

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 psychotische 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 videobeeld 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



Mas publico, mas privado OLGA MESA

recht. Endo gebruikt ten volle de mogelijkheden van een open ruimte, die zich langs alle kanten uitstrekt. In deze setting is de begrenzing van het speelveld onduidelijk, en de mogelijk significante factoren voor interpretatie oneindig uitbreidbaar tot ver buiten de muren. Achter me wordt het water in een langwerpige vijver in beweging gezet. Een regelmatig weerkerende deining die zich op het plafond weerspiegelt. Elke beweging is afgeleerd, perfect door het lichaam beheerst, maar gaat tegelijkertijd op in een geheel van indrukken, die uitdeinen over de ruimte.

Twee lichamen worden van elkaar gescheiden door een landschap dat in sneltempo door dag en nacht gaat. Het is het verstrijken van de tijd dat hen van elkaar scheidt en hun bewegingen in perspectief zet. Het zijn efemere lichamen, zonder eigen betekenis. Als kijker kan je je enkel maar bewust zijn van de niet-herhaalbaarheid

van elk van de ervaringen die zich aan je voordoen. Van het complexe spel van relaties, dat zich tussen de dansers, de muzikante, de geluiden lichtimpulsen, tussen de performers en het publiek, en tussen de voorstelling en de buitenwereld ontpint. Het is een zeldzaam subtiele voorstelling, die zich aan je ontvouwt als een Chinese doos, vol verborgen hoeken en geheimen.

Van een gelijkaardige suggestiviteit is *Words rain into my body* van Riina Saastamoinen. Haar solo is een vloeiend traject doorheen de theaterzaal. Ontdaan van tribune of kijkrichting is de ruimte een gedeelde ervaringsplek geworden voor performer en toeschouwer. De dans staat in voortdurende relatie tot de krijtwoorden op de zwarte zijwanden. Het zijn minimale referenties aan persoonlijke herinneringen. Het staat de kijker vrij de uitdaging aan te gaan en zich in het proces te engageren. Zich voorover

te buigen, of zijn nek uit te steken om te zien wat gebeurt op moeilijk zichtbare plekken. De verborgen betekenis te zoeken achter de cryptische *tuyaux* op de muur. Of rustig achteruit te leunen.

De dans dwingt nergens tot overgave. Het is een interactief gebeuren dat voorbijgaat aan de confrontatie. Het lichaam is voelbaar aanwezig, in de ademstoot over je huid, die een nabije beweging instigeert. In de hoorbare ademhaling van de danser. Het is een voorstelling die op zoek gaat naar de stilte, die enkel wordt versterkt door de hier en daar oplichtende geluidstoetsen van Olivier Krako. Riina Saastamoinen is aanwezig, en zet de tentatieve lijnen uit van een persoonlijke geschiedenis. Zonder performatieve defensie, herbetekent ze de ruimte met elke gemaakte beweging. En toch is dit intiem aanwezige lichaam nergens bedreigend.

Ook hier weer is het het doorgedreven minimalisme van de

theatrale tekens, dat de encenering opentrekt tot ver buiten de theatergrenzen. De woorden op de muur functioneren in de verduisterde ruimte als open deuren naar de buitenwereld. Of beter, naar de binnenwereld van je eigen hoofd. Naar herinnering, verwachting en ervaring van iets dat buiten ons bereik ligt, maar evengoed onlosmakelijk met ons verbonden is.

Words rain into my body is dan ook een ongewoon intieme ervaring. Niet vanwege de getoonde kwetsbaarheid van het lichaam van de danser. Maar wel vanuit de onuitsproken suggestie van setting en publieksverhouding. Het is het totale gebrek aan directiviteit dat woorden en beelden naar binnen druppelt, langsheen al je zintuigen.

Van een heel andere orde is het onderzoek van het Franse Supéramas-collectief. Op het festival waren twee projecten van hen te

bekijken. De installatie *Diggin' up*, die eerder ook al te zien was in het traject *Statuts* van Boris Charmatz, en de speels subversieve performance *Auto-Mobile*. Op het speelveld een zittende man met laptop, en een staande man. Beiden dragen motorhelmen. Tussen de verschillende, schijnbaar ongerelateerde performancestukjes in, telt een digitale klok de tijd af. Als toeschouwer word je telkens weer op jezelf teruggeworpen. De tijdsindicatie is niet meer dan het zichtbaar aanwezig stellen van een grondelement van de theatrale ervaring. Maar het is ook een kritische bewustmaking van het theatrale proces. Het werk van Supéramas speelt voortdurend op deze grens. In de installatie *Diggin' up*, word je als toeschouwer geconfronteerd met een rechthoekig veld van lampjes, die haast onmerkbaar in lichtsterkte variëren of van plaats verschuiven. Het gevolg is dat je je bewust wordt van je blik, vanuit een initiële twijfel aan je eigen perceptie. Een zelfde proces vindt plaats bij *Auto-Mobile*. Vanuit een brutaal aanwezig stellen van informatie, die aan elke performativiteit of sentiment voorbij gaat, wordt het theatrale geïnstalleerd. Het is precies de minimaliteit van het opzet dat maakt dat elk detail een onvoorziene waarde krijgt, vanuit de context, wat eraan voorafgaat, de significante tekens van licht, geluid en beweging.

Uit een oorspronkelijke installatie op verschillende fronten, distilleerde Supéramas een performance die focust op de economie van het mannelijke lichaam. Uitgaande van een tekst van de Franse filosoof Christian Ruby, voegen zij zich naadloos in in het spel van institutioneel geïnstrumentaliseerde cultuur. Het kunstenbedrijf staat tentoon in al zijn banaliteit, en de kunstenaar maakt hier onlosmakelijk deel van uit. De informatie die je als toeschouwer krijgt voorgezet, is dan ook niet kunstcorrect gefilterd. Een man laat zich oraal bevredigen door

zijn motorhelm, een filosofische tekst wordt gedebiteerd, een Amerikaanse ode aan het mannelijk lid,... subversief en basaal element staan naast elkaar en winnen aan betekenis door elkaars aanwezigheid.

Auto-Mobile is een voorstelling die voorbijgaat aan het autobiografische, en waarin het manbeeld aanwezig wordt gesteld vanuit een sociologische bekommernis. Rode draad doorheen de performance is het raadsel van een treinongeval. Vader en zoon komen met hun wagen onder de trein terecht. De vader is onmiddellijk dood, de zoon wordt naar de operatiekamer gebracht. De opererende dokter zegt: 'Ik kan deze jongen niet behandelen. Hij is mijn zoon.'

Dit eenvoudige verhaal vormt het tegengewicht voor de testosteronegeladen figuraties. De manbeelden uit het domein van sport, economie, leger,... worden hier geconfronteerd met een plagerig grapje over de seksegerelateerdheid van ons taalbegrip. Waardoor het de kijker pas na de derde keer duidelijk wordt dat de dokter een vrouw is, en dus de moeder van de jongen.

Waar het Supéramas om te doen is, is een lezing te creëren die alle kanten uit kan. Door de strikte beperking van de propositie, kan je als toeschouwer elk element duidelijk onderscheiden, waardoor de *twist* die de informatie ondergaat vanuit de context of de transmissie, opeens duidelijk wordt. Hun bekommernis ligt bij het representeren van een dense realiteit, waarin de ene informatielaag de andere doorkruist. De snelheid van het denken een plaats geven op de trage machinerie van de scène.

Het resultaat is tegelijkertijd irritant en fascinerend. *Auto-Mobile* is een voorstelling die nog lang na afloop blijft doorwerken. In je hoofd krijgt de disparate performance beetje bij beetje vorm.

Olga Mesa gaat dan weer op een heel eigen manier om met het detheatraliseren van de voorstel-

ling. Haar opzet was het tonen van het lichaam in een alledaagse context. Wat de toeschouwer te zien krijgt is ook hier niet zozeer een afgewerkt artistiek product, maar een inzicht in de constructie. De relatie van toeschouwers en performers is van die aard dat zij een zelfde ervaring delen. Ook hier worden de grenzen van het publieke en private afgetast. Van het reële en het theatrale.

Bij aanvang van de voorstelling komt een man uit het publiek, voert een grondoefening uit op het speelveld en gaat weer zitten. Een vrouw volgt zijn voorbeeld. Onmiddellijk is duidelijk dat het hier niet gaat om een voorstelling in de gebruikelijke zin van het woord. De bewegingen zijn zoekend, niet gericht op overtuigen. De dansers dragen hun eigen kleren.

Verder in de voorstelling gaan de vier dansers een poging aan tot communicatie. Hun lichamen blijven struikelen over de woorden. Eenvoudige zinnestukjes als *Sorry, are you ok?, Can I help you?* worden eindeloos herhaald, terwijl het ene lichaam zich optrekt aan het andere. Het deficit zichtbaar gemaakt.

Opzij van het speelveld hakkelt een man een zin door de micro. De echo van de opname doorsnijdt de betekenis. Zijn taal klinkt oneigen, alsof de spraak hem nog maar recent is gegeven. Hij zoekt naar de juiste articulatie zoals de lichamen zoeken naar het juiste traject. Beetje bij beetje duiken beelden op, verhaalde herinneringen, een gele luchtballon in het bos, die je perceptie van het scènebeeld kleurt.

Olga Mesa laat het alledaagse botsen met de theatrale verbeelding, en doet dit op zo'n manier dat beide elkaar invullen en versterken. De dansers onderbreken elkaar, praten, beginnen aan een volgende oefening. De teksten worden door de versterkingstechnieken gedepersonaliseerd. Ze klinken nu eens vlakbij, dan weer dof. Het is de technische theatraaliteit van die vorming die de alledaagse aanspra-

ken van de dansers op het speelveld in vraag stelt. Een man schudt een vrouw aan het lachen. De videocamera registreert de 'private' rustpauses van de dansers in de offstage kamer. Een danser gaat een privé-relatie aan met één uitgelezen toeschouwer door haar een kleine monitor te geven.

Beetje bij beetje zijn het ook die al te persoonlijke herinneringen die vals gaan klinken. In hun manipuleerbaarheid lijkt elke emotie niet meer dan een element in een herhaalbaar geheel. De ervaring wordt onderuit gehaald als een theatraal element als alle anderen.

'I think not to be seen is the worst thing that could happen to you', oppert één van de dansers. *Mas publico, mas privado* maakt dit op een intelligente manier zichtbaar.

Elke Van Campenhout

DANS@TACK 04.02

A GLANCE, IF I HAD SEEN IT
Sato Endo

DIGGIN' UP (DIGITAL LIGHT / ABSORPTION)
Supéramas

AUTO-MOBILE
Supéramas

WORDS RAIN INTO MY BODY
CONCEPT / CHOREOGRAFIE: Riina Saastamoinen
MUZIEK: Krako (Supéramas)
LICHT / TECHNIEK: Jan Maertens
COPRODUCTIE: Dans in Kortrijk

MAS PUBLICO, MAS PRIVADO
CONCEPT / CHOREOGRAFIE: Olga Mesa
VERTOLKERS: Juan Dominguez, Isabelle Schäd, Ludger Lamers, Olga Mesa
MUZIEK: Charo Calvo
PRODUCTIE: Théâtre de la Ville (Parijs) en Dans in Kortrijk