

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-

ter op de scène, de rug naar het publiek gekeerd, het gezicht dus onzichtbaar. De publieke aandacht gaat echter meteen naar Yukiko Shinozaki, die zich vooraan bevindt, het gezicht bedekt met beide handen en armen. Er volgt een spelletje verstoppertje spelen: bewegende armen en handen, af en toe een loensend oog, maar ook haar gezicht krijg je nooit echt te zien. De hele scène is onderbelicht, wat het niet-zien accentueert. Deze tegelijk eenvoudige en mooie openingsscène, waaraan een flardje butoh misschien niet vreemd is, getuigt al direct van reflexiviteit. Ze wijst op een doordachte verhouding met een extern oog, ja thematiseert hardop de relatie tussen performer(s) en publiek. Toch geeft de voorstelling daar al snel een opmerkelijke draai aan. Ze speelt van meet af aan in op de kijkverhouding tussen scène en zaal, maar ze gebruikt die al gauw om een heel apart soort van ruimtelijkheid te creëren.

Een volgende scène, nadat Heine R. Avdal zich heeft omgedraaid en zo 'gezicht bekennt'. Beide performers op de vloer, ze maken spastisch aandoende bewegingen – alsof hun verschillende ledematen ook door uiteenlopende krachten worden gestuurd; alsof ze inderdaad ledenpoppen zijn. Ik zie in dit soort van beweeglijkheid in eerste instantie een fysiek analogon van de flexibiliteit van het denken: gedachten die komen en gaan, autonoom en wel, maar toch door een onzichtbaar lichaam – Kants beroemde Transcendentale Ego misschien? – bij elkaar worden gehouden.

*Cast off Skin* valt wel vaker te lezen als een poging om het onzichtbare zichtbaar te maken, iets afwezig aanwezig te stellen. Maar gaat het bij dat onzichtbare inderdaad om de mentale ruimte van het denken binnen de fysieke orde? Ben ik in mijn spontane interpretatie niet het al te gewillige slachtoffer van het ingeburgerde Descartiaanse onder-

scheid tussen lichaam en bewustzijn? Associeer ik niet veel te snel het immateriële en ongrijpbare met de ruimte van het bewustzijn? Ja dus. In *Cast off Skin* staat misschien iets héél anders op het spel, en wel de onmogelijkheid om het intieme lichaam te tonen waar je als danser(es) sowieso mee 'werkt'. Dat intieme lichaam – Deleuze noemt het met een aan Artaud ontleende uitdrukking 'het orgaanloze lichaam' – is van de orde van de onmiddellijke ervaring, de door betekenissen noch voorstellingen bemiddelde beleving. Het bestaat want het 'affecteert', altijd weer opnieuw. Performers weten dat wellicht beter dan wie dan ook. Voor alle duidelijkheid: ik heb het niet over gevoelens of emoties, dat zijn immers bewustzijnstoestanden. De notie van het intieme lichaam mikt juist op die nog niet geïnterpreteerde gewaarwordingen of – alweer: mét Deleuze – louter fysieke 'intensiteiten' die het bewustzijn soms in termen van emoties duidt (en wel wanneer het zélf stokt, blokkeert, in de war raakt door een affectieve vloedgolf).

Gevoelens zijn mentale voorstellingen, intieme affecten niet. Druk in het hoofd, ergens, dàar (waar?); gegons in het hart; de kleine teen die om aandacht vraagt: dat soort van gewaarwordingen dus. Banale ervaringen, inderdaad. Tot ze letterlijk pijnlijk worden, en dan besef je maar al te zeer de grenzen van denken en bewustzijn. In *Monsieur Teste* merkt Paul Valéry dan ook terecht op dat je van alles en nog wat mentaal kan vatten, behalve pijn. Behalve het intieme lichaam. Uitgezonderd louter fysieke boodschappen: ze spreken een onbegrijpelijke taal.

### Danserswaarheid

In zijn sterke momenten, zoals de openingsscène, communiceert *Cast off Skin* op een welhaast directe wijze dat, bekeken vanuit het standpunt van de performers, alle lichaamskunst inder-

daad berust op een letterlijk onvoorstelbare 'fond' van louter fysieke krachten en intensiteiten. Dat is zoals gezegd een 'danserswaarheid'; ze wordt dan ook wel vaker in door dansers gemaakte voorstellingen gethematiseerd. Niet zelden gaan die volkomen de mist in omdat ze ervan uitgaan dat het effectief mogelijk is om op een onbemiddelde manier het intieme of – vooruit dan maar – het beleefde lichaam te tonen. De zonet gememoreerde openingsscène verruult dit hoogst naïeve 'expressionisme' voor een krachtige symboliek. Ze verhult en onthult een gezicht, sinds het Christendom hét symbool bij uitstek van particulariteit en singulariteit. In feite zegt dat eerste beeld: 'ons ware gelaat zal je nooit te zien krijgen'. Dat gelaat is het 'binnenlichaam' van het danserslichaam waarvan wij uitsluitend de buitenkant waarnemen.

*Cast off Skinn*, afgepelde huid: wat zich op, in of achter de huid ophoudt, is in alle betekenissen van het woord onvoorstelbaar. De voorstelling die deze naam draagt, symboliseert méérmaals dat ontoonbare intieme lichaam door het gezicht van performers te verbergen. Sterk, zeer sterk is de scène waarin Yuki Shinozaki en Heine R. Avdal minutenlang de speelruimte van achteren naar voren aflopen, en vice versa, op krachtige drum 'n' bass-muziek. Een eenvoudige beweging, inderdaad, maar ze krijgt wel een heel aparte lading door de onzichtbaarheid van het gelaat van beide performers: ze kijken gewoon straal de lucht in, hun blikken contempleren het plafond boven de scène. Dat resulteert in een erg verwrongen fysiek. Als je effectief het uitspansel boven je hoofd wil bewonderen, belandt de borstkas immers in een vooruitgeschoven positie. Het bekende opgeblazen witte mannetje van Michelin kortom, maar dan wél 'onthoofd', zonder gezicht of gelaat.

Onthoofd, gezichtsloos, zon-

der gelaat: wat we niet te zien krijgen is het spreekwoordelijke draagvlak van wat we wél zien. De gezichten van Yukiko en Heine kunnen we immers wel degelijk 'afpellen', peilen, interpreteren: ze zijn in *Cast off Skin* vaker wel dan niet te bekijken. Wat we hoe dan ook nooit kunnen bewonderen of verafschuwen, is hun feitelijke huid, het lichaam als inschrijffoppervlak van ongecodeerde indrukken, van ongecontroleerde stromen van affecten, krachten, ervaringen.

### Het onvoorstelbare

Iets niet kunnen tonen en die onmogelijkheid ook effectief ensceneren; 'gelaat bekennen' nadat je eerst nadrukkelijk hebt aangegeven dat je gezicht onleesbaar zal blijven, ook als het in fel licht baadt; bewegen, maar tegelijkertijd de getoonde bewegingen in het teken stellen van de onvoorstelbaarheid van hun binnenkant: geen wonder dat in *Cast off Skin* een melancholische ondertoon meertilt. Af en toe veranderde die in een boventoon, zo bijvoorbeeld in de slotscène. Yukiko Shinozaki en Heine R. Avdal die alleen maar rondraaien, eerst op een Air-achtige melodie, die echter almaar abstracter wordt: rotaties in het niets, bewegingen die het eigen lichaam letterlijk centraal stellen. Maar dat 'eigene' blijft onzichtbaar. Het onvoorstelbare (niet dus het bewustzijn) alsnog proberen voor te stellen (te materialiseren en symboliseren): *Cast off Skin* actualiseert een voor de geschiedenis van de moderne kunst cruciaal motief. Ik moest vooral aan het werk van Mark Rothko denken. Eenvoudige kleurvelden, op het eerste gezicht niet meer dan een paar verfstroken –maar zoveel suggestie van diepte; zoveel zeggingskracht, zoveel allusies op het onzegbare, het 'onschilderbare'. Vrij vertaald, en toegedacht naar *Cast off Skin*: simpele bewegingen, ogenscheinlijk alleen wat restanten van een werkproces



Cast off Skin (Yukiko Shinozaki en Heine Røsdal Avdal) FOTO: THOR BRØDETSKIFF

—maar opgeladen met een toonkracht die paradoxaal genoeg juist alles te maken heeft met de kloof tussen het getoonde en het niet-getoonde, het geziene en het ongeziene lichaam.

Hier het publiek, daar de twee performers; hier twee observeerbare 'buitenlichamen', daar twee onmogelijk te kennen 'binnenlichamen'. Wij hier, zij daar: over deze onoverbrugbare kloof ging *Cast off Skin*. Het is alles bij elkaar genomen een binnen de podiumkunsten héél traditionele thematiek: 'schijn' versus 'zijn', personage versus acteur,... En dus ook: waargenomen versus beleefd lichaam.

Publiek versus intiem lichaam, aan- versus afwezigheid: gezicht versus ogen.

### Klanklandschap

Voor haar micrologische spankracht (deze voorstelling moet het inderdaad van immer verschuivende details hebben), en vooral ook haar abstracte melancholie, is *Cast off Skin* veel dank verschuldigd aan de klankband van Bart Aga. Die articuleert de getoonde bewegingen op een erg effectieve manier. Soms ondersteunen de geluiden, ritmes of melodieën de gedante teneur, even vaak nemen ze daar subtiel afstand van en verandert de relatie tussen klank en

beweging in een gaping. Soms transformeert die scheur in een heuse kloof: de klankband neemt het voortouw, de dansende lichamen verdwijnen in de soundscape. Neem bijvoorbeeld de eerder beschreven scène waarin Yukiko Shinozaki en Heine R. Avdal met volle borst vooruit het uitspansel boven het podium contempleren. Je ziet gezichtloze lichamen die aan en af lopen, je hoort nerveuze drum 'n' bass (over muzikale zenuwachtigheid gesproken: ik weet nooit goed waar de grens richting jungle wordt overschreden). Die twee lichamen lopen behalve in zichzelf—in hun eigen ondoordringbaarheid—ook verloren in de geënceneerde muzikale omgeving. Of liever, precies omdat de klankband dat 'onthoofde' lopen zo strak omwikkelt, zelfs opzuigt, wordt het beeldend effect ervan gekwadeerd. *Bodies lost in space, bodies lost in sound: nobodies*—anonieme lichamen, maar dan enkel voor zover ze van buitenaf worden bekeken, in de blik van het publiek verschijnen. Zoveel is zeker: *Cast off Skin* gaf (mij) te denken. Niet dat het een quasi-perfecte voorstelling is.

Tweemaal gaat deze voorstelling uit de bocht, tweemaal verongelukt ze; tweemaal wordt ze al te theatraal. De eerste keer valt de schade nog mee. Na goed een kwartier—na de eerder beschreven scène van vormeloos, ja spastisch aandoende vloerbewegingen—knielen Yukiko Shinozaki en Heine R. Avdal rechts achteraan het podium neer, de ruggen alweer naar het publiek gekeerd. Langzaam maar zeker ontvouwt zich zoiets als een voetenchoreografie: twee paar 'achtervoeten' die tintelen, met bewegende tenen of voetzolen. Het is zonder meer een mooie scène. Maar binnen de totale context van de voorstelling is het een al te direct statement, een enigszins bruuskerende aanspreking van ons, het publiek.

'We tonen u al bewegend de onmogelijkheid om u onze identiteit als bewegers te tonen': dat is de

hoofdboodschap van *Cast off Skin*. Maar waarom dan die supertheatraal overkomende scène—het tweede moment dat het misgaat, en deze keer ook echt—waarin kledingstukken aan en uit worden getrokken? Toch hopelijk niet omdat de makers de noties van 'huid' en 'kledij' zozeer met elkaar associeerden dat ze de titel van hun werk al te letterlijk namen (de eigen huid afpellen = uit de kleren gaan)?

Twee schoonheidsfoutjes dus. Ze lijken mij niet los te staan van het eerder aangekaarte probleem in heel wat acteurs- of dansersvoorstellingen, dat van de afwezigheid van een controlerend oog, van een verwacht publiek. Want in de twee scènes van daarnet richt *Cast off Skin* zich al te nadrukkelijk tot de zaal, alsof de voorstelling zo alsnog een in de overige delen manifest gebrek aan publiek contact wil compenseren. En dat terwijl die juist op een fascinerende wijze het 'gebroken' karakter van deze verhouding ensceneren!

Na de voorstelling vertellen Yukiko en Heine mij dat ze zelf zo ook hun twijfels hadden over beide momenten, vooral dan over de aaneen uitkleedsce. *Too literal*: een al te directe evocatie van de titel van de voorstelling, inderdaad. Maar zoveel lag al vast, het was gewoon onmogelijk om die verkleedsce te schrappen zonder niet ook de globale opbouw van de voorstelling te hypothekeren. Ik knik begrijpend, want ik ken het probleem. Tenslotte heb ikzelf ook al meermaals wat mindere tekstpassages gedoogd for the sake of the whole. Misschien zelfs in deze recensie? ●

Rudi Laermans

### CAST OFF SKIN

CHOREOGRAFIE EN DANS: Yukiko Shinozaki en Heine Røsdal Avdal  
 MUZIEK EN TECHNIEK: Bart Aga  
 LICHT: Ralf Nonn en Leo Preston  
 PRODUCTIE: BIT-Teatergarasjen (Noorwegen) en Dans in Kortrijk (België)