

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, doorgemoedereerd, het publiek te monstern. 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 'monstern', 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