

loren andere) te interioriseren. Hierop verder gaand spreekt Peggy Phelan over 'ghost bodies' van hen die van ons zijn heengegaan en onderhuids in ons resoneren. De psychoanalytische relatie tussen analysant en analyticus ziet zij niet zozeer als een one-to-one, maar als een relatie 'each has with the phantom bodies who will not quit the room. They cannot quit the room for they are "in" the bodies of those sitting in the room.' *Events for Television (again)* is die kabinetkamer, die plek waar de geesten ons bezoeken en de kamer niet willen verlaten. Het huis zit dan ook afgeladen vol. Alsof de wirwar van publiek en performers al niet stond, dwalen Cunningham, Nijinsky, Stravinsky, Burroughs, Kerouac, Patti Smith, Duchamp en nog vele anderen rond als schaduwen.

De performers lijken zelf wel heropgewekten. Tom Plischke ligt bij aanvang als op een *scene of crime* aan de grond genageld, terwijl een animale Erna Omarsdottir hem de kleren van het lijf stroopt. De ter dood geofferde maagd in *Le Sacre du Printemps* wordt heropgevoerd, andermaal op muziek van Stravinsky, in een mechanisch en vampiristisch eetritueel van Martin Nachbar en Alice Chauchat waarbij het (fake) bloed rijkelijk vloeit. Hendrik Laevens hervertolkt een fragment uit *Solo* van Merce Cunningham als een dwalend zoeklicht (lichtjes zijn aan zijn armen en benen bevestigd). Ontzield en tot dwangmatige herhaling veroordeeld, putten zij zich allen uit in repetitieve danssequenties en handelingen. Met een nylonkous over het hoofd getrokken ijsberen ze op en af, of komen later de vele souvenirs uit een 'temps vécu' aan toeschouwers tonen. Het zijn postkaartjes, troeteldieren, foto's, brieven die de performers in hun vleeskleurige en transparante nylon panty's hebben zitten. (Phelan zou er wat graag de verliezen in zien die onderhuids in ons lichaam opgeslagen zitten).

Het moge duidelijk zijn dat deze en vele andere 'retour-images' niet gericht zijn op reproductie van het 'origineel' van bijvoorbeeld Cunningham of Nijinsky. Het lijkt er meer op dat The B.D.C. zijn voorgangers *hallucineert* dan reproduceert,¹³ meer uitzweet en bezweert dan reconstrueert. Het moge eveneens duidelijk zijn dat dit niets meer van doen heeft met een 'temps intensif' (Virilio), dat zich op een instantaan nu toespitst, maar integendeel met een uitgerokken 'temps extensif' waarin de radicale klappen van beeldenstormers als Cunningham en Duchamp geamplifieerd naklinken.

Een en ander deed me denken aan de film *The Sixth Sense* over een jongetje dat doden kan zien rondlopen. 'Ze zijn overal', vertelt hij Bruce – in de rol van psychiater – Willis. 'Ze zijn dood, maar alleen weten ze het nog niet.

Ze zien alleen maar wat ze willen zien.' Willis gelooft het jongetje niet, maar wanneer hij een tape met gesprekken herbeluistert en in de intervallen tussen de gesprekken door een zacht geruis op de achtergrond hoort, draait hij de volumeknop maximaal open en hoort een kakofonie aan stemmen. Plischke manipuleert zijn klankband op een zelfde manier. Nu eens zijn in de ruis nagenoeg onhoorbaar bruiteage, geschreeuw en stemmen te vernemen. Dan weer draait Plischke de volumeknop open en horen we de gesproken teksten van Duchamp, Burroughs, Kerouac, Marie Rambert.

The sixth sense kunnen we minder esoterisch of *horrorlike* begrijpen. Het zesde zintuig is gewoon het vermogen om in de intervallen van tijd en plaats de vele stemmen te horen en de schimmen van onze mentale beelden (en interpretaties) te onderscheppen. Daar is niets unheimlichs aan. Dit zesde zintuig hebben we allen en het is voortdurend werkzaam. Het is de inzet van *Events for Television (again)* om er misschien wat meer gehoor aan te geven en het bestaan ervan te valoriseren in een grotere aandacht voor het interval, de ruis, de lapsus. Of hebben we met de doden in de film, deze tekst inbegrepen, in ieder geval dit gemeen: 'We only see what we want to see.'?

- 1 Voor een erg boeiende analyse van renaissance-dans en barokdans, zie Mark Franko. *Dance as Text. Ideologies of the Baroque body*, Cambridge: University Press, 1993.
- 2 Paul Virilio, *La machine de la vision*, Parijs: Editions Galilée, 1988.
- 3 Performancetheoretica Peggy Phelan is een van de tegenvoorbeelden. In Unmarked wijst ze herhaaldelijk op de lessen die te trekken zijn uit de kwantumtheorie van Einstein: 'To measure motion that is not predictable requires that one considers the uncertainty of both the means of measurement and the energy that one wants to measure.' (New York, London: Routledge, p. 3)
- 4 Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- 5 Vooral het postuum gepubliceerde *The Chiasm The Intertwining in The Visible and the Invisible* vindt Amelia Jones relevant voor body art. Daarin stelt Merleau-Ponty dat er geen grens is tussen het lichaam en de wereld: 'Where are we to put the limit between the body and the world, since the world is flesh?' (tr. Alphonso Lingis, ed. Claude Lefort, Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1968, p. 138) Er zijn geen grenzen tussen het subject en de wereld, aangezien de wereld 'lichaam' is, een lillend vlees.
- 6 De genres worden vaak met elkaar verward. Ik gebruik performance hier als een overkoepelend begrip, waarin andere genres als body art,

events, happenings grotendeels kunnen worden ondergebracht.

- 7 Frankrijk is koploper van deze 'trend' met happenings in Ménagerie de Verre, de reconstructies van 'founding father and mother' Steve Paxton en Yvonne Rainer door het ensemble Quatuor Knust, met o.m. het werk van Xavier Leroy (cf. zijn eigentijdse versie van Rainers Continuous Project Altered Daily), Alain Buffard en Boris Charmatz. De schatplichtigheid van deze laatste aan de erfenis van de jaren 60 en 70 blijkt uit gesprekken met Isabelle Launay (vooralnog onuitgegeven) en wordt hier vaak over het hoofd gezien. De discursieve sparring partner voor deze 'return' is het jonge blad *Mouvement* van Jean-Marc Adolphe, de teksten van Laurence Louppe en Christoph Wavelet.
- 8 Gesprek met Tom Plischke en Alice Chauchat in Brussel, januari 2000.
- 9 Roselee Goldberg ziet performance als 'vital catalyst' die altijd terugkeert na tijden van consolidatie. De regeneratieve waarde is volgens haar gelegen in een verzet 'against the establishment (be it art or politics), against the commercialization of art', en tegen institutioneel 'confinement'. Cf. Goldbergs bijdragen in *The Art of Performance*, eds. Gregory Battcock en Robert Nickas, New York: E.P. Dutton, 1984.
- 10 Dat de notie contact in de jaren 60 en 70 welhaast een paradigmatische rol kreeg, mag blijken uit de naamgeving van technieken, groepen, voorstellingen uit deze periode en waarvan 'contact improvisatie', 'The Grand Union' en 'Re-Union' de bekendste voorbeelden zijn. De inmiddels legendarische performance *Meat Joy* van Carole Schneemann kan wel als summum gezien worden van deze coitale coming together.
- 11 Ik ben me ervan bewust dat ik bijwijlen Amelia Jones onbuigzaam lees door de 'accenten' van haar veelal briljante analyses te gebruiken als weerstand waartegen ik andere accenten kan afzetten.
- 12 Voor beschrijvingen van dit proces zie Rudi Laermans, die met Luhmann dit proces als een autopoiesis formuleert. Sociale systemen bestaan. Een kennismaking met het werk van Niklas Luhmann, Leuven: Acco, 1997
- 13 Voor choreograaf William Forsythe is herinneren een vorm van hallucinatie. Eenzelfde link met hallucinatie legt ook Gerald Siegmund in *Theater als Gedächtnis*. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas, Tübingen: Narr, 1996. Overigens zijn in de voorstelling ook veel verwijzingen naar de hallucinante bijeffecten van drugs. Op de klankband horen we William Burroughs in een roes zijn poëtische illuminaties wauwelen, later zingt Patti Smith over Angel hash. We zouden Events in die lijn de dramaturgie van een trip kunnen noemen.