

Denken, construeren en dansen tegelijk

De Canadese choreografe Lynda Gaudreau bracht op Klapstuk een voorstelling die ze opdroeg aan beeldhouwer Alberto Giacometti. Myriam Van Imschoot gaat op zoek naar de betekenis van deze opdracht en vergelijkt het werk van Gaudreau met dat van Vera Mantero.

De titel van de nieuwe dansproductie van Lynda Gaudreau zorgde voor nogal wat verwarring op Klapstuk. Zo heette de voorstelling op woensdag 20 oktober *Construction 20.10*. De dag erop was dat *Construction 21.10*, een dag later *Construction 22.10*. Een naam als een stromende rivier, men stapt nooit twee maal in het zelfde water. Het werken in series, zonder einde. Een voorstelling als een onafgebroken proces van toevoegen en weghalen, maken en vernietigen - evenzovele, opeenvolgende staten van één bewegingspartituur. Geen is als eindstaat

IEDERE KRAS/GEEFT AAN DAT HET OM EEN PROCES GAAT, OM TIJD, NIET OM EEN PRODUKT/ RUIMTE.

*J. BERNLEF IN STILLEVEN
(NAAR ALBERTO GIACOMETTI)*

aan te duiden, want het werk onttrekt zich steeds aan de maker - en de uitvoerder.

Zo dacht ook Giacometti erover, de Italiaanse kunstenaar waaraan Gaudreau haar voorstelling grotendeels ophangt. Hij maakte beelden, maar voltooide er weinig. De vele figuren die hij achterliet

zijn stille getuigen van halverwege afgebroken processen van weghalen en almaar meer weghalen. Ieder figuurtje, rijzig en smal, was een rest van het maken, nooit een produkt. De bewegingen van hand en vingertoppen, in brons gestold, blijven over als evenzovele mogelijkheden.

Anatomie

De titel levert nog een ander aanknopingspunt. Er is dat 'Construction'. De dansvoorstelling van Lynda Gaudreau noemt zich dus naar datgene wat Vera Mantero als tegengesteld aan de dans acht. En toch dansen de dansers van Compagnie De Brune, het gezelschap dat Gaudreau naar haar Italiaanse grootmoeder noemde.

Lynda Gaudreau knoopt niet aan bij de oorsprong van de dans of zijn ritualistische voorlopers, maar situeert haar werk expliciet in de traditie van de podiumdans. Zij ervaart de relatie met het publiek - die onvermijdelijk theatrale component van de podiumdans - niet als een hindernis maar als een gegeven waarmee rekening moet worden gehouden. De kloof die Mantero zo onherroepelijk vindt, brengt voor Gaudreau geen verlies, maar winst.

Van meetaf aan is er die verdiscontoring van het publieksoog. Suzanne Trépanier komt als eerste van het trio op.

Ze komt vooraan op het voorplan te staan, frontaal naar het publiek toe, dat ze met trieste, groenblauw geschminkte ogen aanstaart. Korte bewegingen volgen: het heffen van een arm, het laten zakken van die arm om die naar rechts uit te strekken. Handen als kommetjes van het middenrif tot boven laten gaan, een plekje op de heup omcirkelen. Het zijn kleine woorden, die later tot zinsdelen en zinnen zullen worden samengevoegd.

Na haar komen Luc Ouellette en ten slotte Lina Malenfant, Gaudreaus muzedanseres, op. Hun ogen hebben dezelfde droevige glans. Ze herhalen het procédé, maar met andere bewegingen. Ze illustreren, in relatie tot het publiek, de anatomie van hun dans.

Met de confrontatie met het publiek is het kijkkader gezet, zijn de premissen van de voorstelling erkend. De rest kan nu volgen. De dansers komen opnieuw op en treden elkaar tegemoet. Vrij ver van elkaar verwijderd, staan ze roerloos in een driehoek. Ze kijken elkaar lange tijd aan, en plots, alsof de blik van de anderen hem of haar daartoe dwingt, breekt er eentje uit de opstelling los om een andere plaats in te nemen. Dat veroorzaakt een kettingreactie waarbij de dansers telkens opnieuw hun posities tegenover elkaar moeten aanpassen, sneller en sneller, totdat er geen sprake meer kan zijn van een 'ordre fixé'.

Het voortdurend herpositioneren is een equivalent voor het voortdurend weghalen van Giacometti. Iedere positie, compositie doet zich voor als een mogelijkheid. Iedere beweging is een aanzet, of liever: een poging tot aanzet, in een dans die zijn eigen ontstaan, veranderen en verdwijnen illustreert. Op het einde bijvoorbeeld, na meer dan drie kwartier gedanst te hebben, liggen de dansers languit op de grond. Het is de eerste keer dat ze zich zichtbaar ontspannen - daarvoor kreeg je de concentratie van de poseur te zien. Ze doen hun schoenen uit. Elk voeren ze nog enkele bewegingen uit, maar aarzelend, zoals in het begin. Een been achterwaarts zwaaien of het bovenlichaam voorover laten hellen met de hand op de knie - het wordt telkens afgebroken. Het heeft veel weg van een technische doorloop, wanneer de dansers nog vlug hun eigen parcours doorlopen, zonder nog alle bewegingen perfect uit te voeren. Als dan ten slotte twee dansers de scène verlaten en een danseres alleen achterblijft tot het licht uitgaat, krijg je de

indruk dat het allemaal maar een grote, zij het knappe vingeroefening was.

Het formalisme van *Construction* is de verschijningsvorm van een gevecht met het brute materiaal. Misschien vielen Mantero en Gaudreau daarom zo op tijdens Klapstuk; als een van de weinigen stellen ze vragen in verband met hun medium. Maar ging Mantero 'onder' het oppervlak kijken, dan laat Gaudreau veel meer de krassen aan de buitenkant zien. De choreografe uit het Franstalige Québec kiest niet voor niets voor de gestrengheid en de zelfbewustheid van de pose. Haar dansers ontwikkelen zich op de scène als denkende mensen die bewust en weloverdacht handelingen stellen. Hun dansen is daardoor bijna gestueel, in de brechtiaanse zin: in het gebaar schuilt de afstand van een tonen, een moment van niet-samenvallen. De dans licht op in zijn materialiteit, zijn uitwendigheid, gesegmenteerd in tal van bewegingen.

Tussenruimte

Misschien is dat de reden waarom Gaudreaus dans afstandelijk wordt genoemd. Al wordt soms vergeten dat afstand altijd een relatief begrip is - op zijn best een spanning tussen het veraffe en het dichtbij. Dat de pose toch ook de waarheid kan zijn van een binnenkant vertaald in een buitenkant. Wellicht is de term 'tussenruimte' daarom geschikter: het benadert beter de visuele, esthetische, maar ook inhoudelijke kwaliteiten van *Construction*.

De tussenruimte schept afstand maar sluit de verbinding niet uit. Het is de schemerzone. Volgens Giacometti: een ondefinieerbare ruimte die nog tot het beeld zelf behoort, een denkbeeldige plek, een min of meer ronde ruimte. Zijn tekeningen verduidelijken dit. Vaak hangt er rond de hoofden van zijn modellen een soort waas van kruiselings zwarte en grijze lijnen; een soort kring van niet nader bepaalde ruimte.

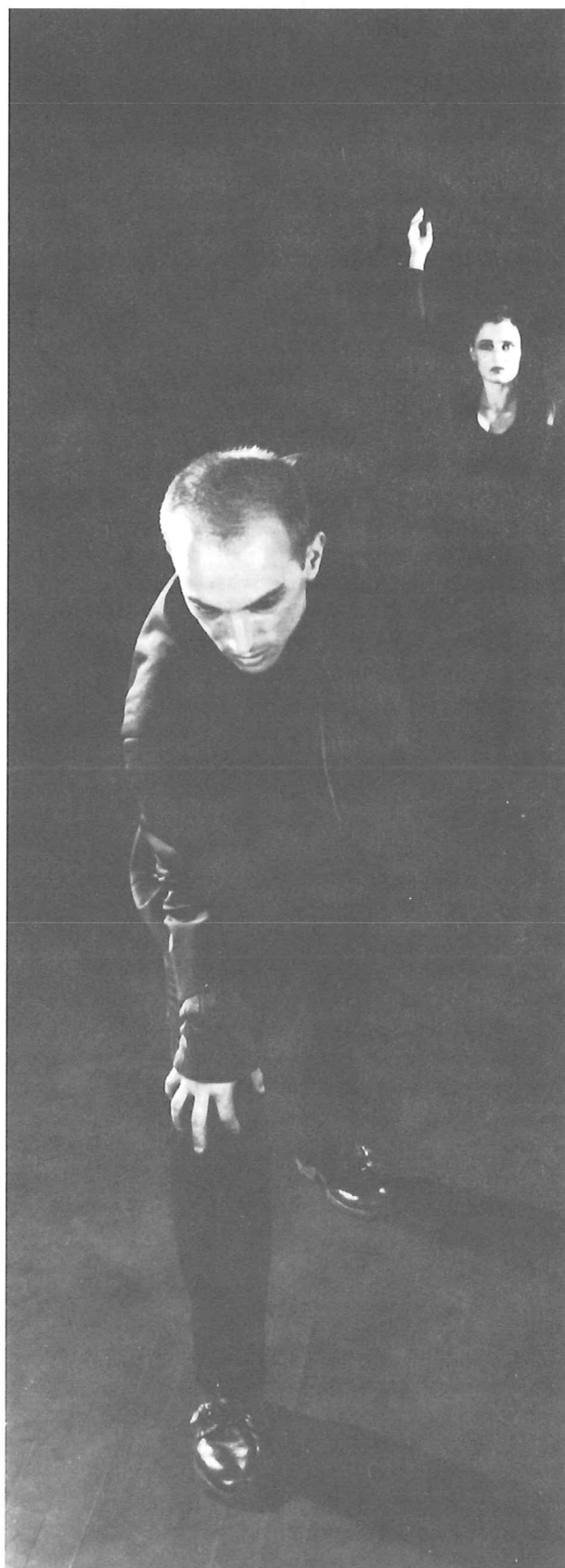
Op choreografisch vlak uit zich dat zo. Trépannier, Malinfant en Ouellette staan bij voorkeur frontaal naar het publiek of naar elkaar toe, rijzig als de beeldjes van Giacometti. Zelfs tijdens de grondansen lijken ze nog te reiken naar de verte rondom hen. Hun uitgestrekte armen en maaierende benen (goed zichtbaar door de hoge splitten in de rokken) houwen cocons uit. Op die manier omlijnen ze hun eigen actieradius, maar ook hun

eigen 'espace mentale' die ze constant moeten afstemmen op 'l'espace physique', de feitelijke opstelling.

Net als Giacometti beeldt Gaudreau bij voorkeur mensen als eenzame entiteiten uit, die zich in het 'ergens anders' bevinden, verwijderd van de ander - maar ook altijd verbonden met die ander, omdat ze dezelfde ruimte delen. De klemtoon mag dan al zwaarder op de afstand liggen, in tegenstelling tot Mantero die de bemiddeling voorop stelt, staan de dansers toch steeds op het punt die afstand ook te doorbreken.

Wellicht is onderhand duidelijk geworden waarom Gaudreau wél kan denken, construeren én dansen tegelijk. Omdat de afstand, die voor Mantero zo problematisch was, bij Gaudreau een voorwaarde is om tot de ander te kunnen komen. In die zin verschilt het constante herpositioneren tussen de dansers niet van de beginscène waar de dansers eerst de relatie met het publiek erkenden: in beide gevallen gaat het om het zoeken naar een juiste plaats in de tussenruimte, in een evenwicht tussen af- en bijstand. En zo heeft alles wel een dubbele functie: de blik is niet alleen dat wat contact legt met de ander, maar ook datgene wat de afstand benadrukt; de frontale houding niet alleen de wijze waarop we elkaar tegemoet treden, maar ook de manier waarop we de afstand tot de ander bewaren. De relatie van het oog tot het zichtbare - een metafoor voor de algemene verhouding van het ik tot de ander.

Myriam Van Imschoot



Nouvelle création, Compagnie De Brune /
Jocelyn Blais