible, because it is too close to what metaphysics as well as lay thinking damn as 'appearance'. In the strange, even bewitching space that separates the stage from the audience, light and sound change the bodies into intensive body percepts, movements become sounds, gestures start singing, video images confuse the short-term memory of imagination... Nothing is what it seems to be because everything only exists as perceptual drama, as theatre of the senses.

The uncertain dialogue between what is happening on stage and the memory of the individual spectator irrevocably commits con-



org old lady we failed – Image zu Performances von Hooman Sharifi Foto: Hooman Sharifi

temporary dance to commercial culture, the types and stereotypes of audio-visual mass culture. As those bring the spectators to the show, they are the frame of the watching and listening. We recognise images of melancholy or happiness thanks to Hollywood or Benetton, and also thanks to the tune – usually not the words – of the songs by Radiohead or Norah Jones. Contemporary dance 'mediates' body representations, medial traces of actual bodies – and therefore it sometimes wants to deconstruct its primary medium, try out the possibility of an unoccupied relationship with the spectator. But much more often it likes to tactically undermine, or joyfully play with, the omnipresent world of commercial culture. Contemporary dance is also so diverse because it speaks the new lingua franca. It explores the communality of 'we, mass (wo)man'.

The new language is in fact a Babylon of styles, niches, trends, tastes, sub-cultures... The only thing that still holds together this heterogeneity is the meaningless reference to a media substrate, to a supposed corporality that is represented in an ever-changing way. That is what contemporary dance bets on. In the varied forms of com-

Wichtig ist auch die Kreativität, mit welcher der zumeist neuartige Einsatz von Videokameras, Mischpulten und all jenen technischen Gegenständen, die heute die Sprache der Bits und Bytes sprechen, eingebracht wird. Die kommerzielle Kultur besteht nicht nur aus der Unmenge stereotypischer Darstellungen in den Massenmedien, sondern auch aus einer Flut billiger Gerätschaften im Bereich der Neuen Medien. Genau wie auch in anderen Zweigen zeitgenössischer Kunst sagt im zeitgenössischen Tanz das letztere dem ersteren den Kampf an. Leicht übertrieben ausgedrückt: die neuen Billig-Produktionswerkzeuge des globalen Kapitalismus werden kritisch gegen das Spektakel des weltweiten Konsums und Kapitalismus' eingesetzt. Zeitgenössischer Tanz zeigt den Körper als Darstellung in einem Umfeld, in welchem der Körper schon tausendmal gezeigt wurde, und er benutzt hierbei die Möglichkeiten der Neuen Medien. Aber alles entfaltet sich vor unseren eigenen Augen, in der Beziehung zwischen Bühne und Zuschauer. Dies ist sowohl die Autonomie des zeitgenössischen Tanzes wie auch sein Zauber. Im Medium der Körperdarstellung lässt er den archaischen Charakter des materiellen Körpers implodieren, so dass ein Fluss von Bildern, Tönen, Licht und Dunkel einen unentwirrbaren Kreis bildet. Jeder gelungene Moment in einer zeitgenössischen Tanzperformance erinnert unweigerlich an die letzte Szene von Antonionis *Zabriskie Point*.

mercial culture, it searches for the generic (wo)man – for body representations, or fragments of it, capable of affecting everybody. This is motivated by the desire to dislocate, to take elsewhere and make strange, that which is evoked. In a contemporary dance production, familiar body representations may therefore suddenly become distressing, biting, or simply meaningless. Or they become, on the contrary, very meaningful, as if an image of loneliness one has already seen a thousand times suddenly becomes lonely itself and therefore convincing again. Just like the best fine art, film or photography, contemporary dance saves singular representations from the world of commercial culture through an always singular resonance with that very same world.

Important is also the ingenuity that is mobilised by the often innovative use of video cameras, mixers and all those other technical artefacts that now speak the language of bits and bytes. Commercial culture is not only made up of the mass of stereotypical representations by the mass media, but also the diverse forms of cheap new media equipment. Just like other areas of contemporary art, contemporary dance pits the latter against the former. In other, slightly exaggerated words: the cheap new production tools of global capitalism are critically used against the spectacle of worldwide consumer capitalism.



we failed to hold – Image zu Performances von Hooman Sharifi Foto: Hooman Sharifi



hopefully – Image zu Performances von Hooman Sharifi Foto: Hooman Sharifi

Rudi Laermans ist Professor an der Fakultät der Sozialen Wissenschaften der Katholischen Universität Leuven (Belgien), wo er auch das Zentrum für Kultursoziologie leitet. Außerdem ist er als essayistischer Kritiker tätig und hat eine Gastprofessur bei P.A.R.T.S., der internationalen, von Anne Teresa De Keersmaeker geleiteten Tanzschule in Brüssel.

Carine Meulders ist Soziologin und ehemalige künstlerische Mitarbeiterin bei De Beursschouwburg, einem Kunstzentrum in Brüssel.

*Contemporary dance shows the body as (a) representation, in an environment where the body has been represented a million times already, and it uses the possibilities of new media. But it all happens before your own eyes, in the relationship between the stage and the spectator. That is the autonomy of contemporary dance, and at the same time it is its magic. In the medium of body representation, it regularly lets the archaic character of the material body implode in a flow where images, sounds, light and dark form one entangled loop. Every successful moment in a contemporary dance performance inadvertently brings to mind the final scene of Antonioni's *Zabriskie Point*.*

Rudi Laermans is a professor at the Faculty of Social Sciences of the Catholic University of Leuven (Belgium), where he is also in charge of the Centre for Cultural Sociology. Furthermore, he works as essayist-critic, as well as guest professor at P.A.R.T.S., the Brussels-based international dance school led by Anne Teresa De Keersmaeker.

Carine Meulders is a sociologist and former artistic collaborator of De Beursschouwburg, an arts centre in Brussels.