

## PAUSE EN SECOND (COMMERCE)

## Dans, bekeken door het oog van de videocamera

Interdisciplinariteit of – om een modieuzer woord te hanteren – intermedialiteit staat al een poos hoog in het artistieke vaandel geschreven. Ook in het dansveld worden andere media hoe langer hoe meer ingezet, zo onder meer video. Deze bijdrage onderzoekt niet het gebruik van de videocamera als hulpmiddel om tijdens de creatiefase de bewegingsimprovisaties bij te houden of om na de opvoeringsreeks een voorstelling te conserveren – hoe autonoom en artistiek verantwoord een dergelijke videoregistratie wel kan zijn, denken we maar aan *Fase* van Anne Teresa De Keersmaeker. De focus ligt op het aanwenden van video als een essentieel gegeven in de presentatie van de dansvoorstelling. De precieze functie van dit medium binnen de danspraktijk varieert nogal: situering van het dansverhaal in een decor (*le jardin de io io ito* van José Montalvo en Dominique Hervieu), verlengstuk van het theatrale dispositief (*Bereft of a blissful union* van Wim Vandekeybus), ont dubbeling van de kijkervaring in de herinnering (*Vanity* van Vincent Dunoyer) of creatie van een *over-all*-beeld waarin dans en video in elkaar oplossen (de installatie *sand table* van Magali Desbazeille en Meg Stuart in *Highway 101*).

Ook het nog tot twee voorstellingen beperkte oeuvre van de compagnie Commerce werkt intensief met de technologie van video. Het eerste wapenfeit van de dansers Nik Haffner, Thomas McManus, Deborah Jones, Joanna O’Keeffe en

dramaturge Astrid Sommer dateert van Klapstuk ‘99: *Pause* wordt gepresenteerd onder de naam van Haffner en McManus, krijgt weliswaar lovende recensies, maar verdwijnt al snel uit de belangstelling. Met de opening van het nieuwe STUK-gebouw in Leuven krijgt het publiek begin dit jaar in enkele toonmomenten van *a work in progress* een voorproefje van de tweede voorstelling. Begin februari gaat *second* officieel in première in het Mousonturmtheater in Frankfurt. Het gebruik van video leidt in het werk van Commerce tot een nieuwsoortige invulling van de choreografische arbeid. Dans wordt hertaald, of beter hermedieerd door het oog van de videocamera. In welke temporele en spatiale verschuivingen resulteert deze herbediening? Enkele inleidende denkoefeningen.

## 1

Een klassieke theaterindeling deelt de ruimte in twee: aan de ene kant de scène, aan de andere de tribune. In *second* wordt van dit stramen afgeweken doordat de tribune in twee blokken wordt gesplitst en aan weerszijden van de scène geplaatst. De scène bevindt zich niet zozeer vóór, dan wel tussen én voorbij de tribune – voorbij de tribune omdat de scène aan beide zijden breder is dan de tribune zelf. Deze afwijkende opstelling beoogt geen verhoogde publieksparticipatie, dan wel een intensifiëring van de tijdsbeleving. De specifieke ruimtelijke setting grijpt in op de tijd, transformeert de ervaring van

tijd. Het splitst het zien immers in twee diametraal tegenover elkaar staande kijkrichtingen: het kijken wordt naar zijn eigen onmogelijkheden gevoerd. In de slotscène dansen Jones en McManus bijvoorbeeld elk aan een uiteinde van de scène. Als kijker kan je onmogelijk beide dansers zien: zie je de éne, dan verlies je de andere uit het oog en vice versa. In tegenstelling tot het klassieke theater waar de kijker het volledige gebeuren op de scène in het vizier heeft, moet hij hier *zappen* van de éne danser naar de ander (en weer terug). Deze ruimtelijke onverenigbaarheid wordt versterkt omdat Jones en McManus onderling de leidende annex volgende rol in dit ‘afstandelijk’ duet voortdurend doorgeven. Bijgevolg zijn hun bewegingen weliswaar duidelijk op elkaar afgestemd – want tot op zekere hoogte zelfs inge oefend – maar worden ze nooit perfect simultaan gedanst. Behalve op dat éne, door het publiek ongeziene ogenblik van het doorspelen van de leidersrol. Dit creëert in de zappende kijkervaring een bijzondere tijdsinterruptie: wanneer de kijker zijn blik doorschuift, resonanceert de laatste fractie van een beweging van de leidende danser in de beweging van de volgende danser na. Of in omgekeerde richting: er wordt een minimaal stukje beweging overgeslagen, geskipt, wanneer de kijker van de volgende naar de leidende danser overgaat. De ‘overgangen’ van de ene naar de andere danser worden minieme intervallen waarin de tijd opengebroken, voorwaarts of achterwaarts geïnterrupteerd wordt. De dans ‘vertaalt’ als het ware, zij het op een subtiele en kleinschalige wijze, de *Forward* en *Rewind*-ervaringen van een videorecorder.

## 2

De complexe maar mateloos fascinerende openingsscène van *second* wordt passend *the wall* genoemd. De vier dansers onderzoeken de grenzen van de ruimte

in tweevoudig opzicht: een ruimte om in te dansen en een ruimte om in te kijken. Ze posteren zich enerzijds net voor de muur, proberen er als het ware in op te gaan door hun lichamen zo vlak mogelijk tegen de muur te bewegen. Anderzijds bewerkstelligen ze daarmee een transformatie binnen het publieke kijken: de ruimte lijkt zich dicht te plooiën in een vlakke tweedimensionaliteit. Zoals in verschillende scènes binnen het oeuvre van Meg Stuart zijn er ogenblikken waarop de derde dimensie opgeslorpt lijkt in een niet vast te pinnen vluchtpunt. Er is een momentaan verlies van diepte-ervaring. Op dit moment krijgt haar dans een sterk ‘beeldend’ karakter. Denk maar aan het gebruik van de flitsende stroboscoop in de openingsscène van *Splayed Mind Out* of aan de uitgekende belichting die het uitwissen van het hoofd van Benoit Lachambre in *No longer Readymade* kadert. Voor *the wall* zijn andere factoren doorslaggevend voor de beeldende schijn van de dans. Ten eerste staan de dansers met hun gezicht naar de muur gekeerd waardoor ze elk mogelijk (oog)contact met het publiek vermijden. Er wordt op deze manier geen ruimte *tussen* hen in gesuggereerd. Bovendien wordt er vooral in Leuven een grote afstand tussen publiek en dansers-aan-de-muur ingebouwd. Samen met de geometrisch geïnspireerde poses die tegen de muur worden uitgevoerd, versterkt deze afstandelijkheid de indruk van een beeldvlak.

‘Beeldend’, als kijkt het publiek, in het geval van *second*, naar een fries uit het Egyptische rijk in plaats van naar een beweging in de ruimte. Of misschien eerder naar een reliëf uit het Italiaanse quattrocento: soms leunt een danser iets achteruit om als het ware uit het vlakke beeldscherm naar voren te komen. Als pendant van deze ‘vervlakking’ van de dans staat aan de andere zijde van de dansruimte een beeldscherm opgesteld. Door

middel van een direct aangesloten videocamera wordt de muur met de vier dansers letterlijk binnen een tweedimensionaal beeldscherm getoond. Omwille van de grote afstand tussen de muur en de televisie, kan je opnieuw onmogelijk beide plaatsen simultaan zien: het blikveld van de kijker is niet wijd genoeg. Zodoende wordt hij weeral gedwongen om te kiezen tussen het éne of het andere, om te 'zappen' tussen dit of dat 'beeld', die deze keer wél naadloos in elkaar schuiven.

In de tweede fase van *the wall* wordt het tweedimensionale vlak in de derde dimensie opengewerkt, zij het op een dubbelzinnige wijze. Onopvallend maken eerst één en later nog twee dansers zich los van de muur om langzaam de diepte te 'veroveren'. Deze 'verruimtelijking' voltrekt zich echter in *facings*, bewegingen die gedanst worden als stond men tegenover een vlakke muur. De eerste muur lijkt zich dan ook gedurig te ontdebellen in telkens nieuwe, imaginaire muren waartegen de dansers zich bewegen. De dansruimte wordt op die manier gedefinieerd als een opeenstapeling van doorsnedes. Pas na enige tijd worden de bewegingen ook effectief ruimtelijker, verken- nen ze de ruimte rondom het lichaam. Paradoxaal genoeg eindigt deze verruimtelijking opnieuw in een geometrische figuur: de dansers staan finaal op een rechte lijn die vanuit het standpunt van het publiek niet zichtbaar is. Slechts via een blik op het televisiescherm bemerkt de kijker de diagonaal waarop de dansers zijn opgesteld. Alsof de muur zich op een scharnierpunt heeft gedraaid naar de ruimte tussen de tribunes in. Met andere woorden: de juxtapositie van het blikveld van de tribune en dat van de videocamera – dat haaks staat op dat van de tribune – leidt tot een ruimtelijke 'complexificatie' van het kijken. Naargelang de verandering van het kijkperspectief worden twee dimensies tot

drie en drie dimensies tot twee herleid. Het bewust inzetten van het videobeeld laat de ruimtelijkheid van de dans imploderen in een voortdurende getijdenwisseling tussen verruimtelijking en ont-ruimtelijking.

### 3

Rudi Laermans analyseert het beeldend karakter in het oeuvre van Meg Stuart aan de hand van een specifieke temporaliteit. De bewegingen krijgen tijd 'om tot beelden te stollen – tot gecondenseerde momenten, tot *live stills* waarin er nog wel wordt bewogen maar het bewegen tegelijkertijd transformeert in een stilstaand beeld van zichzelf'.<sup>1</sup> *Pause* kent gelijkaardige momenten: dansers houden plots op te bewegen, bevroren als het ware in een bepaalde houding. In tegenstelling tot het beweeglijke en efemere karakter van de dans, 'verdicht' een dergelijke bewegingsstilstand zich op het netvlies van de toeschouwer. Op deze manier kan de beweging zich 'verharden' tot een beeld.

*The wall* toont ons binnen het beeldend karakter van de dans een andere mogelijke omgang met de tijd. De dansers voeren in een afwisselend traag en dan weer snel tempo verschillende vlakke poses aan de muur uit. Ongeacht welke danser haar inneemt, toont elke pose een rigiditeit in houding en plaatsing ten opzichte van de muur. In het 'doorgeven' van een bepaalde (en in hoge mate identieke) pose tussen de dansers onderling ontstaat vervolgens een bijzonder tijdseffect. Het vloeiend verloop van de dans wordt immers onderbroken, gepunctueerd. Als kijker krijg je even de indruk dat de dans tussen twee tijdstippen afgebakend is om voortdurend tussen begin en einde herspeeld te worden. Als een videoband die telkens terug- of vooruitgespoeld wordt. Maar deze metafoer klopt niet volledig: de sequens is niet identiek, maar wordt opengewerkt

in de mate dat er bewegingen weg- gelaten en toegevoegd worden. En misschien opnieuw hernomen? De tijdservaring van de kijker wordt door deze opeenstapeling volledig uit haar lood geslagen.

### 4

In *Pause* staan een gedanst en geacteerd enscenering ogenschijnlijk naast elkaar. Al snel wordt echter duidelijk dat het theater van 'actrice' O'Keeffe handelt over de dans, meer specifiek over de perceptie van dans. Het stelt door middel van tekst expliciet een vraag aan het publiek omtrent diens kijken. Bovendien registreert O'Keeffe met een videocamera (als een machinale tegenhanger van het publieke oog) verschillende danspassages van McManus en Jones, een opname die pas ná de voorstelling vertoond wordt. Zoals in *Vanity* van Dunoyer wordt het publieke kijken aangespoord om zich van zichzelf rekenschap te geven en zich te herinneren wat en hoe het gezien heeft. Ten overstaan van het immobiele publieke kijken vanop de tribune, toont het mobiele cameraoog, zwerfend over de scène, telkens andere mogelijke standpunten en dus andere facetten van de dans(ers). Dit leidt tot een fascinerende spanning tussen de herinnering van de dans voor het geestesoog en het letterlijke zien van de videoprojectie: het gezichtspunt van de kijker kan nu eens verglijden in, dan weer botsen met dat van de camera.

Maar er is meer: de videoregistratie toont nadrukkelijk de constructie van het blikveld waarbinnen de dans gezien moet worden. Zo speelt O'Keeffe verschillende malen met reflectie: de dans wordt niet 'direct' op band opgenomen, maar via de spiegeling in zonneglazen of via de lichtbreking door een glas water. Het kijken wordt ontdebeld: je ziet geen dans, maar de reflectie van dans. Deze vaststelling opent de weg naar een fundamentele vraagstelling:

kan je de dans *tout court* eigenlijk wel zien? De titel van de voorstelling refereert aan een effectieve pauze in het stuk: op het einde valt gedurende enkele tientallen seconden het licht uit waardoor de kijker enkel nog duisternis ziet. Tot op een televisiescherm vooraan het podium de beelden van O'Keeffes infraroodcamera verschijnen die 'live' tonen wat er in de donkere ruimte gebeurt, namelijk een verstrengeling van de twee dansers. Deze scène lijkt de volgende boodschap te communiceren: 'Je kan de dans slechts zien door bemiddeling van de camera'. Het kaart niet zozeer de verschillen aan tussen het menselijke en het machinale zien (als zou de camera een verbetering van het menselijke oog zijn), als het de kijker bewust maakt van het gegeven dat elk zien gemedieerd, bemiddeld, geconstrueerd is – ook los van een weergave door middel van video. Dans onbemiddeld zien is onmogelijk omdat hij zich in tijd en ruimte ergens anders bevindt dan waarheen de kijker kijkt. Door het intermediale samenspel met de video wordt de kijker ertoe gebracht om de dans in zijn tijdelijke en ruimtelijke coördinaten te ondervragen: waar en wanneer zie je dans? Een dergelijke vraagstelling naar het wat van de dans is misschien niet origineel, maar ze wordt wel gesteld op een visueel intrigerende en krachtige manier.

### Epiloog

De slotsceën van *Pause*: O'Keeffe komt met haar camera in het midden van de dansruimte staan en begint rond haar as te draaien in de hoop een glimp van de twee dansers op te kunnen vangen. Maar Jones en McManus dansen eveneens in cirkelvormige patronen achter haar rug door en ontglimpen zo gedurig aan de camera-registratie. Daarbij bewegen ze zich steeds dicht naar Jones toe, als een lus die langzaam dichtgetrokken wordt. Ten slotte staan de drie stil, rug aan rug en de camera

houdt op nog rond te draaien. Het slotbeeld is dat van het publiek. Hoe dicht de dans zich ook bij het oog van de camera bevindt – en bij uitbreiding bij dat van het publiek –, toch wordt hij niet gezien. Op de vertoning van de video na de voorstelling zingen de Bee Gees: *'No I can't see nobody. My eyes can only look at you.'*

Bert Vandenbussche

#### PAUSE

REGIE: Thomas McManus en Nik Haffner

UITVOERING: Deborah Jones, Joanna O'Keeffe, Thomas McManus

MUZIEK: Daniel Göritz en Robin Hoffmann

DRAMATURGIE: Astrid Sommer

PRODUCTIE: KLAPSTUK (Leuven)

PREMIÈRE: 18 oktober 1999,

Klapstukfestival, Leuven

#### SECOND

IDEË, UITVOERING EN MUZIEK:

Commerce

COPRODUCTIE STUK (Leuven)

PREMIÈRE: 1 februari 2002,

Mousonturm, Frankfurt

IN BELGIË NOG TE ZIEN OP 6 EN

7 NOVEMBER 2002 IN STUK (LEUVEN)

## ECB (CARLOS PEZ GONZÁLEZ)

### Dermografismen

Ter gelegenheid van haar doopfeest in maart presenteerde de Antwerpse danswerkplaats wp Zimmer de solo *ECB* van de Spaanse danser en choreograaf Carlos Pez González in het Cultuurcentrum van Berchem. Een week later was het werk nog drie dagen op rij te zien in het Brusselse laboratorium Les Bains: connective, omkaderd door een samenwerking met beeldend kunstenaar Eburne Rubio.

In 2000 studeerde Pez af aan de School voor Nieuwe Dansontwikkeling (SNDO) in Amsterdam. Hij werkte sindsdien met verschillende choreografen samen. Als performer was hij te zien in *The show must go on* (2001) van Jérôme Bel en *(re)SORT* (2001) van Tom Plischke en BDC. Hij begeleidde Olga De Soto in het choreografisch onderzoek dat leidde tot *Eclats mats* (2001) en is de mannelijke tegenpartij van Alice Chauchat in haar recente creatie *choreographies* (2002). Momenteel is Pez aan het werk met Vera Mantero, en in het najaar zal hij een tweede solo creëren. *ECB* is zijn debuut als choreograaf.

Terwijl het publiek de zaal binnenkomt en plaatsneemt langs twee zijden van het speelveld, schalt post-rockband Trans Am door de luidsprekers. *Armed response* heet het nummer, dat aanvangt met een elektronisch gemanipuleerd gitaargeluid, een ritmisch substraat dat wordt opgebroken door krachtige interventies van bas en drums. Diepe en stuwende melodische progressies op bas waarvan het geluid langzaam transformeert in *distortion*. Gesyncopeerde drums waarin snelle, kurkdrege slagen zich verhouden tot een overdrive op cimbalen. Geregeld onderbreken bas en

drums om terug te vallen op een zachte echo in gitaargetokkel, slechts begeleid op *hi-hat*. Het is een eenvormig klanklandschap waarin plots structuren openklappen en weer imploderen, waarin een schijnbare stilte in het verloop onverwachts wordt opgeschrikt door energie en rusteloosheid.

Langzaam wordt het licht gedimd, als de stilte weerkeert is het publiek tot rust gekomen en de aandacht gewekt. De bruuske omkering van het auditieve en visuele veld in hun gedeelte spitst de zintuigen.

#### 1

Vier lampen op de vloer werpen onrechtstreeks een schaars licht op de ruimte waarin zich nu een naakte man bevindt. Hij beweegt in stilte, ter plaatse en uitermate traag, in sterk contrast tot de luide energieke muziek van voorheen. Het duurt een tijdje voor duidelijk wordt wat er eigenlijk te zien is, de dans van Pez is in zekere zin introspectief en geeft zich slechts traag aan de kijker, alsof ruimte en tijd stilstaan en er van beweging al helemaal geen sprake is.

Die beweging blijkt zich aan het lichaamsoppervlak af te spelen, of althans leesbaar te zijn in de huid. Een torsie van het lichaam, het spannen en ontspannen van een buikspier, het strekken van een van de leden: het zijn allemaal minimale bewegingen die een ogenblik sporen nalaten op de huid, die zich presenteert als een wijzigend landschap. Door de eenvoud, traagheid en de securiteit waarmee ze uitgevoerd zijn laten ze een studieuze blik toe en geven ze inzicht in de wijze waarop een lichaam beweegt. Of beter, waarop een lichaam als dusdanig beweegt: niet hoe die bewe-

gingen zichtbaar worden door hun traject in de ruimte, maar volgens het lichaamsschema, onafhankelijk van een visuele logica.

Hoewel de huid ons toelaat als het ware 'in' dat bewegende lichaam te kijken vindt dit bewegingsonderzoek op microniveau er niet zijn oorsprong. Er is wel degelijk sprake van introspectie, maar dan louter fysiek gezien: ook als het lijkt stil te staan, bulkt het lichaam van activiteit en beweging. Denk bijvoorbeeld aan al die geluidjes die de spijsvertering of de werkzaamheid van andere organen met zich meebrengt. Onderhevig aan de zwaartekracht bereikt het lichaam bovendien nooit een perfect evenwicht, er zijn steeds subtiele spanningen die ons doen en laten bepalen, die ons op onverwachte momenten een bewustzijn provoceren van een lichaam dat leeft, dat beweegt, ook al denken we daar zelden over na. In uiteenlopende oefeningen met spanningen en balans maakt Pez deze voortdurende lichaamsactiviteit zichtbaar.

Door de onhoudbaarheid van extreme evenwichtssituaties maakt Pez plots sprongen die willekeurig lijken, op zoek naar een nieuwe balans: het getoonde lichaam verzet zich niet tegen de zwaartekracht, geeft zich er integendeel steeds weer aan over, maar zonder eraan ten onder te gaan. Op zoek naar een andersoortig evenwicht streeft Pez haast een gelijkwaardigheid van de verschillende ledematen en de onderdelen van zijn spierstelsel na. Voor onze geconditioneerde blik lijkt de hiërarchie verstoord: het is immers geen lichaam geleid door het ideaalbeeld van de rechtoplopende mens en het hele visuele veld dat op basis daarvan doorheen de eeuwen werd gecanoniseerd. Zijn logica is een horizontale, ze berust niet op een miskennis van de zwaartekracht. In zijn eigenzinnige bewegingen verraadt het dansende lichaam van Pez steeds een heteronomie die ditmaal niet cerebraal is. Hoewel de solo uitermate abstract