

het portret reveleert is de conditie van het subject, namelijk dat het eigen gelaat altijd onzichtbaar blijft voor onszelf.¹⁰

Merk op dat de driedubbele blik aan het werk in Gumpss zelfportret ook de verschillende blikken in *reportable portraits* duidt: de technische blik van dansers die *cues* oppikken om hun portretpartituur uit te voeren, de zelfverzekerde blik waarmee ze elkaar en de toeschouwers aankijken en de afwezigheid van die blik wanneer de dansers zich afwenden of zich terugtrekken in slaapposes. In de gelijkennis van het portret zit voor Nancy ook een bewegings-thema: ‘I can “resemble myself” only in a face that is always absent from and outside of me, not like a reflection but like a portrait brought before me, always in advance of me. The portrait portrays this advance and this movement before, this keel at, in the stream of what lies without, opens the thin and quickly erased wake of a “self.”’¹¹

Nancy formuleert de gedachte van de zelfbeschrijving die altijd te laat komt hiermee op een alternatieve manier, precies om de conditie van het subject nauwkeuriger aan te geven: in de sociale ruimte snelt het subject zichzelf altijd voorbij, het stelt zich bloot aan anderen en de wereld nog vóór het zich ertoe kan verhouden. Dat is de blinde blik van het portret: een blik die kijkt zonder te zien, die reeds subject is en in de wereld staat maar die de wereld nog niet als een object opvat. En dat is ook de blik in de sociale ruimte van het theater, zoals gevat in *reportable portraits*: de kwetsbare blik van mensen die zichzelf vooruit zijn, zich blootstellen en daarin erkennen dat hun subjectiviteit opgetrokken is uit exterioriteit, uit betrokkenheid op het andere dan zichzelf. Waar de herkenning spaak loopt, daagt voor Nancy de belofte van de gelijkennis: ‘En is het portret niet eerst en vooral een ontmoeting?’¹²

4.

Dat de dansers in *reportable portraits* geen esthetica of bewegingstaal delen, klopt niet helemaal – daarvoor is de gesturale kwaliteit en consistentie ervan te opvallend. Hoewel een persoonlijke interpretatie van de notitieschriften de compositie bepaalt, gaat het bewegingsmateriaal in tegenstelling tot de *directory*-trilogie niet uit van een idiosyncratische logica. Het wekenlange gezamenlijk werken aan een choreografische methode laat dus sporen na in het materiaal, doordringt het tot in de kleinste details, ook al omdat die methode is opgevat als een communicatiesysteem of spelstructuur waarin beweging wordt doorgegeven. Details over hun compositiepraktijk gaven deuffert + plischke niet tijdens de gesprekken na de voorstelling, maar ‘verwantschap’ (*kinship*) is een thema dat hen bezighoudt – zoals hun

zelfbenoeming als ‘kunstenaarstweeling’ dat overigens aangeeft. Waar dat thema in de *directory*-reeks onderzocht werd in relatie tot familie en gender, is het ditmaal uitgangspunt voor een choreografische aanpak.

Hoewel de dansers hun voorkeuren en tics hebben, zijn hun bewegingen niet alledaags. Het vele materiaal met de handen valt op door het gesturale karakter ervan, sierlijk en gestileerd, haast emblematisch van vorm. Als antennes strelen handen of vingers zachtjes de lucht, exploreren ruimtes nabij het lichaam, of schermen gelaat of schouderbladen af. In die gebaren zijn de anderen een herinnering en een symbool geworden. Of ze behandelen het zintuiglijke op een haast rituele manier – zoals ook dagelijkse weerberichten of Bernardo Soares’ uitvoerige, eloquente beschrijvingen van het weer en het maanlicht ons als alledaagse rituelen herinneren aan de realiteit die onze lichamen absorberen, of ons verzoenen met fenomenen waar we geen vat op hebben. Dat alles laat zich lezen in het gesturale bewegingsmateriaal van *reportable portraits*. Bijzonder is de tegenstelling tussen een alledaags en een ‘schriftuurlijk’ lichaam dat het verdubbelt aan zijn oppervlak, er eerder leesbaar dan zichtbaar is, zonder ooit eenduidig te worden. Wat betekent dit symbolische lichaam, gevat in gebaren?

EN DAT IS OOK DE BLIK IN DE SOCIALE RUIMTE VAN HET THEATER: DE KWETSBARE BLIK VAN MENSEN DIE ZICHZELF VOORUIT ZIJN, ZICH BLOOTSTELLEN EN DAARIN ERKENNEN DAT HUN SUBJECTIVITEIT OPGETROKKEN IS UIT EXTERIORITEIT, UIT BETROKKENHEID OP HET ANDERE DAN ZICHZELF.

Beeldantropoloog Hans Belting wijst op de relatie tussen wapen en portret, tussen lichaamsteken en lichaamsbeeld in de ontstaansgeschiedenis van het autonome portret. In de renaissance zijn een modern lichaams- en subjectbegrip nog volop in de maak, wat betekent dat portretten vóór die tijd steeds aan het genealogische lichaam van de geportretteerde refereren: aan zijn familiegeschiedenis en verwantschappen, alsook aan zijn plek in de sociale hiërarchie. Dat gaat op voor zowel wapen als portret, maar niet zelden zijn ze in samenhang te zien, waarbij het natuurlijke gelaat schuilgaat achter het collectieve lichaam. Soms zijn ze verenigd in het beeld, dan weer fungeert het blazoen als deksel, zijpaneel of rugzijde van het portret. Op de drempel van de moderniteit ‘gelijkt’ het portret dus op zijn genealogische lichaam, terwijl het sterfelijke, individuele lichaam een rol zal spelen in de emancipatie van het moderne subject uit de oude sociale hiërarchieën.¹³