

houdt op nog rond te draaien. Het slotbeeld is dat van het publiek. Hoe dicht de dans zich ook bij het oog van de camera bevindt – en bij uitbreiding bij dat van het publiek –, toch wordt hij niet gezien. Op de vertoning van de video na de voorstelling zingen de Bee Gees: *'No I can't see nobody. My eyes can only look at you.'*

Bert Vandenbussche

#### PAUSE

REGIE: Thomas McManus en Nik Haffner

UITVOERING: Deborah Jones, Joanna O'Keeffe, Thomas McManus

MUZIEK: Daniel Göritz en Robin Hoffmann

DRAMATURGIE: Astrid Sommer

PRODUCTIE: KLAPSTUK (Leuven)

PREMIÈRE: 18 oktober 1999, Klapstukfestival, Leuven

#### SECOND

IDEË, UITVOERING EN MUZIEK:

Commerce

COPRODUCTIE STUK (Leuven)

PREMIÈRE: 1 februari 2002, Mousonturm, Frankfurt

IN BELGIË NOG TE ZIEN OP 6 EN

7 NOVEMBER 2002 IN STUK (LEUVEN)

## ECB (CARLOS PEZ GONZÁLEZ)

### Dermografismen

Ter gelegenheid van haar doopfeest in maart presenteerde de Antwerpse danswerkplaats wp Zimmer de solo *ECB* van de Spaanse danser en choreograaf Carlos Pez González in het Cultuurcentrum van Berchem. Een week later was het werk nog drie dagen op rij te zien in het Brusselse laboratorium Les Bains: connective, omkaderd door een samenwerking met beeldend kunstenaar Edurne Rubio.

In 2000 studeerde Pez af aan de School voor Nieuwe Dansontwikkeling (SNDO) in Amsterdam. Hij werkte sindsdien met verschillende choreografen samen. Als performer was hij te zien in *The show must go on* (2001) van Jérôme Bel en *(re)SORT* (2001) van Tom Plischke en BDC. Hij begeleidde Olga De Soto in het choreografisch onderzoek dat leidde tot *Eclats mats* (2001) en is de mannelijke tegenpartij van Alice Chauchat in haar recente creatie *choreographies* (2002). Momenteel is Pez aan het werk met Vera Mantero, en in het najaar zal hij een tweede solo creëren. *ECB* is zijn debuut als choreograaf.

Terwijl het publiek de zaal binnenkomt en plaatsneemt langs twee zijden van het speelveld, schalt post-rockband Trans Am door de luidsprekers. *Armed response* heet het nummer, dat aanvangt met een elektronisch gemanipuleerd gitaargeluid, een ritmisch substraat dat wordt opgebroken door krachtige interventies van bas en drums. Diepe en stuwende melodische progressies op bas waarvan het geluid langzaam transformeert in *distortion*. Gesyncopeerde drums waarin snelle, kurkdrege slagen zich verhouden tot een overdrive op cimbalen. Geregeld onderbreken bas en

drums om terug te vallen op een zachte echo in gitaargetokkel, slechts begeleid op *hi-hat*. Het is een eenvormig klanklandschap waarin plots structuren openklappen en weer imploderen, waarin een schijnbare stilte in het verloop onverwachts wordt opgeschrikt door energie en rusteloosheid.

Langzaam wordt het licht gedimd, als de stilte weerkeert is het publiek tot rust gekomen en de aandacht gewekt. De bruuske omkering van het auditieve en visuele veld in hun gedeelte spitst de zintuigen.

#### 1

Vier lampen op de vloer werpen onrechtstreeks een schaars licht op de ruimte waarin zich nu een naakte man bevindt. Hij beweegt in stilte, ter plaatse en uitermate traag, in sterk contrast tot de luide energieke muziek van voorheen. Het duurt een tijdje voor duidelijk wordt wat er eigenlijk te zien is, de dans van Pez is in zekere zin introspectief en geeft zich slechts traag aan de kijker, alsof ruimte en tijd stilstaan en er van beweging al helemaal geen sprake is.

Die beweging blijkt zich aan het lichaamsoppervlak af te spelen, of althans leesbaar te zijn in de huid. Een torsie van het lichaam, het spannen en ontspannen van een buikspier, het strekken van een van de leden: het zijn allemaal minimale bewegingen die een ogenblik sporen nalaten op de huid, die zich presenteren als een wijzigend landschap. Door de eenvoud, traagheid en de securiteit waarmee ze uitgevoerd zijn laten ze een studieuze blik toe en geven ze inzicht in de wijze waarop een lichaam beweegt. Of beter, waarop een lichaam als dusdanig beweegt: niet hoe die bewe-

gingen zichtbaar worden door hun traject in de ruimte, maar volgens het lichaamsschema, onafhankelijk van een visuele logica.

Hoewel de huid ons toelaat als het ware 'in' dat bewegende lichaam te kijken vindt dit bewegingsonderzoek op microniveau er niet zijn oorsprong. Er is wel degelijk sprake van introspectie, maar dan louter fysiek gezien: ook als het lijkt stil te staan, bulkt het lichaam van activiteit en beweging. Denk bijvoorbeeld aan al die geluidjes die de spijsvertering of de werkzaamheid van andere organen met zich meebrengt. Onderhevig aan de zwaartekracht bereikt het lichaam bovendien nooit een perfect evenwicht, er zijn steeds subtiele spanningen die ons doen en laten bepalen, die ons op onverwachte momenten een bewustzijn provoceren van een lichaam dat leeft, dat beweegt, ook al denken we daar zelden over na. In uiteenlopende oefeningen met spanningen en balans maakt Pez deze voortdurende lichaamsactiviteit zichtbaar.

Door de onhoudbaarheid van extreme evenwichtssituaties maakt Pez plots sprongen die willekeurig lijken, op zoek naar een nieuwe balans: het getoonde lichaam verzet zich niet tegen de zwaartekracht, geeft zich er integendeel steeds weer aan over, maar zonder eraan ten onder te gaan. Op zoek naar een andersoortig evenwicht streeft Pez haast een gelijkwaardigheid van de verschillende ledematen en de onderdelen van zijn spierstelsel na. Voor onze geconditioneerde blik lijkt de hiërarchie verstoord: het is immers geen lichaam geleid door het ideaalbeeld van de rechtoplopende mens en het hele visuele veld dat op basis daarvan doorheen de eeuwen werd gecanoniseerd. Zijn logica is een horizontale, ze berust niet op een miskennis van de zwaartekracht. In zijn eigenzinnige bewegingen verraadt het dansende lichaam van Pez steeds een heteronomie die ditmaal niet cerebraal is. Hoewel de solo uitermate abstract



ECB CARLOS PEZ GONZALEZ/WP ZIMMER FOTO AMAIA URRA

blijft, sluiten de bewegingen ergens bij die van dieren aan, door de noodzaak waar ze uit voortkomen.

Door de sprongen en plotse zijwaartse uitvallen affecteert het dansende lichaam van Pez bovendien ook de ruimte. Een reeks incidentele ruimtelijke figuren verleent zichtbaarheid aan de dwarse bewegingsdynamiek en zijn gekantelde perceptie. Ook binnen het relatief traditionele presentatiekader fungeren ze als een index van een tactiele horizontaliteit, levendig werkzaam binnen de visuele en kinetische hiërarchie van het menselijk lichaam op scène. Vergelijk het eventueel met de schilderijen van Jackson Pollock: hoewel verticaal opgehangen in museale ruimtes, herinneren zijn drippings steeds aan het horizontale maakproces en doorkruisen daarom de verwachtingspatronen van de gevormde kijker.<sup>1</sup> Bij Pez staat die deconstructie van de visualiteit in functie van iets anders: zichtbaarheid verlenen aan de bewegingen als dusdanig van een lichaam. Ter verduidelijking: ‘als dusdanig’ slaat hier op beweging en niet op lichaam, al werkt het feit dat het lichaam van de danser in *ECB* niet in de eerste plaats wordt ingezet als vehikel voor uitdrukking en betekenis wel een grotere ‘eigen’ expressiviteit van dat lichaam in de hand.

## 2

Uit een gesprek met Carlos Pez blijkt dat hij gedurende het creatieproces onder meer werkte rond de tegenstelling man/dier. Daarbij kreeg

hij echter af te rekenen met een nadrukkelijke beeldmatigheid die meer tot types en clichés leidde dan tot een tastbaar onderzoek, mogelijke verwarring of een andere zichtbaarheid. Bovendien liepen er ook in de danswereld reeds overbekende prototypes van die figuur man/dier rond, niet het minst de Faun van Nijinski. De inzet werd al gauw het uitwissen van de nadrukkelijke enscenering van een man die zich als een dier gedraagt op scène, alsook van nadrukkelijke historische referenties daarmee verbonden.

Het idee van een type of figuur bleef punt van onderzoek in een gewijzigde vorm: *ECB* staat namelijk voor *Ex-Cowboy*, al verklapt het programmablaadje niet zoveel. ‘Die link met de cowboy is niet meer dan een intern grapje, alsof van de cowboy slechts de ‘koe’ is overgebleven’, vertelt Pez. ‘Toch is de cowboy een prototype van mannelijkheid, en daarmee heb ik gewerkt. Ik vroeg me af hoe ik dat ideologische oppervlak als een ballon in de ruimte kon plaatsen en deze vervolgens kon verinwendigen, deconstrueren door een radicale sensibilisering ervan.’

De huid van Pez gedraagt zich in *ECB*, gezien vanuit deze dramaturgische achtergrond, dus ook als een palimpsest. Dat is een soort perkament (inderdaad, een dierenhuid) waarvan de tekst zorgvuldig is afgekrabd en onzichtbaar gemaakt om plaats te ruimen voor een nieuwe tekst. Daarmee verschijnt de huid ook expliciet als een betekenisdrager,

een beschreven oppervlak. Geen kijker die bij het zien van de solo nog aan cowboys zal denken, al blijft er wel een subtiele referentie aan de fameuze koe en Nijinski’s Faun: Pez is beschilderd met grote, onregelmatige zwarte vlekken – een make-up ontworpen door Edurne Rubio.

Het is een wat vreemd gezicht: ziet de naakte man er nu werkelijk uit als een koe, heeft hij last van een virus, een huidziekte of gaat het om geboortevlekken? De vlekken roepen de vraag op of het hier om een natuurlijk element gaat, of om een kunstmatig aangebrachte tekening, een dermografisme? Een dermografisme dat expliciet betekenis wil uitdragen, maar dewelke? De tekening nodigt de kijker letterlijk uit te lezen en leidt de blik die aanvankelijk op het gehele lichaam gericht is naar allerhande details. Ze laat de ogen het hele oppervlak afzoeken, waardoor niet enkel de blik fragmenteert, maar met de wijziging in perceptie andermaal de hiërarchie van het lichaamsbeeld verstoord wordt, nu als een betekenisvol oppervlak.

Ondertussen luistert Pez naar de reacties van zijn lichaam en kijkt ook zelf naar zijn huid die zich voortdurend hertekent. Al die details wakkeren zijn perceptie aan en worden op hun beurt uitgegroot, ze bepalen als het ware het verloop van de dans, hoe minimaal ook. Op sommige momenten slaat Pez zich met de rug van de hand op de dij: een lichte verkleuring van de huid, en daarmee een detail dat wijzigt in het landschap, als een *trigger* die beweging en daarmee ook betekenis elders stuwt.

We zouden kunnen spreken van een tweede vorm van horizontaliteit, omdat de huid zich gedraagt als een veelheid aan figuren die door hun juxtapositie het gangbare lichaamsbeeld en betekenissen die voortvloeiën uit poses daaraan verbonden uitwissen. Die parataxis van tekens op het lichaamsoppervlak zelf, die aan alle punten van de huid evenveel belang hecht, hult het lichaam van Pez in een soort stilte, omdat ze een taal spreekt die ‘stom’

is, precies omdat ze ‘overal spreekt’.<sup>2</sup> Een gearticuleerd kijken verliest zichzelf in deze huid, neemt er letterlijk aan deel, en wel via een leesact die gegrepen wordt door tekens maar er geen syntaxis of betekenis in weet aan te brengen.

Ook vanuit deze dynamiek lijkt de ruimte in het spel te komen, zij het weerom niet via de cameratische blik van het traditionele theater. De dwalende blik die betekenis wil hechten aan de talrijke details op de huid van Pez schampt er even vaak van af, dwaalt ook steeds in de ruimte af alvorens zich weer toe te spitsen en terug te keren naar dat lichaamsoppervlak. Het verloop van de excessieve leesact laat zich dan ook traceren als een onbestemd ruimtelijk traject. En om nog eens terug te keren naar de palimpsest: het lijkt alsof het geraadeerde oppervlak met zijn wat ruwe textuur een tactiliteit heeft die uitwaaert in de ruimte.

## 3

Soms hult het schaarse licht het lichaam van Pez in *clair-obscur*. Het gebeurt eerder toevallig, niet als een nadrukkelijke vorm van beeldmatigheid met picturale of sculpturale aspiraties. Niettemin gaan de wijzigende duistere vlakken van zijn lichaam haast naadloos over in de zwarte geschilderde vlekken. Ons kijken wordt eraan herinnerd gelimiteerd te zijn door de duisternis, maar ook door ons standpunt: wat zich aan de andere zijde van Pez’ lichaam afspeelt krijg je niet te zien. Door de aanwezigheid van toeschouwers aan de andere zijde wordt dit gebrek onderstreept. Zo symboliseren de zwarte vlekken op de huid van Pez ook blinde vlekken in ons kijken, en wel nadrukkelijk aanwezig als tekens op dat lichaamsoppervlak.

Dat brengt ons bij de publieksoptelling van de kijkers aan twee zijden van het speelveld: deze creëert als het ware een ‘democratische’ verhouding tot de theaterruimte – die in politieke zin ook gedacht kan worden in tegenstelling tot een royale of burgerlijke hiërarchie

chie in schouwburgen. Daaruit volgt een democratische blik: iedereen ziet even veel of even weinig. Er zijn a priori geen zwaartepunten in de ruimte van de kijker, evenmin in de ruimte van het kijken. Het eigen gebrekkige kijken leidt in *ECB* echter niet tot de nood de eigen waarneming te projecteren in die van alle aanwezigen, teneinde hypothetisch een vollediger kijken samen te stellen – er beantwoordt immers geen beeld aan, en wellicht evenmin een gemeenschap van kijkers. Ook hier regeert de horizontaliteit, de besteding van tijd en ruimte wordt herverdeeld voor de kijker: er is tijd om rond te kijken, voor onverschilligheid zelfs.

De democratische blik betreft ongewild de ruimte, maar laat naast onverschilligheid paradoxaal genoeg ook eens te meer generositeit vanwege de danser toe. Pez richt zijn blik expliciet tot de kijker om hem vervolgens weer naar binnen te richten: hij plooit zijn lichaam letterlijk dubbel, plooit als het ware terug op zichzelf. Waarbij zijn oog in de nabijheid van zijn lichaam belandt, toevallig geconfronteerd met allerhande details en fragmenten die de kwaliteit van de dans inkleuren. Om zich vervolgens terug tot de kijker te richten: deze golfbeweging is een gebaar van openheid dat een pendant vormt van de introspectieve focus op allerhande lichaamsdelen.

Aan het einde valt de muziek van Trans Am weer in, hetzelfde nummer, maar ditmaal terwijl Pez verder danst: het contrast tussen de schijnbare stilte en onbeweeglijkheid van het lichaam en zijn inwendige turbulentie wordt ditmaal nadrukkelijk geënceneerd. Pez vergroot het nog uit door zich vlakbij het publiek te begeven en er stil te blijven staan, om vervolgens hetzelfde te doen bij een ander deel van de toeschouwers, terwijl de muziek loeihard de ruimte vult. In die poses kijkt Pez naar de vloer, het gaat hem immers niet om een confrontatie, maar om het tonen van zijn lichaam op een genereuze wijze. Het is overigens geen specta-

culair zicht, naast een beetje zweet heeft zijn huid schijnbaar weinig transformaties ondergaan, al deelt de kijker nu wel voor het eerst de nabije perceptie van dat lichaam dat voorheen de dans leidde.

Door deze perspectiefwijziging speelt Pez ditmaal wel bewust met de ruimte. Deze implodeert, zijn zinderende textuur wordt in een beweging teruggebracht tot op het lichaamsoppervlak, als een symbolische act. Alsof de huid die op uiteenlopende manieren ruimte werd hier terug huid wordt. Alsof die huid zelf wordt teruggebracht, na alle transformaties die ze onderging gedurende een half uur voorstelling. Of hoe dit genereuze gebaar naar het publiek ook een zoveelste betekenisvolle geste is, een dermografisme dat al die andere dermografismen overschrijft en bevrijdt.

Jeroen Peeters

#### ECB

CHOREOGRAFIE EN DANS: Carlos Pez González

SOMATISCH ADVIES: Patricia Bardi

ONTWERP MAKE-UP: Edurne Rubio

MUZIEK: Trans Am

PRODUCTIE: wp Zimmer

INFO: 03/225.10.66

www.wpzimmer.be

- 1 Een meer uitvoerige theoretische beschouwing over strategieën van horizontaliteit laten we hier achterwege. In relatie tot de schilderkunst van Jackson Pollock, zie Yves-Alain Bois en Rosalind Kraus, *Formless: A User's Guide*, New York, 1997, in het bijzonder pp. 26-29, 93-103, 126. In verband met de hiërarchie van het lichaam, zie Denis Hollier, *Against architecture*, Cambridge Mass., 1989, pp. 76-85. Beide auteurs worden besproken en omkaderd in Jeroen Peeters, 'Het abjecte lichaam als psychologische metafoor', in Luk Van den Dries (ed.), *Geënceneerde lichamen. Theoretische verkenningen van het lichaam in de podiumkunsten*, Brussel: VTI, 2000, pp. 62-77. Een lezenswaardig essay dat ingaat op horizontaliteit in hedendaagse dans is Laurent Goumarre, 'La danse? Entre les arts', *Art Press* 270, juli-aug. 2001, pp. 21-26.
- 2 Zie in dit verband ook Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, Parijs, 2001, pp. 35-39.

## WERK VAN RIINA SAASTAMOINEN, SUPÉRAMAS, OLGA MESA EN SATO ENDO (DANS@TACK, KORTRIJK)

### Het minimale tonen

*A glance, if I had seen one* heette de voorstelling die de Japanse choreografe Sato Endo presenteerde op *Dans@Tack 04.02*. Eigenlijk niet zozeer een dansvoorstelling, maar een encenering die op zoek gaat naar de plaats van de dans. Uitgaande van het werk van de Libanese cultuurfilosoof en filmtheoreticus Jalal Toufic, komt ze tot een begrip van dans als datgene dat zich afspeelt 'in between things'. Scenisch betekent dit dat niet de beweging het basiselement is, maar dat de dans zich ophoudt in de leegte. Ergens tussen lichaam en beweging, tussen de ene danser en de andere, tussen stem en lichaam, of geluid en beeld.

Concreet situeert de dans zich dus in een afwezigheid. Op de plek waar het ene vorm krijgt vanuit de aanwezigheid van het andere. Waar het dansante alleen bestaat bij gratie van de relatie tussen twee theatrale factoren. Maar vooral op een plek die nooit is vast te leggen, die onmogelijk precies kan worden gelokaliseerd. Zowel danser als kijker bevinden zich bijgevolg in een gedeelde onzekerheid. Hun perceptie van het gebeuren verschuift bij ieder nieuw element dat zijn plaats opeist in de vergelijking. Een solo blijkt een duet te zijn, als de tweede danser opeens je blikveld binnentapt. De muziek ontstaat tussen zender en versterker. Een video-beeld van een kind in eindeloze loop, op weg van de ene plek naar de andere. Het is een futiele poging om vast te leggen wat ons doorgaans ontsnapt. Datgene wat gebeurt tussen twee momenten in. Tussen het familiekiekje en de paardenmolen. Of de schoolfoto en de zandbak. Het moment dat zich

niet in ons geheugen ankert, omdat het alle betekenisvolle hechtingspunten ontbreekt.

Met dit beeld breekt Sato Endo het puur topografische onderzoek van de dans open naar het veld van de herinnering. Naar die momenten die je nooit terug kan brengen. Haar voorstelling gaat over de onmogelijkheid om aanwezig te stellen. Niet over wat je je herinnert, maar wat je onherroepelijk vergeet.

'Toen ik twee of drie jaar oud was, liep ik altijd naar de kleuterschool langs een cameliaboom. Nog steeds herinner ik me de straat, en de grote plas die er ontstond na een zware regenbui. Cameliabloemen verwelken niet blaadje per blaadje, maar vallen in één keer, helemaal intact van de boom. Zo sterk is de herinnering aan het modderige water, waarin die bloemen rondreven, dat ik onmogelijk in mijn geheugen kan terugvinden, hoe ik over die plas heen raakte op weg naar school. Dat ene beeld is zo sterk, dat het elke andere herinnering heeft verdreven.'

Het is deze onzichtbaarheid die Endo wil delen. Niet door haar zichtbaar te maken, maar door deze afwezigheid met het publiek te delen. Een gedeelde ervaring van het tussengebied, van de onzekerheid over wat je ziet, wat je je herinnert. Over wat je noodzakelijk verliest op je levensweg of in je perceptie. De intimiteit die Sato Endo hiermee aanraakt is een intimiteit die zich niet opdringt, maar zich installeert in wat ik nog het best kan omschrijven als een stuurse, maar open voorstelling.

In de fabrieksruimte van het De Smet-De Jaegere-pand in Kortrijk komt dit opzet uitstekend tot zijn