

een doordacht spel speelde met de aanvanke-lijke erotische connotatie: het heteroseksuele dansersduo was wel en niet ‘een koppel’, het affineerde de intimistische status van de ruimte en doorbrak die tegelijkertijd radicaal met de afstandelijke uitvoeringsstijl. Deze ambivalentie maakte van *Room 201* een erg markant duet, voorbij de bekende tegenstelling tussen figuratief en abstract, betekenis(over)dragen- de en formalistische dans.

De rondgang door *Performance Hotel* eindigde in het café van de Beursschouwburg. Danseres Maria Clara Villa-Lobos en cellist Peter Jacquemyn hernamen er een al wat ouder werk, *Trio*. Een goedgekozen titel, want er ont- spon zich inderdaad zoets als een ‘trialoog’ tussen de kleine maar lenige Villa-Lobos, de geblokte Peter Jacquemyn én de aftands ogen- de cello. Villa-Lobos trachtte Jacquemyn het bespelen van zijn instrument (juister: het ma- ken van geluid) te beletten door zich in alle mogelijke houdingen aan hem vast te klem- men – alsof ze de jalouse echtgenote was van een uitsluitend in zijn cello geïnteresseerde muzikant. Door de fysieke intensiteit van de situatie wist dit minidrama meteen te char- meren. Dit eerste sluitstuk was niet direct een grootse voorstelling, maar wel een die – in de lijn van een zeker dadaïsme – de toeschouwer meteen aansprak.

*Performance Hotel* was een boeiende meer- trapsraket, en dat niet enkel door de themati- sche eenheid in het getoonde (trefwoord: licha- melijke intimiteit). In de meeste minivoorstel- lingen vervaagden ook op een interessante manier – ik heb dat al wel eens anders gezien – de grenzen tussen theatraliteit en visualiteit, dans en bewegingsonderzoek. Performance dus? Jazeker, maar dan wel van een soort dat op een overdachte wijze terugkeert naar de beginja- ren van het genre. Ik moest inderdaad erg vaak terugdenken aan *the sixties*, aan de toenmalige New Yorkse experimenten van onder meer Judson Church en – algemener – aan het cul- turele en artistieke klimaat dat Sally Banes zo mooi heeft beschreven in haar boek *Green- wich Village 1963* (recent verscheen overigens op het avant-gardelabel ‘Table of Elements’ na jaren van juridisch getouwtrek een onwaar- schijnlijk muzikaal document uit deze perio- de, *Inside the Dream Syndicate (Volume I: Day of Niagara)*, de registratie van een live-impro- visatie op 25 april 1965 in New York met John Cale, Tony Conrad, Angus Maclise, La Monte Young en Marian Zazeela).

### Retour aux origines

In meer dan een opzicht bevestigde *Per- formance Hotel* inderdaad de ‘retour aux origi- nes’ die zich al sinds enkele jaren bezig is te

voltrekken binnen het vernieuwingsgezinde seg- ment van de West-Europese dansscène. Het collectieve, onder meer ook door Meg Stuart en David Hernandez gedragen *Crash Landing*- project, het conceptuele ‘Duchampisme’ van Jérôme Bel, het minutieuze bewegingsonder- zoek van Alexander Baervoets, de deconstruc- tieve omgang met de podiumsituatie in de voor- stellingen van Boris Charmatz, de veralgeme- ende belangstelling voor improvisatie,... evenzovele meer of minder bewuste uitingen van de hérontdekking van dat magische mo- ment uit de jaren zestig waarin een radicale *performance spirit* gedurende korte tijd con- denseerde, waarna het ondergesneeuwd raak- te door het succes van een heel wat salonfähi- ger minimalisme. Alvast die geest is terug van weggeweest. Uiteraard gaat het om méér dan een terugkeer. Want conform de door de be- kende kunstwetenschapper Hal Forster in *The Return of the Real* beschreven logica van de ‘retroactiviteit’ – van het ‘herbegrijpen’, en ook: van het reacteren – levert de huidige perfor- mancekunst ons de sleutels voor een pertinen- ter begrip van de avant-garde van toen. En vooral onderkennen we thans mogelijkheden die toentertijd zijn blijven liggen. Een voor- stelling als *Performance Hotel* is in die zin een geslaagd voorbeeld van – Freudiaans geformuleerd – ‘Durcharbeitung’, van een hérdnken van het verleden binnen een nieuwe context, ja van een actualisering in de letterlijke zin van het woord: hier werd dansgeschiedenis ge- schreven door die te herschrijven.

Dat gold gedeeltelijk ook voor *Parcours*, de start van *Edward Rep*, het avondgedeelte van *innerSections*. *Parcours* speelde zich af in de weidse traphal en de foyerruimte van de Beurs- schouwburg. Bij het binnenkomen werd de bezoeker langs de entreetrap vergast op uit- eenlopende videobeelden. De installatie die Salva Sanchis oorspronkelijk maakte voor De Beweging toonde individuele performers in diverse stedelijke situaties, maar dan enigszins aangedikt, wat lichtelijk surreële beelden ople- verde: al sigarettenrokkend op een tram wachten, hem bewust missen, en er vervolgens achter- aan aanhollen; onbeweeglijk stilstaan temid- den de passerende voorbijgangers op de Ant- werpse Meir; in een voetgangerstunnel een sen- timeel liedje zingen terwijl – alweer – on- verschillige passanten verschijnen en verdwij- nen (hoezeer zijn we niet allemaal aan de aan- wezigheid van een camera gewend geraakt!),...

Een jonge vrouw wiens lange haren in een kroonluster waren verstrikt; een open venster dat uitzicht gaf op een noodtrap, ‘bespeeld’ door een zich verveeld gebarend meisje (zitten, hangen, voor zich uit staren, sigaretje roken,...); een trio halfnaakte meisjes dat achter een

schaars verlicht zwart doek onder de glazen steunen in de Beursfoyer onbestemde, foetus- achtige bewegingen uitvoerde,... dit was in- derdaad een reeks *sight specific* interventies, een installatie van menselijke lichamen waar- mee je wisselende kijkverhoudingen aanging. Je was nu eens gefascineerd, dan weer geïntri- geerd, en een derde keer kon je alleen maar denken: ik heb dorst! De kijker kreeg alle vrij- heid om zich te positioneren. Zij of hij kon zien wat men wilde zien, het getoonde kreeg pas betekenis (of niet...) *in the eye of the beholder*, in en doorheen de altijd specifieke blik van een toeschouwer. Dat geldt natuurlijk voor elke vorm van podiumkunst, maar de in *Parcours* getoonde ruimtelijke interventies ontbrak het juist aan de markering als voorstelling, als toon- kunst. Hun artificialiteit trok uiteraard de aandacht, maar niks of niemand garandeerde dat die ook voor een wat langere tijd werd ge- geven. Je kon het *Parcours* immers ook gewoon- weg schouderophalend afstappen, doen alsof er niks aan de hand was en je enkel op weg was naar *Love Letters/4B* en *Quartet*, twee voorstel- lingen van David Hernandez in de theaterzaal van de Beursschouwburg.

Ook *Love Letters/4B* was een ‘gezichtsspe- ciefiek’ werk. David Hernandez had de zaal in drie speeloppervlakten en meerdere publieks- ruimten verdeeld. Waar dan misschien te gaan zitten? Welke stoel waarborgde je een goed overzicht? Uiteraard trok de solerende Her- nandez sowieso je aandacht, of hij nu een si- garetje zat te roken of slangachtig, dan weer nerveus bewoog. Je bleef echter wel de hele tijd beseffen dat je vanuit een andere stoel ook een andere voorstelling zou hebben gezien. De toeschouwer was zich van de contingentie van het eigen kijken kortom hoogst bewust. Zo- veel ‘kijkbewustzijn’ maande tot voorzichtig- heid aan bij het beoordelen van Hernandez’ gedante liefdesbrieven voor B. Was je uitein- delijk wel in de juiste stoel terechtgekomen?

De gefragmenteerde klankband en de ge- dempte belichting zorgden er alvast voor dat *Love Letters/4B* hoogst filmisch overkwam. Het was alsof je de projectie in iemands hoofd van een serie herinneringsbeelden bijwoonde. De beelden verwezen soms vrij direct naar een liefdesgeschiedenis, bijvoorbeeld in de scène waarin Hernandez aan een tafeltje simpelweg zat te niksen: je herkende meteen de situatie van de mentaal afwezige verliefde. Meestal ging het er heel wat minder letterlijk aan toe en kon de toeschouwer alleen maar vermoeden dat achter de getoonde abstracte bewe- gingen een persoonlijk verhaal schuilging. Door de specifieke uitvoeringsstijl van Hernan- dez verkregen die wel al snel een particuliere lading. Hernandez betastte soms zijn eigen li-