

sche twintigste eeuwse solo. Het is niet langer het 'ik' dat spreekt in de eerste persoon enkelvoud: 'ik, ik ben mijn eigen verhaal', wat een manier was om de mythe van oorspronkelijkheid en authenticiteit te ondermijnen door de constructie van een identiteit in de solo performances van de jaren '90. Nu blijkt dat 'ik', die solo, zich in tweeën te splitsen, in een duet, in een 'ik' en een 'jij': een vreemde dualistische positie die de onmogelijkheid van een sterk onafhankelijke en autonome singuliere positie erkent in het probleem van samenleven en samenwerken. Skene vernauwt dit uitgangspunt tot een zekere zelfvoldaanheid die het onderscheid tussen het onderwerp van het werk en de onderwerping aan de samenwerking toedekt. Als toeschouwer word je niet uitgedaagd om uit te zoeken wat er aan de hand is, zozeer zijn hun acties in zichzelf gekeerd en vanzelfsprekend. Guilloteau en Croizé treden op als dansers die zich laten leiden door hun grillen en verlangens, in een verhouding die symbolisch gelezen kan worden als een strijd voor onderling verschil en begrip. Eerst is er Croizé die een relatie aangaat met een stoel. Een foltering van 'alles wat ik met een stoel kon doen', die de optelsom 'mens + object = eenzaamheid' illustreert. Dan apen Croizé en Guilloteau mekaar gedrag na om uiteindelijk tot een dans te komen, die zich baseert op de gestiek van Mozarts muziek, en waarin eenvoudige bewegingen op een banale manier, bijna letterlijk één op één, de muziek illustreren.

Het duet van Baervoets en Langsdorf, *Schäme Dich*, toont dan weer een situatie waarvan de onleesbaarheid berust op de beweging tussen verborgen intenties en obscene acties. Ze zetten een structuur uit van omgekeerd parallelisme: scènes die symmetrisch de rollen tussen een man en een vrouw omdraaien en die rollen over en weer op elkaar laten ingrijpen. Na de prelude voor viool van Bach, voert Langsdorf, in naakt bovenlijf als een man een langdurige actie uit waarbij ze herhaaldelijk inbeukt op een rechtstaande matras, terwijl ze 'Schäme dich' roept, terwijl Baervoets, gekleed in vrouwenondergoed, langzaam in de omgekeerde richting loopt en zich op een liggende matras nestelt. Dezelfde scène herhaalt zich met omgekeerde rollen nadat de performers op uiterst geaffecteerde manier een dialoogfragment hebben geciteerd uit Salingers boek *Franny and Zooey*, waarna de performance wordt afgesloten met hetzelfde Bachstuk waar de performers op tegenovergestelde plaatsen naar luisteren. Overgelaten aan de speculaties over de mogelijke vertakkingen van vormelijke procedures als herhaling, omkering en symmetrie, zou de kijker mogelijk geïntrigeerd kunnen raken door de betekenis van het filmgeluid van een helicopter dat de overgedramatiseerde acties begeleidt (in de scènes waarin Langsdorf 'Schäme dich' roept of het omgekeerde 'T'as pas honte' van Baervoets).

Van essentialisme naar performatief nihilisme

Twee voorstellingen stelden lichamen voor waarin het beeld en de bewegingsstijl neigen naar choreografisch essentialisme. Hernandez' *Bi-Polar* legt de nadruk op een abstracte, uitgepuurde visie op het lichaam als een performend voorwerp dat figuurlijk om zijn fallocentrische zelf draait, en dezelfde patronen ontdekt in een unisono duet van een naakte man en vrouw. Renz' *Opium* toont op dezelfde manier een aura van hoogkunstige abstractie, door de transfiguratie van de sensatie van een drugervaring (als we afgaan op de titel) in een choreografie met een exotische, Aziatisch geïnspireerd tintje, een 'totaalwerk' van licht, geluid, tekst, geprojecteerde beelden en dans.

Hierteenover staat een andere ideologie, die uitgaat van een performatieve kritiek op het sociale spektakel, zoals bij twee voorstellingen: *Otto* van het Italiaanse collectief Kinkaleri en *Confessions, the autopsy of a performance* van Nada Gambier. Waar de eerste blijft steken in de theatrale representatie van het lege gebaar, door alledaagse manipulaties van voorwerpen en podiumverschijningen naar het punt van het banale, hyperbolische of absurde te brengen, onmaskert Gambier schaamtelooze valsheid en het cliché in het uitvoeren van een solo, waarmee ze de aanspraken van de originele, authentieke zelfexpressie van de fragile en kwetsbare artiest, ondermijnt. Wanneer we *Otto* vergelijken met Jérôme Bels *Nom donné par l'auteur*, zet ook dit stuk de looks van de conceptuele dans te kijk. Maar het ontbreekt deze voorstelling juist aan die onzichtbare onderstroom die de discursieve beweging van de 'lege' acties op het podium kan oproepen. Dit in tegenstelling tot Gambier, die werkt met de herhaalde en zelfreferentiële structuur van handelingen waarin elke actie altijd reeds een herhaling, citaat, een pervertering van de intentie is. Dit wordt het best geïllustreerd in de scène waarin ze tranen opwekt met pikant voedsel, mosterd, tabasco en uien: ze verwisselt hierbij het effect met de oorzaak van de actie.

Het medium van performance en dans: specifiek...

Op de openingspagina van zijn recente boek *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, schrijft Brian Massumi: 'When I think of my body and ask what it does to earn that name, two things stand out. It moves. It feels. In fact, it does both at the same time. It moves as it feels, and it feels itself moving. Can we think a body without an intrinsic connection between movement and sensation whereby each immediately summons the other?'

Als beweging de epistemologische metafoer van het zien vervangt in de theorievorming rond virtualiteit, waar kan beweging in dans en performance dan worden geplaatst zodat ze niet alleen door het kijken wordt bepaald? Closer van Deep Blue onderzoekt de overeenkomst tussen beweging, gewaarwording en het affectieve, door de kijker onder te dompelen in een omgeving waar hij (zij) privaat is in een publieke omgeving, doorboord door licht en scanners, opgenomen in de soundscape van zijn koptelefoon, en letterlijk bewogen door de beweging van de performers in de ruimte. Het vermengen van de media verhoogt niet enkel de ervaring van de toeschouwer, maar vermenigvuldigt ook de mogelijke perspectieven van de kijkers. Eerst wordt hen gevraagd hun schoenen uit te trekken voor ze de speelvloer betreden. (Is blootvoets lopen dan een dansconventie? Of een moslimvorm van gastvrijheid?) En vervolgens lijken ze ongemerkt op te lossen en in de ruimte te verdwijnen. Niets is overbodig in de constructie van dit gebeuren, en het meest intrigerend is de soort bewegingen die Shinozaki en Avdal produceren. Door het gezicht uit te vlakken terwijl de benen een afzonderlijk bewegingspatroon volgen, lijkt één deel van het lichaam zich af te zonderen, zodat het virtueel wordt uiteengereten en ontlichamelijkt en de kijker het gevoel krijgt dat het niet meer tot hetzelfde lichaam behoort. De virtualisering van het lichaam door beweging zonder hulp van enige technologische prothese ontwikkelt een gevoel van nabijheid bij de toeschouwers wanneer de performers hen benaderen. Kunstmatig en klein, kan de beweging niet geheel worden waargenomen door het oog en moeten de andere zintuigen worden ingezet zonder dat ze in letterlijke zin worden gebruikt. Op die manier wordt de tactiliteit van de beweging, de sensatie van haar oppervlakte en structuur, gesuggereerd en waargenomen. Zoals Deleuze het