

Het lichaam zonder het lichaam

Sommige dansers willen een eigen terrein en plaats veroveren volgens de logica of minstens de tactiek van de beeldende kunst. In Brussel waren daarvan recent enkele boeiende voorbeelden te zien. Thomas Plischke verbouwde de BSBbis tot een 'factory' in de geest van Warhol en in de Kaaitheaterstudio's kon men twee projecten meemaken: Statuts van Boris Charmatz & Association Edna en Access Code 121.

Dansgezelschappen kondigen in hun teksten met de regelmaat van een klok aan dat hun voorstelling op een of andere wijze nadenkt over het lichaam. In veel gevallen komt dit neer op enkele eenvoudige omkeringen die je ook had kunnen bedenken zonder deze voorstellingen. De meest voorkomende is wel dat het lichaam niet in al zijn glorie getoond wordt, zoals bekend uit balletvoorstellingen of –meer hedendaags– reclame of sportwedstrijden, maar in een min of meer ellendige staat.

De tactiek die de kunst hier volgt is zo oud als de straat: in de dialectiek tussen kitsch en kunst kan de kunst alleen voorop blijven liggen, verschil maken en dus betekenis produceren door zich te differentiëren van wat even tevoren nog algemeen geaccepteerd werd als kunstig. In dit geval is het dan zo dat de kunst zich keert tegen de opdringerigheid waarmee mediale lichaamsbeelden van steeds dezelfde beeldschone, vlekkeloze lichamen alles, van auto's tot tandpasta,

tot ons willen brengen via het glijmiddel van –ja, van wat eigenlijk? Een machtsgevoel eerder dan een erotisch gevoel zou je denken.

Het perverse aan deze strategie is dat zij in wezen evenzeer geprefabriceerde effecten opdringt. Zij is met andere woorden geen bijzondere –niet wetenschappelijke– wijze om kennis of inzichten te formuleren en over te brengen door de vorm zelf van het kunstwerk. De ordewoorden zijn immers 'confrontatie', 'shok', 'herkenning', waarmee meteen duidelijk is dat men niet het Andere wil tonen, maar juist identificatie, zij het in onaangename zin, nastreeft. De openlijke bedoeling is een zekere neerslachtigheid, die merkwaardig genoeg uitermate geruststellend is, op te wekken. Om met Xavier Le Roy te spreken: elke opgelegde identificatie is natuurlijk een vervreemding van de eigen, veelsoortige en moeilijk te omschrijven werkelijkheid van het lichaam.

Ik heb een lichaam, dus ik ben

Hoe daaraan te ontsnappen? Het is duidelijk dat het theater, als machinerie en dispositief, niet bepaald bevorderlijk is voor het doorbreken van deze dialectiek. Een van de karakteristieken van de scène is immers dat zij het lichaam isoleert en heroïseert. Het lichaam verschijnt er altijd als een afgerond, gesloten geheel, een perfect object zonder openingen. Het voorbeeld par excellence zijn ballerina's. Ze zijn haast onstoffelijke objecten die onze willekeurige en onnadenkende bewegingen transformeren tot etherische, in zichzelf perfect logi-

sche maar, belangrijk, tevens volkomen betekenisloze figuren. Op het gevaar af te ver door te drammen: ballet is in zijn werking tot op zekere hoogte een voorloper van de hedendaagse publiciteit. Zoals de aanblik van publiciteit een machtsgevoel opwekt en omgekeerd macht uitoefent –het beeld suggereert dat het alleen voor mij weerstandsloos penetreerbaar is en dwingt mij zo in een heel welomschreven imaginair zelfbeeld– zo was het ballet een ideologische inprenting van de rolverdelingen in een absolutistische staat. De illusie die zo ontstaat is hoe dan ook deze van een lichaam dat geheel aan zichzelf aanwezig en volstrekt doelmatig is. Ik heb een lichaam, dus ik ben (goed). Het klinkt als bewering ongeveer even vreemd als het meer bekende 'ik denk dus ik ben'.

Heel wat moeilijk thematiseerbare, maar zeer reële aspecten van het lichaam verschijnen zo helemaal niet in beeld. Dat lichamen veranderen door het contact met de dingen, zelfs als het ware één worden met de dingen, nochtans een uitmuntend kenmerk van de menselijke soort. Eenieder die auto rijdt weet hoezeer de machine en de mens een geheel worden bij het rijden. Of hoezeer een ordinaire pc een extensie van je eigen lichaam kan worden. Dat lichamen door een dagelijkse praktijk kunnen veranderen en zo ons handelen in patronen dwingen. Het bekende voorbeeld alweer van de ballerina die niet meer gewoon kan lopen. Maar evengoed de arbeider die de vorm van zijn werktuigen aangenomen heeft. Dat zijn veel meer dagelijkse, en nauwelijks erkende aspecten van het lichaam dan een imaginair, extatische eenwording met een ander lichaam, het grote cliché van de romantiek én zowat alle publiciteit.

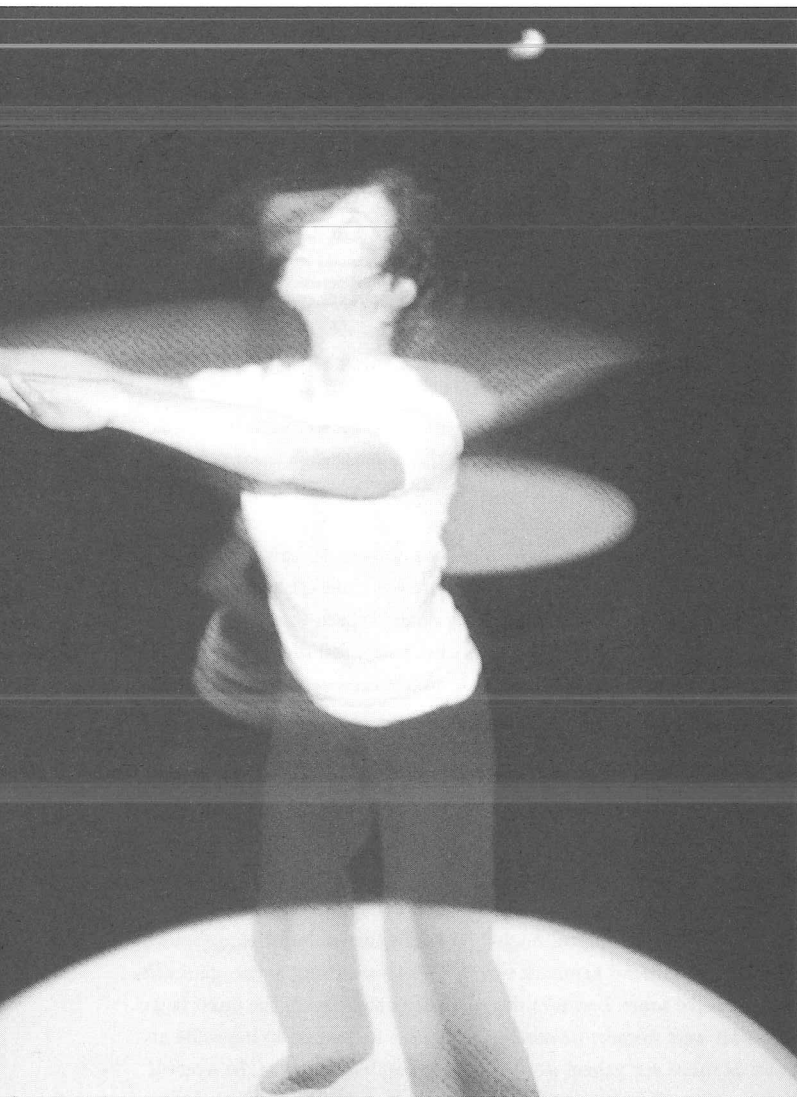
Wat verschijnt al evenmin in beeld? Dat we inderdaad samenvalen met ons lichaam, maar op een andere manier dan we zelf denken.

Onze gedachten mogen dan al vrij zijn, ergo zoveel samenhang vertonen als een willekeurige vuilnisbelt, door het blote feit dat we een lichaam hebben, kunnen we de illusie koesteren dat ze een patroon vormen, dat er iets als een 'ik' aan beantwoordt dat continu is in de tijd. En als dat 'ik' in gevaar komt, is het lichaam er als eerste bij om waarschuwingssignalen uit te sturen. Een vage malaise, hoofdpijn en wat dies meer zij. Maar dat neemt niet weg dat we veranderen, niet alleen lichamelijk maar ook denkbeeldig. Dat we ons 'ik' voortdurend herstellen uit wat we om ons heen opvangen en aanraken. Om het anders te zeggen, er is misschien wel een waarheid van het lichaam, maar die ziet er wel even anders uit dan wat de grote waarheidsmaker die we theater noemen toelaat. Theater fixeert, het lichaam compileert en muteert.

De omstandigheden waarin theater gemaakt wordt, versterken dat nog. Theater wordt gemaakt met een enorme bovenbouw. Productiehuizen, logistiek, gebouwen, publiekswerving, tourorganisatie... allemaal aspecten die haast fataal leiden tot een strikt bepaalde en verhandelbare vorm. In weerwil van de roep om een levend theater is de hele constellatie erop gericht om het toevallige, het onvoorspelbare uit te sluiten. Om maximale voorspelbaarheid van de uitvoering te bekomen. Om maximale impact te verwezenlijken op de kijker die moet blijven komen. Om de werkelijkheid van het lichaam op het theater te tonen moet men dus wel van zeer goeden huize zijn. Het lijkt haast op een kwadratuur van de cirkel. Jan Fabre heeft het enkele keren gedaan. Misschien niet toevallig dat hij een artistieke duizendpoot is, die evenzeer in beeldende kunst handelt als in theater.

Gaten

De hele twintigste eeuw stond in de beeldende kunst in het



Statuts - Programme Court avec essorage
(concept: Gilles Touyard, choreografie: Julie Cima & Boris Carmatz)

FOTO: JEAN-LUC MOULÈNE

teken van een reflexiviteit over het beeld die in theater hoogst zelden aanwezig was. Dat leidde uiteindelijk tot de meest drastische bevraging van de waarheidsaanspraken van de kunst (Magritte bij ons bijvoorbeeld) en de wijze en de plaats waar kunst kan getoond worden (alweer bij ons Broodthaers bijvoorbeeld). Meer in het bijzonder was het lichaam in de beeldende kunst vaak op een meer subtiele wijze, in zijn niet-evidente aspecten aanwezig dan in het theater. Het lichaam kon aanwezig zijn in de sporen die het in het materiaal

achterliet zoals bij Giacometti, het kon als beeld geproblematiseerd worden zoals bij Warhol, enz.

Zo was en is het mogelijk tentoonstellingen te maken die op een bijzonder levendige manier het hedendaagse lichaam tonen zonder het te tonen. Tentoonstellingen die haperingen en onduidelijkheden laten zien, 'gaten' zoals tentoonstellingmaker Moritz Küng (zie het interview in deze *Etcetera*) dat noemt, eerder dan een gesloten beeld. En zo aan alle valstrikken van het theater te ontsnappen. Het 'format' van een tentoonstelling

laat ook heel andere kijkwijzen toe: een kijker kan heen en weer switchen tussen de beelden, associaties construeren naar eigen goeddunken, en zo uiterst actief participeren in het tot stand komen van het kunstwerk. Het wordt in de act van het kijken een tweede keer geboren, een propositie wordt een betekenis. Mogelijk zelfs een heel andere dan deze die oorspronkelijk bedoeld was. Kom daar maar eens om in de onverbiddelijke voortgang van een theaterstuk van zijn begin naar zijn einde. Al is dat natuurlijk ook de troef van theater: het verdwijnen van het beeld nog voor het gestold is zou, als het goed is, een actief kijken moeten uitlokken. Maar dat gebeurt maar al te zelden.

Wat er ook van zij, een nieuwe generatie choreografen heeft op velerlei wijzen ontdekt dat er iets moet gebeuren met het theater als vorm, willen zij dans als een volwaardig artistiek medium, dat iets anders doet dan gemeenplaatsen over het lichaam spuien, ontwikkelen. In Brussel zijn recent enkele boeiende voorstellingen te zien geweest om voor dans volgens de logica of minstens de tactiek van de beeldende kunst een eigen terrein en plaats te veroveren. Boris Charmatz en zijn Association Edna bezetten voor enkele dagen de Kaaithaterstudio's met *Statuts*, Thomas Plischke verbouwde Beursschouwburg Bis tot een 'factory' in de geest van Warhol en ten slotte was, alweer in de Studio's van het Kaaithater, *Access Code 121* te zien.

Waar Plischkes installatie in eerste instantie ging over het opeisen van het recht om als kunstenaar de eigen productieomstandigheden en -context te controleren of te creëren, ging *Statuts* over de in te zetten middelen om het lichaam ter sprake te brengen. Daarbij werd als vanzelfsprekend naar de formule van de tentoonstelling gegrepen. *Access Code* ten slotte ging, in fine, vooral over de problematiek van de programmator, die beseft dat de

gebruikelijke wijze om te produceren en te programmeren niet meer strookt met wat men van een lichaamskunst zou kunnen verwachten.

Statuts

Statuts was een bijzonder geslaagde greep om zonder theatrale opdringerigheid de intieme verbeelding en de zinnelijkheid van het lichaam te laten zien zonder het tot in den treure op te voeren. De voorstelling simuleerde nog steeds een theatervoorstelling omdat zij uitdrukkelijk opende en sloot met een niet-doorlopende live performance. De eerste was zonder meer een programmaverklaring: een tekst van Hollis Frampton, gedeclameerd door Vincent Dupont. Hij stond hoogst instabiel op twee kussens bovenop een bed, zodat zijn hoofd het lage plafond van de foyer van de Studio's net niet raakte. Die wankelheid stond in schril contrast met zijn onverstoortbaar lijzig uitgesproken betoog, een vraagstelling eigenlijk. Op zich al een metafoor voor de instabiliteit van wat wij als gebruikelijk, als onwankelbaar en samenhangend ervaren.

Hij opende met de eenvoudige vaststelling dat datgene wat we 'ik' noemen samenvalt met een uiterst complex chemisch proces dat net stabiel genoeg is om onszelf te kunnen herkennen. Na die -honderd jaar filosofische beeldenstorm ten spijt- nog steeds confronterende mededeling, deed hij mee dat hij op een goede morgen de taal van de vogels kon verstaan. Wat blijkt? Die vogels kennen slechts zes berichten: 1. *Kijk naar mij.* 2. *Hoepel op.* 3. *Als we eens de liefde bedreven?* 4. *Help!* 5. *Hoera!* 6. *Ik ontdekte een veld vol wormen.* De menselijke communicatie, vervolgde hij, bevat in essentie geen andere mededelingen dan deze. Daarop kwam zijn paradoxale vraagstelling: welke van deze zes mededelingen heb ik nu net gedaan? Het antwoord op de vraag

lijkt onmogelijk, omdat de retorische truc binnen de theatrale context verdwijnt. De beschreven instinctieve reacties zijn zonder meer afkomstig uit het dierenrijk, en als dusdanig uiteraard toepasselijk op de menselijke soort. Met als enige, maar uiteraard doorslaggevende verschil dat wij niet meer in de onmiddellijkheid van die instincten bestaan, maar ze steeds in uitgesteld relais, via taal, ervaren. 'Hoepel op' kan in mentaal beteken 'Kijk naar mij' en vice versa. En dat is maar het eenvoudigste voorbeeld. Eten, vrijen, vreugde, verdriet betekenen nooit wat ze betekenen op de manier waarop ze dat voor een vogel doen.

Het menselijk lichaam betekent met andere woorden maar door de encenering ervan, en als we dat willen onderzoeken, ligt het voor de hand om de gebruikelijke wijze om dat te doen door elkaar te schudden, om het 'statuut' van het lichaam en de menselijke aanwezigheid in een kunstwerk op verschillende wijzen te onderzoeken. Bijvoorbeeld door het concrete beeld van het lichaam te schrappen, en na te gaan hoe het lichaam ook in andere opzichten de verborgen betekenaar van een kunstwerk kan zijn.

Dat is wat in de rondgang na de openingsperformance gebeurde. Langs enkele prachtige installaties van de overleden Sylvia Bossu bijvoorbeeld. De intelligentie van het opzet bleek daarbij uit kleine details. In een zaaltje van de Studio's zag je een geheel van vier foto's, wandgroot geprojecteerd, van Jean-Luc Moulène. Een bestelwagen (lijkwagen?) met bloemen plompverloren in een emmer op de laadvloer, een schedel, een kei (of beenderrest?) en een man die lege rekken van een grootwarenhuis monteert. Beelden die impliciet over vergankelijkheid en onkenning van lichamen spreken. Bij de lege warenhuisrekken barstten de associaties met aan de gang zijnde

landbouwcrites los, terwijl in je achterhoofd een zinnetje uit de inleiding bleef spelen: 'Dat lichaam is een vlam die in zijn bestaan gemiddeld tientallen tonnen groenten omzet'. En daartussen, op de grond, een weegschaal en een vleesmolen met rauw vlees. Ging je op de weegschaal staan, dan startte de molen en kwam er 'filet américain' uit geperst. Van Bossu waren nog andere installaties met weegschalen te zien. Weegschalen die luidsprekers aanstuurden waaruit gehijg en gekreun opsteeg. Een bijna barokke, hoogst theatrale verrassing wachtte je ook op de hoogste etage van de Studio's, waar drie papiervernietigers computerbeelden van de bezoekers van deze voorstelling langzaam aan het vermalen waren. Het lichaam, en de manier waarop het zich voortzet in papier, in afbeeldingen, ging hier zichtbaar voor de bijl.

Een werk, een samenwerking tussen beeldend kunstenaar Gilles Touyard en dansers Boris Charmatz en Julia Cima, vormde het slotmoment van deze voorstelling. Touyard demonteerde een wasmachine in zijn onderdelen, die hij elk op zich opblies tot reusachtige proporties. Een waterverwarmer, een teil met zeepsop, een processor voor het Programme court avec essorage (Kort programma met droogzwieren) - ook de titel van het werk - en twee reusachtige schijven. Daarop namen Charmatz en Cima plaats om haast willoos, in Charmatz' geval bijna genotvol, de rol van rondgezwierd wasgoed op te nemen. Ook hier weer: de omwisselbaarheid tussen het lichaam en zijn extensies, zoals kleedij. Simultaan met hun gemolene-wiek projecteerde een ingewikkelde machine twee gesloten lussen dia-beelden van bewegende, dansende mensen op een scherm. Ontdek de verschillen!

Access Code 121

Het uitgangspunt van *Access Code 121* (spreek uit 'One to One')

is een radicale omkering van de gewone verhouding tussen de kijker en het stuk. De installatie was het afscheidsgeschenk van Agna Smisdom bij haar vertrek als mede-artiestiek-leider van het Kaaitheater. Een vertrek dat samenhangt met een verlangen om op een andere manier met kunstenaars samen te werken dan via de geheide formule van voorstellingen produceren. Samen met Herman Asselberghs en Pieter Van Bogaert nodigde zij kunstenaars die haar nauw aan het hart liggen uit voor een bijdrage aan een experiment met alternatieve kijkmachines, zoals deze *Access Code*. Een van de 'charmes' van theater is namelijk dat je kan gluren naar een gebeuren dat je intiemste gedachten blootlegt, zelfs speciaal voor jou gemaakt lijkt, terwijl je je verschuilt in het duister van het publiek en de zaal. Een 'confrontatie in uitgesteld relais' als het ware. Dat verandert bij een voorstelling voor slechts één persoon. De dramatische confrontatie met het eigen beeld, een herhaling van het 'eerste beeld' van de mens, wordt op dat moment uiteraard veel concreter en directer dan wanneer je als kijker in de eclips van het publiek blijft.

Architect Lieven De Boeck tekende voor dit gebeuren een scenografie uit met een perfecte maar wat perfide logica. Hij keerde het parcours van de theaterbezoeker gewoon om: je kwam binnen via de artiestenuitgang en verliet het gebouw achteraf via de ingang. Pas dan betaalde je voor wat je gezien, gedaan en gedronken had. De logica kortom van een bezoek aan de dokter, een sauna of massage-instituut of meer clandestiene persoonlijke diensten. Met dit verschil dat de argeloze bezoeker natuurlijk niet wist wat hem te wachten stond. Ook niet dat het handzame plannetje met gekleurde lijnen van de installatie in werkelijkheid verwees naar een labyrinthisch web van gekleurde draden waar zelfs een kat haar jongen niet in terugvond.

Deze omkering leverde voor heel wat werken onverwacht veel op. De twee installaties van Claude Wampler bijvoorbeeld keren op subtiel-brutale wijze de machtsverhoudingen tussen kijker en bekeken om. Zo stond in *Knitease* Riina Saastamoinen bovenop een tafel met stoelen eromheen te breien. Dat deed ze met een draad van haar wollen kleedje dat zo steeds verder ontrafelde. Een kleine pickup speelde continu een deuntje dat voor Amerikanen onlosmakelijk met striptease verbonden is. En inderdaad, op het einde van de avond stond ze zowat naakt, doodgeemoedereerd, het publiek te monstren. Niet alleen het impliciete kijkerscontract van de gewone theatervoorstelling - ik zie jou, jij ziet mij niet - werd hier geschonden, de vraag was zelfs wie hier het meest te kijk stond. Dat thema keerde overigens ook terug in de soft-porno video-remakes die Mike Kelley en Paul McCarthy maakten van klassieke performances van Vito Acconci.

Kon je dit werk nog vrijelijk 'monstren', in Davis Freemans performance *Reflection* werd je vergast op een persoonlijk samenzijn met de kunstenaar, die voor de gelegenheid een foto van je eigen gelaat voor zijn gezicht gebonden had. Je keek dus naar jezelf. Letterlijker kan een klassiek mechanisme van het burgerlijk theater haast niet gedeconstrueerd worden. Wat mij ook enigszins balorig maakte, omdat het je als kijker geen andere opstelling toelaat dan die van voyeur. Subtiel brutaliteit wordt hier artistieke terreur. Dat effect was er bijvoorbeeld niet in Charlotte Vanden Eyndes *Ligging*. In een kamer-tje gaven Vanden Eynde en Constance Neuenschwander zich op twee smalle, schamele matrasjes over aan maar al te bekende privé-fantasieën. *Ligging* werd zo een fascinerend spel met de vervloeiende grenzen tussen intimiteit, intieme beelden en publiek circulerende wensdromen. De performance kan

model staan voor de hele dramaturgie van *Access Code 121*. Ze oscilleerde voortdurend op de dunne grens tussen wat wel en niet aanschouwbaar is, welke effecten door intieme beelden worden opgewekt en welke (machts-)relaties zich daarbij installeren.

Over de fabuleuze onderneming van Tom Plischke & Vrienden in de Beursschouwburg wordt in een volgend nummer van *Etcetera* bericht. Het was wellicht de meest ambitieuze demonstratie van de vragen die dansers op dit ogenblik stellen aan de huidige voorstellingspraktijk. ●

Pieter T'Jonck

STATUTS

MET WERK VAN: Gilles Touyard - Julia Cima - Boris Charmatz, Sylvia Bossu, Jean-Luc Moulène, Vincent Dupont, Superamas, Bertrand Larmarche
 PRODUCTIE: Edna (Paris),
 COPRODUCTIE: Kaaitheater (Brussel), Le Quartz (Brest), Théâtre Nationale de Bretagne (Rennes), Centre National de la Danse (Paris)

ACCESS CODE 121

MET WERK VAN O.A.: agentschap, Cassonade, Charlotte Vanden Eynde, Claude Wampler, Christophe Coppens, David Shea, Davis Freeman, Dirk Braeckman, Géographique, Sarah Chase, Peter Verhelst, own
 PRODUCTIE: Kaaitheater (Brussel)

Het onzichtbare podiumlichaam

Performers – acteurs, dansers – die na enkele jaren een eigen artistiek project opzetten, dus zichzelf gaan regisseren of choreografen: het blijft een waagstuk. Vaak loopt het inderdaad een beetje tot zéér verkeer met die ‘hybridisering’ van, ouderwets gesproken, de rollen van uitvoerend en scheppend kunstenaar. Waarom?

Een choreograaf of regisseur is in de eerste plaats een extern oog, en dat voor iedere concrete aanwijzing. Dat oog disciplineert en maant tot zelfreflexiviteit aan: ‘ik doe iets dat gezien wordt’ – gezien, niet simpelweg geregistreerd door een camera. Zien is synoniem met interpreteren, betekenis geven, zinvol observeren. Hoe het externe oog van regisseur of choreograaf nu juist ziet, weten de bekeken acteurs of dansers natuurlijk niet. Het doet er voor hen ook niet meteen toe. Dát ze worden gezien, geeft de doorslag: ze weten zich ‘kritisch’ bekeken. Het oog van choreograaf of regisseur is inderdaad een stand-in voor het publiek dat er ooit zal zijn.

Door dansers of acteurs gemaakte voorstellingen lijden nogal eens aan ‘ooggebrek’. Je merkt dat bijvoorbeeld meteen aan een zekere ‘zelfverzonkenheid’, een soort van artistiek narcisme. Er werd hard gewerkt, ongetwijfeld, en het bewegingsmateriaal is interessant: de aanzet is er, maar het getoonde verhoudt zich niet tot zoiets als ‘een Buiten’ – tot een kijkend oog. De narcistische voorstelling bezit kortom geen derde als referentiepunt. Ze anticipeert niet op een mogelijke weerstand, laat staan een eventuele afwijzing: ze miskent de mogelijkheid van kritiek en gaat gewoon haar eigen gang. Bij dit soort van

producties betwijfel je als toeschouwer eerst je eigen aanwezigheid, waarna je al snel tot de slotsom komt dat een voorstelling die zichzelf enkel weerspiegeld wil zien eigenlijk géén voorstelling is. Ze sluit zich immers op in een pure presentie, ze weigert haar status van representatie. Of nog: ze doet net als iedere vorm van vierdewandtheater alsof de toeschouwer er niet is, maar dan op een zodanige manier dat het ‘alsof’ geen premisse voor een andere verhouding wordt (het ‘alsof’ wordt letterlijk genomen).

Waarom ik dit alles opmerk? Omdat ik voor een ontluistering vreesde toen ik vorig jaar vernam dat Yukiko Shinozaki en Heine R. Avdal aan een eigen voorstelling werkten. Beide performers hebben mij in de voorstellingen van Meg Stuart & Damaged Goods altijd erg sterk geboeid, vaak zelfs gefascineerd. Sommige scènes uit *Insert Skin*, *Appetite* of de recente *Highway*-cyclus zijn in mijn herinnering onlosmakelijk verbonden met hun singuliere, oninwisselbare presentie. Echt verwonderlijk is dat natuurlijk niet: niemand die in haar werk zozeer de ouderwetse notie van présence heeft onderzocht, deels ook gehérdefinieerd, dan Meg Stuart (haar performers dràgen de voorstellingen).

Yukiko Shinozaki: klein en fragiel, maar ook ontzettend energiek; meisjesachtig en toch ook niet (maar hoe deze negatie verder omschrijven...?); tenger als ze stilstaat –ze heeft een formidabele *posa*–, maar telkens ze de kans krijgt om rond te huppelen, doet ze dat met de kracht van een elfje in een jongenslichaam. En ja, ze kan het publiek aankijken met een onwaarschijnlijke mengeling van onschuld en ironie, kwetsbaarheid

en brutaliteit. Haar oosters gezicht vergeet je dan al snel: het transformeert in een archetypisch gelaat. Heine R. Avdal: lang en slungelachtig, al bewegend bezet zijn lichaam de ruimte met een ingebouwde traagheid die – het is een bijzonder vreemd effect – gedurig een breuk suggereert tussen motoriek en fysiek, tussen het uitvoeren van een beweging en de interne dynamiek (alsof het bewegen wordt aangedreven door een motor die in een andere versnelling draait). Voeg daar een tegelijk ernstige en onzekere – die stijf op elkaar geklemde lippen! – blik aan toe, en je hebt, uiteraard in combinatie met een onmiskende techniciteit, een heel aparte danser, iemand die je door zijn loutere lichamelijke ‘manieren van doen’ nader zou willen leren kennen.

(Dat laatste gebeurde ook, maar in mijn sporadische contacten met Heine – een lang gesprek na een voorstelling, een terloopse ontmoeting in Brussel – had en heb ik te maken met een sprekend mens, niet met een zwijgende ‘beweger’; met een innemend iemand, niet met een lichaam dat altijd ook voor zichzelf een geheim, een gesloten boek zal blijven). Heine en Yukiko, ook naast het podium een stel, gingen tezamen een voorstelling maken: ik hield mijn hart vast. Ten onrechte, zo bleek na de voorstelling in BSBBis, de nieuwe (en tijdelijke) Brusselse verblijfplaats van de Beursschouwburg.

Het intieme lichaam

Cast off Skin bevestigt nogmaals hoeveel het recente werk van Meg Stuart & Damaged Goods aan de inbreng van de deelnemende performers is verschuldigd, ook qua bewegingsmateriaal. Het was daarom boeiend, en ook wel gewoonweg leerzaam, om zien hoe een analoog alfabet van bewegingen totaal anders kan worden opgeladen en gearticuleerd. De voorstelling opent met een stilstaande Heine R. Avdal rechtsach-