

Affected en La magnificenza

Claire Croizé & Etienne Guilloteau enceneren een zelfportret

PIETER T'JONCK

Is er zo iets als portretkunst in de dans? En zo ja, hoe kunnen we zo'n portret dan lezen? Pieter T'Jonck buigt zich over de veelzijdige strategieën tot (zelf)portrettering in een dialoog van Claire Croizé en een dubbelportret van Etienne Guilloteau.

Dans kan verhaaltjes vertellen, kan pretenderen de beweging 'an sich' te tonen. Maar van dans, zelfs van beweging in het algemeen, wordt ook vermoed dat het een rechtstreekse toegang biedt tot het innerlijk van de mens. Het gaat dan echter meestal om het ongedachte innerlijk, dat zich onwillekeurig toont, eerder dan de zelfbewuste representatie, het (zelf-) portret. In tegenstelling tot de schilderkunst, waar de treffende gelijkenis een genre is met zijn eigen conventies en geschiedenis, is het choreografische zelfportret zeldzaam en van recente datum. Net als in de schilderkunst blijft het echter een verwarrend ding: het portret laat ons toe om, anders dan in de werkelijkheid, iemand recht in de ogen, en zo recht in de ziel, te kijken, maar toch blijft wat we zien suggestie en vorm. Wat daar achter zit, blijft onpeilbaar en duister, al fascineert het daarom niet minder.

Affected

Affected is een verzameling van drie portretten in dans van drie vrouwen, gechoreografeerd door Claire Croizé. Het toont hoe kunstmatigheid – geaffecteerdheid – en authenticiteit in dans een twee-eiige tweeling kunnen zijn. Van het publiek vraagt deze portretkunst om erg aandachtig toe te kijken op het kleinste detail, maar het wordt voor die inspanning royaal beloond.

Er is ook ruim de tijd om te kijken. *Affected* is geen haastige voorstelling. Dat blijkt meteen als Mariana Garzon Garcia opkomt in vaal TL-licht, tegen een zilverwitte fond. Met touwtjes zet ze op de vloer een grote, onderbroken ellips uit vooraleer ze voor het publiek komt staan. Met neergeslagen ogen heft ze haar handen even op, laat ze weer zakken, brengt ze weer omhoog en kijkt dan plots, een kort moment, het publiek aan. Daarna zijn het weer de handen die spreken. En de ademhaling. Garzon ademt hoorbaar, met nadrukkelijke rust. Het is een adem die zelfbeheersing en een sterk zelfbewustzijn uitdrukt. Garzons blik is dan ook niet bedeesd, maar zoekt contact met de kijker. De blik blijft kort, niet omdat ze het contact schuwt, maar omdat ze niet wil uitdagen.

De zinnen die de handen vormen, worden hierna steeds langer, complexer en sierlijker. Een korte, maar indringende blik zet er telkens een punt achter. Dit eerste verhaal eindigt in een haast klassieke pose: hoog voor de borst geheven armen met licht gekruiste, naar boven reikende handen en vingers. Daarna bespeelt Garzon een ander register: cirkelende handen komen voor haar borst samen, en terwijl ze haar ogen opslaat geeft ze er een hevige ruk mee, alsof ze een touw dichtsnoert. Met die ruk eindigt ook de rustige bevalligheid die er eerst was: onder de beheerste verschijning vermoed je nu een heftig gemoed. Het blijft echter bij een onderhuidse spanning die haast eindeloos uitgetrokken wordt.

Net als Garzon het voorpodium verlaat om de ellips begint af te stappen, weerklinken de eerste noten van *Urlicht*, het lied van Gustav Mahler. Al stappend zijgt Garzon talloze keren neer op de grond, niet met een plof, maar met een afgemeten achterwaartse draai om haar as waarbij ze zacht door de knieën gaat om zich neer te vlijen op het podium. Ze beeldt de val uit, ze ondergaat hem niet, net zoals ze eerst niet zomaar wat zwaaide met haar armen. Zelfs haar stappen is niet zomaar een stappen, maar een bebeeldhouwd stappen, met licht gebogen knieën, als een oude vrouw die onder een last gebogen gaat. Ondertussen weerklinkt na een stilte *Nun will die sonn' so hell aufgeh'n* uit *Kindertotenlieder* terwijl de toon van het licht zachter, rooskleurig wordt. Alweer Mahler. De gesofistikeerde expressiviteit van de

zang klopt perfect met de precieze dans: niets gebeurt toevallig. Elk gebaar is een bewust opgebouwd effect om maximale expressie te bekomen.

Terwijl de bewegingen en de liederen blijven komen, ontstaat zo een suggestief portret van een vrouw. Ze toont zich, maar ze toont zich niet op willekeurige wijze, in spontane, willekeurige of instinctieve bewegingen.

Dit portret is geen 'snapshot' dat in de vlucht een waarheid omtrent iemand treft, maar lijkt veel meer op het schilderkunstige portret. Daarin verhoudt de afgebeelde persoon zich heel bewust tot het beeld, en dus tot de kijker. De buitengewone belichting van Jan Maertens zet die kunstmatigheid – en dat is iets anders dan leugenachtigheid – schitterend in de verf. In dit portret worden verwachtingen bespeeld en uitgedaagd, maar blijft andere informatie – medespelers, een decor, een verhaal – afwezig. Dit portret suggereert een blik op de innerlijkheid van de geportretteerde, maar het kunstmatige weert die blik tegelijk af. Het is de beheersing zelf die de innerlijkheid voortdurend suggereert maar nooit blootgeeft. Façade en innerlijkheid vallen hier samen op een onontwarbare manier. Daardoor blijft dit portret fascineren, zonder zijn geheim prijs te geven.

Croizé beperkte zich niet tot één portret. Na Garzon volgen Claire Godsmark en Varinia Canto Vila. Dat maakt de fascinerende werking van dit stuk compleet. Want met andere danseressen komt, onwillekeurig en ondanks het feit dat Mahlers muziek het podium blijft beheersen, ook een andere gevoeligheid binnen in de volgende delen. Dan zie je dat de fysieke verschijning van een danseres, hoe kunstig het beeld ook opgebouwd is, mee blijft spelen in de ervaring van het personage dat je voor je ziet.

Neem nu Claire Godsmark. Het hele eerste deel zit ze onbeweeglijk tegen een voddendaal, als 'pars pro toto' van het publiek, toe te kijken terwijl Mariana Garzon danst. Als het haar beurt is, schiet ze vurig in actie: met haar volle gewicht schuift ze de voddendaal naar het midden, om er dan tegen te gaan liggen. Even plots als ze haar opwachting maakte, valt ze nu tegen de voddendaal in slaap. En even snel schiet dit Doornroosje weer wakker om fluks de dekens uiteen te leggen tot een groot kader omheen haar scène. Uit Mahlers *Des knaben wunderhorn* klinkt nu het *Kleine Rheinlegendchen*, vrolijk schallende muziek die precies past bij haar levendige, veelzijdige verschijning. Ze loopt op haar knokkels rond als een aap, zakt in elkaar, schiet weer overeind en begint, terwijl ze haar torso heftig en convulsief laat schokken, bekken te trekken. Dadelijk daarna zakt ze weer neer op de dekens, en rollend over de grond sleept ze het hele kader van dekens mee rond haar lijf. Even

later staat ze te lachen en te giechelen, en maakt ze een tweede keer een kleiner kadertje met haar dekens. In het klein herhaalt ze nu de kunstjes die ze al eerder toonde. Dit scenario herhaalt zich nog een keer, alsof ze even wil testen of alle mogelijkheden van het spel met de dekens en de wilde gebaren uitgeput zijn. Daarmee is het genoeg geweest en gaat ze van de scène, om nog even toe te kijken hoe Varinia Canto Vila zich vertoont. Het is geen toeval dat Godsmark de enige is die expliciet een kostuum (een felgekleurd hesje met pofmouwen dat zo uit de renaissance kon komen) draagt. Terwijl je bij Garzon door de ingehouden kracht voortdurend karakter vermoedt, zie je in het open, grillig bewegend lichaam en gelaat van Godsmark enkel spel, onderzoek, doen alsof, geen gevormd karakter. Is Garzon een oudere vrouw, Godsmark is in heel haar wezen een kind of een jonge vrouw voor wie alles nog mogelijkheid en spel is.

Varinia Canto Vila zit tussen beiden in. Ze heeft noch de lichtzinnigheid van Godsmark, noch de zelfbewuste, hooghartige présence van Garzon. Wat ze is, toont zich eerst en vooral als zwaarte, bezwaardheid ook. Ze wentelt zich eindeloos over de grond. Ze komt nauwelijks overeind of vooruit onder de sombere zang van Mahlers *Adagietto* N° 5. Pas na lange tijd pakt ze zichzelf samen: ze trekt een deken rond haar middel als een kostuum dat haar zal helpen een rol te spelen. In de plechtige stappen die ze zet, in de imitaties van een paard dat in sierlijke bochten over de scène holt, in de smartelijke sterfscènes die ze suggereert, komt iets van de speelsheid van Godsmark terug bovendrijven. Even proest ze zelfs van het lachen. Maar het gaat niet zo van harte, niet zo natuurlijk als bij Godsmark. Er volgt zelfs al eens een huilbui. Elke rol kost moeite, en het is moeilijk om er voldoende overtuiging voor op te brengen. Ze is niet jong, ze is niet oud, ze is iemand die onzeker blijft van zichzelf. Gevangen in een moeilijk nu, tussen verleden en toekomst. Misschien is het dan ook geen toeval dat net in dit portret Mahler voor het eerst verlaten wordt om plaats te ruimen voor *Close* van Robert Lippok, een soundscape die de muziek van Mahlers *Adagietto* vermengt met elektronische klanken. Naar het einde van dit derde portret komt nog iets anders in beeld. Dit zijn niet zomaar drie portretten. Niet alleen omwille van de suggestie van drie leeftijden, en dus een levensloop. Je geeft je er rekenschap van dat de verschijning van de drie vrouwen preciezer en sterker gekaderd was dan de variatie in bewegingen en persoonlijkheden eerst deden vermoeden. Elke danseres kreeg niet alleen haar eigen bewegingsstijl mee, maar werd ook getekend door een strak frame, een scherp afgelijnd patroon: een ellips voor Garzon, een rechthoek voor Godsmark en een slingerende beweging voor Canto

Vila. Er is een onzichtbare hand aan het werk geweest, die het materiaal van deze drie portretten gekaderd en geordend heeft. En plots besef je dat hier ook een vierde portret geschilderd werd: dat van de choreografe zelf, die zich in haar verschillende levensfasen inleeft.

Affected heeft, in zijn preciositeit, iets ‘unzeitgemäss’. We zijn het ontwend om geloof te hechten aan de maniëristische voorstelling van innerlijkheid die je ook in de muziek van Mahler vindt. Maar zijn we daar niet vooral slachtoffer van een verkeerd idee over authenticiteit, die enkel nog begrepen wordt als onthulling van verborgen drift, ontregeling, verlies van controle. *Affected* is een voorstelling die toont dat er in kunstmatigheid en zelfcontrole een andere, en daarom niet minder echte, en zeker niet minder theatrale, vorm van communicatie kan verschijnen.

La magnificenza

Merkwaardig genoeg creëerde Etienne Guilloteau, de levenspartner van Croizé, ongeveer op hetzelfde moment ook een nieuw werk dat je kan lezen als een zelfportret van de maker. Hoewel Guilloteau in *La magnificenza* niet alleen op het podium staat maar gesecondeerd wordt door Vincent Dunoyer en technicus Hans Meijer is het zelfs een minder verbloemd zelfportret. Dat blijkt uit een gedetailleerde analyse van de structuur van de voorstelling.

La magnificenza is gebaseerd op het materiaal van *Skène*, een duet van Guilloteau met Claire Croizé. Die voorstelling had op zich al een intrigerende structuur. Ze toonde twee mensen die, zelfs als ze samen bewogen, alleen bleven met hun gevecht tegen de chaos of eenzaamheid. *Skène* kreeg als motto een citaat van Gilles Deleuze en Félix Guattari mee: ‘Een kind in het donker, in de greep van de angst, sust zichzelf door zachtjes te zingen. Hij loopt en houdt halt volgens zijn lied. (...) Zijn gezang is als een ruwe schets van een stabiel en kalm centrum, dat stabiliteit en kalmte biedt in het hart van de chaos’. In *Skène* representeerde de leegte van het podium die chaos. Bij de aanvang lag daar slechts een omgevallen stoel, met Croizé ernaast. Hoe ze ook omging met de stoel, die weigerde zich een ‘antwoord’ te laten ontlokken. Een abstracte actie werd zo onmiskenbaar een metafoor voor verlatenheid. Dat gevoel week niet eens. Guilloteau verscheen op de eerste klanken van een pianosonate van Mozart. Beide dansers stonden in een hoek bijeen. Hun blikken speurden de omgeving af, maar kruisten elkaar nauwelijks, enkel als bij toeval, alsof ze elkaar niet zagen. Toch pikten ze, als was het onbewust, elkaars bewegingen op, al bleven het lege tekens. Ze bleven



Mariana et Claire à la plage

alleen met zijn tweeën.

De sterkste relatie op het podium was deze tussen de dansers en de muziek: de modulatie van de bewegingstaal volgde nauwgezet de dynamiek van de pianosonate en later een symfonie van Mozart. De bewegingen varieerden van ingetogen en verstillend op de pianosonate tot heftig en wild op het einde van de symfonie. Het stuk eindigde abrupt met een totale duisternis en stilte, net op een ogenblik dat de dansers weer in beweging kwamen. Het aardedonker als metafoor voor de onzekere toekomst van deze twee eenzame lotgenoten. Dit samenspel tussen muziek en beweging werd nooit anekdotisch. Het bleef een abstracte, maar daarom net sterke verbeelding van de onzekere communicatie tussen twee mensen. Die verliep via de omweg van de muziek, die de angst voor de leegte moest bezweren.

In *La magnificenza* herneemt Guilloateau in solo zijn 'partituur' uit *Skène*, maar met veel onderbrekingen, stiltes, en in een andere volgorde. Een formele relatie tussen twee dansers ontbreekt hier dus. Zelfs al is er een tweede danser, Vincent Dunoyer, aanwezig: ook met hem ontstaat er immers geen relatie, want op één scène na staan beide dansers nooit samen op het podium. Elke actie hangt in de lucht als een ijle klank. Niet toevallig

begeleidt muziek van Eric Satie en John Cage dit werk. Het is muziek zonder klassieke spanningsopbouw. Stiltes, tijdsintervallen tussen klanken wegen even zwaar als het verband tussen die klanken. Maar daar houdt de ontrafeling van de structuur niet mee op. Al van in het begin van het stuk komt technicus Hans Meijer op gezette tijden flegmatisch twee lampen wegnemen. Hij gaat daarmee door tot bij de laatste lamp het TL-werklicht aanspringt. De 'magie' is nu helemaal verzvonden. Dat is des te opmerkelijker omdat die lichtmagie als een quasi-personage een eigen scène krijgt in het begin van het stuk: op een leeg podium lichten de spots, die in een eenvoudige rechthoek opgehangen zijn rondom het speelvlak, één na één of in groepjes op, volgens een onvoorspelbare volgorde. Het creëert een feeëriek spel van lichtvlekken, als van een jachtige wolkenlucht waar soms de zon doorpriemt. Een schouwspel dat mateloos prachtig en imposant kan zijn, zonder daarom ook maar iets te betekenen. Een brute, onmenselijke schoonheid. 'Magnificenza' heet dat in het Italiaans...

Dat moment, net voor het beeld begint vol te lopen met verhalen en betekenissen, wil Guilloateau pakken. Het is het punt dat ook de brute, niet georganiseerde klanken van Satie en Cage opzoeken. Het is dansen op een slap

koord. Bijna niets doen. Als het publiek binnenkomt, staat Vincent Dunoyer zo rechts van het podium: een sweatshirt in de hand, dat hij met gestrekte armen voor zich houdt en monstert, als een stierenvechter die zich opmaakt voor een gevecht dat niet komt. Dan gaat het licht uit en verschijnt hij nog even in tegenlicht. De volgende minuten is er niets te zien op het podium, behalve het spel met de lichten rondom het speelveld. Het genot van dat lichtspel neemt niet weg dat je als kijker een immens lange 'lege tijd' hebt. Die confronteert je met de verwachtingen die je koestert omtrent het spektakel. Meteen merk je hoe strak en eenvoudig de organisatie van het lichtplan is. De magie is tegelijk niets anders dan een letterlijk en dwingend kader, een beperking.

Op dat moment komt Guilloteau op van de andere kant van het podium. Hij gaat liggen met zijn hoofd naar de toeschouwers. Het licht schemert weg tot een bijna totaal duister, en komt dan weer voluit op, drie keer na elkaar. Pas dan herneemt Guilloteau een van de verstilde passages uit *Skène*. Hij keert zich op zijn rug, verschuift zijn benen en legt wat later zijn handen achter zijn hoofd. Hij rolt om, gaat op handen en voeten zitten, gaat weer liggen, rolt weer om, komt weer overeind op handen en voeten en steekt zijn achterwerk omhoog. Nu pas komt hij echt los van de grond. Hij gaat op zijn hurken zitten, met zijn rug naar de kijkers en zet een paar passen tot het midden van het podium. Daarna stopt de actie weer. Hij gaat weer liggen. De tijd wordt immens lang getrokken, zodat de aandacht verschuift van het totale beeld naar de details. Uiteindelijk volgt een dans, al is die schetsmatig en traag en eindigt hij weer met een plof op de grond. Abrupt gaat Guilloteau af, in wandelpas, alsof hij te weten is gekomen wat hij zocht. Door de stiltes lijkt het alsof we dit fragment uit *Skène* meemaakten op het moment dat aan die voorstelling voorafging: het moment waarop de choreograaf de bewegingen probeert, als een schets op papier die nog geen vaste contouren heeft. Guilloteau ensceeneert zijn eigen denken, en wellicht ook zijn eigen verwondering bij wat hier ontstaat.

Nu alle elementen van de voorstelling in stelling gebracht zijn, volgt alweer een 'lege' scène, met het licht op volle sterkte. *Room*, een stuk voor geprepareerde piano van John Cage weerklinkt. Je verwacht dat, na de voorgaande expositie, het materiaal zal doorwerkt worden, maar het omgekeerde gebeurt: het stuk wordt afgebroken. Technician Hans Meijer komt onverstoort het podium op met een ladder om twee spots te demonteren. Nog terwijl hij dat doet, draait Dunoyer aan de andere kant van het podium gordijnen op zodat de kale achterwand zichtbaar wordt. Deze scène wordt vanaf nu op gezette tijden herhaalt tot de scenografie inderdaad opgeruimd is. Dunoyer blijft

echter nog een ogenblik alleen achter op het podium. Hij tuurt wat rond, zonder het publiek aan te kijken, alsof hij de maat van het podium inschat. Er klinken enkele schaarse noten van Saties *Harmonies*. Dunoyer zet een paar stappen in deze of gene richting en houdt weer stil om rond te kijken, al kijkt hij nooit in de richting die hij uiteindelijk uitgaat. Dat geeft de indruk dat hij voortdurend achterom kijkt. Hij verdwijnt uiteindelijk weer zoals hij gekomen is, zonder een 'punt' te maken. Nu neemt Guilloteau het podium weer in. Dat blijkt vanaf nu het principe van het stuk: de twee dansers maken na elkaar hun opwachting en tussenin haalt Meijer lampen weg en vouwt Dunoyer gordijnen op. Deze keer danst Guilloteau echter ongewoon heftig. Met reuzensprongen hotst en botst hij molenwiekend het podium rond. Een lompe en zware krachtexplosie, zelfs als de sprongen evolueren naar een soort volksdansspasje. Op de duur hijgt hij hevig door de inspanning en loopt hij luid steunend het podium af. Alweer een fragment uit *Skène*, maar dan zonder de partner, die de beweging betekenis gaf. De volgende 'actie' van Dunoyer kent dezelfde doelloosheid als zijn eerdere. Hij plooit drie microfoonstatieven open en schikt ze willekeurig, in verschillende configuraties, naast elkaar. In de verte klinken enkele noten van Saties *Vexations*. Na een tijd begin je het plezier van dit spelletje te smaken: microfoonstatieven kan je alle kanten uitplooiën. In groep lijken ze, door hun kogelgewrichten, een groepje mensen, of liever uitgemergelde draadwezens van Giacometti. Maar het gevoel dat Dunoyer lukraak werkt, als een choreograaf zonder inspiratie, is er niet minder om. Na weer een interventie van Meijer is Guilloteau terug aan zet met een nieuwe explosie van energie. Met alle macht gooit hij zijn romp en hoofd vooruit terwijl zijn armen dicht tegen zijn lijf rondcirkelen. Zijn voeten komen echter nauwelijks van de grond. Een paradoxaal beeld, als een jong kuiken dat van de grond wil raken, maar daar niet in slaagt. Of nog: geweldige kracht die enkel stilstand voortbrengt. Elke nieuwe variatie op deze beweging mondt uit in dit machteloos gesticuleren om niets. De 'dans' eindigt als staccato beweging die vooral aan turnoefeningen herinnert. Pas op het einde sluipst een ander karakter in de beweging: Guilloteau loopt dan lichtjes, nauwelijks merkbaar heupwiegend, op het publiek toe. Ondertussen is Dunoyer op de achtergrond alweer aan de slag met de gordijnen. *Nowth upon Nacht* van John Cage, een zangstuk waarin een schrille stem een tekst van James Joyce uitspuwt, begeleidt de dans die Dunoyer nu uiteindelijk brengt. Het is een herneming van Guilloteau's eerste dans. Het belang van deze scène is meteen duidelijk: Dunoyer belichaamt dezelfde bewegingen helemaal anders. Hij mist de zwaarte van Guilloteau, is kwiek, nerveuzer.



Mariana et Claire à la plage

De dans wordt er haast onherkenbaar door en vestigt zo de aandacht op alle details die wezenlijk, maar tegelijk onbenoembaar zijn voor dans.

Die ongelijkheid tussen de twee dansers wordt in de volgende scène verder geëxploreerd. Het is ook de enige keer dat ze samen aanwezig zijn. Toch is het, net als in *Skène* alsof ze zich van elkaars aanwezigheid niet bewust zijn, hoewel ze quasi unisono dansen. In tegenstelling tot *Skène* blijft de dans echter een schets, een mogelijke dans. Gek genoeg lijkt die embryonale dans op een duet waarbij de partner afwezig is. De pianomuziek *Four Walls* van Cage vult nu de ruimte. De scène stopt echter weer even abrupt als ze begonnen is. Er volgt een scène die Guilloteau *Der Tod* noemt. Dunoyer verdwijnt achter de statieven waarover hij een deken heeft gedrapeerd. Als hij gaat liggen, trekt hij deken en statieven over zich heen mee. De benen van de statieven, die van onder de deken uitpuilen, lijken op knoken van een skelet dat aan het gezicht onttrokken werd. Een griezelig skelet overigens, dat langzaam weg kronkelt, het podium af. Net op dat moment verwijderd Meijer de laatste lichten. Guilloteau kijkt in de andere hoek van het podium mijmerend en doodstil toe. Nu alles gedaan is, volgt echter toch nog een kleine epiloog. *Petite ouverture pour danser* van Satie weerklinkt. Dunoyer begeleidt die laatste klanken met enkele lichtvoetige pasjes.

De oppositie tussen Dunoyer en Guilloteau in *La Magnificenza* is eigenlijk eenvoudig: terwijl Guilloteau een stuk, namelijk *Skène*, afbreekt of er in verwondering op terugkijkt, is Dunoyer een stuk aan het opbouwen, vanaf de aankomst op het speelveld tot het moment dat hij aansluiting vindt bij Guilloteau. In beide gevallen lijkt de inzet de verwondering, het wachten op het moment dat de beweging 'iets' doet. Het effect van die verwondering wordt getoond in een dubbel beeld: de dood of de mislukking, en de nieuwe aanzet, de 'petite ouverture pour danser'. Het stuk heeft zo onmiskenbaar een contemplatief karakter. Guilloteau blikt terug op *Skène*, hij tracht zich te herinneren wat bewegingen vroeger, in de context van het stuk, en nu, op zich, voorstellen. Hij ensceneert via een omweg, via Dunoyer, het plezier om een beweging te ontdekken, en hij ensceneert in het beeld van de dood de vraag of dit überhaupt iets voorstelt, of het ergens toe leidt, of

elke bewerking ervan niet meteen ook de schoonheid ervan teniet zou doen. *La Magnificenza* toont zo het gat waar elke creatieve artiest voor staat: de vraag of de ontroering bij een vondst het verdraagt bewerkt te worden zonder de vluchtige emotie onmiddellijk te verliezen. Guilloteau toont dat nadrukkelijk door de voorstelling, nog voor ze begonnen is, letterlijk te deconstrueren door het decor af te breken. In de lege tijd van de afbraak vraagt hij zich af wat er overblijft, wat er met de brokstukken van het stuk nog aan te vangen valt. 'Quelque chose se construit dans la déconstruction'.

La magnificenza stelt echter niet alleen die vraag voor, ze construeert meteen ook de blik op het innerlijk van de choreograaf. Ze suggereert een inzicht in zijn manier van zijn en werken. Het stuk doet zich voor alsof je Guilloteau betrapt op het moment dat een beweging nog geen volgroeide betekenis heeft, maar slechts een prikkelende figuur is die wacht op bewerking om de oneindige interpretaties te vernauwen tot een 'verhaal' of een structuur. Het moment waarop de dingen nog in hun oorspronkelijke, ruwe schoonheid – la magnificenza – genoten worden. Dat verklaart het schetsmatige karakter van de voorstelling. Wat echter niet uit het oog verloren mag worden, is dat het om een constructie, een enscenering gaat. De paradox is dat de inhoud of de zin van die constructie onvatbaar blijft. Je kan stellig overtuigd zijn dat je een zicht kreeg op de innerlijke werkelijkheid van de choreograaf, toch blijken er aan het slot meer vragen dan antwoorden over te blijven. Het stuk kijkt je aan, het verleidt je door te suggereren dat je zal weten wie daar staat, maar laat je uiteindelijk met niets in handen achter. Onwillekeurig dacht ik aan tekeningen van Cy Twombly, die grillige verfstrepen en rondwervelende krassen op papier zet (met hier en daar een streepje tekst) die voortdurend iets suggereren, maar nooit 'stilvallen'. Je kunt blijven kijken. Je ogen verliezen zich in de steeds verder hollende lijnen. Een beeld dat alleen maar belofte blijft en niet verhardt tot een scène of afbeelding. In die zin heeft *La Magnificenza* de structuur van een portret. Het ensceneert het feit dat iemand zichzelf ensceneert, maar resulteert in de leegte van een onpeilbare blik.