BLINDE MACHINATIES EN GROTESKE TEGENBEWEGINGEN. NOTITIES BIJ RÉGI VAN BORIS CHARMATZ BLIND MACHINATIONS AND GROTESQUE COUNTER-MOVEMENTS. NOTES ON BORIS CHARMATZ' RÉGI

Blinde machinaties en groteske tegenbewegingen. Notities bij Régi van Boris Charmatz werd uitgegeven naar aanleiding van de Belgische première van Régi van Boris Charmatz, met Boris Charmatz, Julia Cima en Raimund Hoghe op 19 mei 2006 in Cultureel Centrum Maasmechelen.
De tekst van Jeroen Peeters werd gemaakt in opdracht van dans in Limburg en wordt uitgegeven door Cultureel Centrum Maasmechelen in samenwerking met dans in Limburg.
Blind machinations and grotesque counter-movements. Notes on Boris Charmatz' Régi is published on the occasion of the Belgian premiere of Boris Charmatz' Régi featuring Boris Charmatz, Julia Cima and Raimund Hoghe on 19th May 2006 at Maasmechelen Cultural Centre.
Jeroen Peeters' essay was commissioned by dans in Limburg and is published by Maasmechelen Cultural Centre in collaboration with dans in Limburg.

BLINDE MACHINATIES EN GROTESKE TEGENBEWEGINGEN. NOTITIES BIJ RÉGI VAN BORIS CHARMATZ BLIND MACHINATIONS AND GROTESQUE COUNTER-MOVEMENTS. NOTES ON BORIS CHARMATZ' RÉGI

BLINDE MACHINATIES EN GROTESKE TEGENBEWEGINGEN. NOTITIES BIJ RÉGI VAN BORIS CHARMATZ BLIND MACHINATIONS AND GROTESQUE COUNTER-MOVEMENTS. NOTES ON BORIS CHARMATZ' RÉGI

BLINDE MACHINATIES EN GROTESKE TEGENBEWEGINGEN
NOTITIES BIJ RÉGI VAN BORIS CHARMATZ 9
Jeroen Peeters

–

FOTO'S | PHOTOGRAPHS 21

–

BLIND MACHINATIONS AND GROTESQUE COUNTER-MOVEMENTS
NOTES ON BORIS CHARMATZ' RÉGI 29
Jeroen Peeters

–

PERSONALIA | PERSONALIA 40

COLOFON | COLOPHON

BLINDE MACHINATIES EN GROTESKE TEGENBEWEGINGEN

NOTITIES BIJ RÉGI VAN BORIS CHARMATZ

Jeroen Peeters

Het leek zich aanvankelijk als een anekdote te kunnen ordenen. Heel lang heb ik de clou proberen vast te houden: hoe wij met de schrik vrijkwamen. Zo gaat het toch altijd? Als je iets overkomt, weet je nooit wát je overkomt. Je tast in het duister. De angst ligt rondom je als een muur, het lukt niet eroverheen te kijken. Wat erachter ligt, ken je alleen van horen zeggen. Het bestaat uit onervaren woorden: woorden die niet weten waar ze het over hebben.

P.F. Thomése, Schaduwkind

1. Uitwissingen

Een emblematisch beeld om het werk van de Franse choreograaf Boris Charmatz in te leiden is misschien het volgende: in de groepschoreografie *Con forts fleuve* (1999) zijn de dansers gekleed in lange broeken en truien, rondom hun hoofd is een broek gegord, zodat hun lichamen als het ware van top tot teen onzichtbaar zijn. Er werd nog meer uitgewist: black-outs onderbraken regelmatig de voorstelling, de gesproken tekstfragmenten

werden vervormd, aan het einde werd zelfs de hele scène bedekt onder een stapel dekens, die één voor één van het plafond naar beneden vielen. Waar dansvoorstellingen traditioneel lichamen 'tonen', zette Charmatz dat principe hier op zijn kop: dans is voor hem geen picturaal medium. Choreografie kan voor Charmatz vandaag geen vehikel meer zijn voor het promoten van geïdealiseerde lichamen in hun volle glorie. Zijn weerbarstige bewegingstaal en dramaturgische strategieën zetten dan ook gedurig dominante culturele idealen van het zichtbare lichaam onder spanning.
Door een bewuste 'brouillage' van het beeld heeft ook de toeschouwer slechts een indirect contact ermee, wat hem aanspoort tot een actieve reconstructie van de voorstelling – een hyperperformance van de verbeelding. Als toeschouwer moet je dus zelf aan de slag, en de mentale choreografie van projectie en suspens raakt daarom aan de kern van Charmatz' werk: 'Terwijl we trachten te begrijpen wat iemand beleeft, terwijl we gissen en voorspellen wat er gaat gebeuren, werken we eigenlijk aan onszelf, we hebben voortdurend onze eigen mogelijkheden en grenzen in het vizier. Misschien verlangen we van een danser dat hij dingen doet die we zelf niet kunnen, misschien het tegendeel. Misschien schiet onze verbeelding of ons geheugen tekort, om een rijke voorspelling te doen van wat komen gaat of komen kan. Eigenlijk is het niets anders dan *travailler sur soi-même en regardant les autres*.'

Er is nog een vorm van uitwissing die het werk van Charmatz tekent sinds *Con forts fleuve*: zelfuitwissing van de choreograaf. Charmatz is eigenlijk altijd een uitgesproken auteur geweest en gebleven, maar hij heeft sinds 1999 ook geregeld zijn eigen verdwijning geënsceneerd door bewust kleinschalig, versplinterd en in specifieke contexten te werken – en dus beperkt zichtbaar. Tot de creatie van *Régi* (januari 2006) heeft Charmatz geen podiumwerk stricto sensu meer gemaakt, maar stilgezeten heeft hij evenmin.

's Mans contextbewustzijn alsook zijn interesse om in meerdere disciplines aan de slag te gaan, mag blijken uit een korte opsomming van enkele projecten: een excursie in de Alpen (*Ouvrée, artistes en alpages*, 2000), een tentoonstellingsproject over het afwezige lichaam (*Status*, 2001-02), een 'pseudovoorstelling' eigenlijk, een video-installatie toegankelijk voor een enkele toeschouwer (*héâtre-élévision*, 2002), performances voor 'zij die er niet om hebben gevraagd' in kantoren, scholen en andere ongebruikelijke locaties (*Confrontation*, 2003), een boek in dialoog met danswetenschapper Isabelle Launay (*Entretenir*, 2003), een nomadisch onderwijsproject (*Bocal*, 2003-04) en verscheidene optredens als improvisator (onder meer in *Auf den Tisch* met Meg Stuart, 2004-06).
Als er in die veelheid van projecten al een constante zit, dan wel dat Charmatz geen twee keer hetzelfde doet. Het ontwikkelen van nieuwe vormen volgt bij hem niet zozeer uit vernieuwingsdrang als dusdanig, wel uit een verlangen de grenzen op te zoeken van wat uitgedrukt kan worden. Het zijn uitersten die hem drijven, zoals het onwaarschijnlijke, het onmogelijke, het radicaal geslotene.

2. Filters

Nu is er dus *Régi*, een podiumcreatie met naast danseres Julia Cima en Charmatz zelf ook de Duitse theatermaker Raimund Hoghe als performer. 'Het lichaam in de strijd werpen', zo luidt Hoghes motto, dat hij aan Pasolini ontleende. Zijn kleine, gebochelde lichaam heeft sinds *Meinwärts* (1994) een centrale plek in zijn eigen voorstellingen, het is een lichaam dat door zijn specificiteit en nadrukkelijke, aangehouden aanwezigheid anatomische

idealen, culturele vooroordelen en uitsluitingsmechanismen blootlegt. Hoghe ensceneert rituelen die het verdrukte in herinnering brengen, door telkens weer zijn lichaam in de strijd te werpen. Sinds enkele jaren wekt Hoghes lichaam ook de aandacht van dansmakers, omdat het niet enkel ideale lichamen op de proef stelt, maar ook de taal van een hele generatie choreografen die in de ontwrichting van lichamen een eigentijds expressiemiddel zoeken.

Vorig jaar was in CC Maasmechelen bijvoorbeeld *good enough* te zien, de heropname van een mannenduet van de Oostenrijkse choreograaf Philipp Gehmacher in een versie met Raimund Hoghe als tegenspeler. Over de verschillen die het lichaam van Hoghe markeert, zei Gehmacher toen: 'Het gaat om een duet, ik sta dus op scène met iemand die heel anders is dan mezelf. Bovendien heel anders dan de meeste mensen. Hoe zou het zijn met iemand die geen professioneel getrainde danser is? Met iemand van een andere generatie? Door zijn kromgegroeide rug is het moeilijk om iemand te vinden die specifieker, verschillender, idiosyncratischer, meer 'anders' is dan Raimund Hoghe. Dat punt is interessant, omdat ik in mijn bewegingstaal veel gebruik maak van torsies en vervorming, terwijl de rug van Raimund altijd al vervormd is in het dagelijks leven. Wat moet hij dan nog tonen op scène? En wat moet ik voor mezelf doen? De nieuwe versie confronteert me veel sterker met mezelf en levert me over aan het moment. Na vier jaar komt *good enough* dus terug tot leven, maar veel meer als een mentale partituur dan als een gechoreografeerd stuk.'

Hoghe ziet zijn lichaam op scène als een container, die met verschillende werkelijkheden opgeladen wordt. Vaak ook dingen die hem ontsnappen, waar hij geen auteur van is, zoals in *Sacre – The Rite of Spring* (2004), in duo met Lorenzo de Brabandere: 'We doen wat we moeten doen op

scène, we zijn containers, we moeten niet over dingen discussiëren: alles is duidelijk en dat doen we dan ook.' Verschillende achtergronden, lichamen en expressiemiddelen kunnen elkaar op de bühne ontmoeten, communicatie tussen verschillende werelden is wat Hoghe bezighoudt: 'Boeiend in mijn samenwerking met Philipp Gehmacher is dat ik met mijn lichaam in zijn wereld binnentreed en we ondanks de verschillen kunnen communiceren. In mijn aankomende samenwerking met Boris Charmatz is het net zo. We zijn verschillend en kunnen communiceren, wat vandaag erg belangrijk is. We moeten niet hetzelfde zijn, maar integendeel vechten voor diversiteit en verschil. In mensen die gelijkaardig werk maken, zou ik niet geïnteresseerd zijn. Het gaat om het betreden van een andere wereld. En dus ook om het werken met een ander lichaam en doorheen een ander lichaam.'

Over het verlangen met Raimund Hoghe samen te werken, schrijft Charmatz in het programma van *Régi*: '*Etre régi*: ik wil voor Raimund Hoghe choreograferen, maar hij verslindt alle gebaren. Ik heb er vertrouwen in dat hij een soort 'medium' is, een projectieoppervlak dat alles filtert wat door hem passeert. Ik voed dit medium met alles wat we zelf niet zouden hebben kunnen doen.' En verder: 'Het bijzondere van deze performer bestaat er zeker in, zoals bij alle performers, zij het op een meer cruciale of zichtbare manier, dat hij een choreografie filtert en eet, die hem in het beste geval slechts kan doorkruisen. Maar stuit de choreografie niet altijd, en hier op een vanzelfsprekende manier, op degene die haar uitvoert?'

3. Machinaties

Régi begint in volstrekte duisternis, waarna het licht zeer langzaam opgaat,

gedurende meerdere minuten. Nog voordat je vormen kunt ontwaren, hoor je machinale geluiden. Op de bühne staat inderdaad een machine, een kraan met twee takels, waaraan lange touwen verbonden zijn die kriskras door de ruimte lopen en op hun beurt verbonden zijn met de theaterdoos: de muren, het grid enz. De machine gaat stelselmatig door met het oprollen van de touwen, die telkens even losschieten en de aandacht vestigen op een stukje theaterruimte. Het is alsof de machine een cadeau uitpakt, zij het dan van binnenuit: de meditatieve choreografie van de machine reveleert als het ware de 'machinerie' van het theater. Tegelijk blijken de mogelijkheidsvoorwaarden van theatrale beelden ook uit de belichting, die de bühne langzaam uit de schemering naar het zichtbare voert.

Na verloop van tijd zijn beide touwen volledig opgerold en blijken aan hun uiteinden twee lichamen te hangen, die even later ook aan de machine worden overgeleverd. De inerte lichamen van Julia Cima en Boris Charmatz, in eenvoudige zwarte kleren en schoenen gestoken, worden op- en neergetakeld in een mechanische choreografie. Het is een even onwaarschijnlijk als beklijvend beeld, tegelijk sereen en gewelddadig: een man en een vrouw die elke weerstand ontnomen is. De machine symboliseert vreemde krachten die op onze lichamen en levens ingrijpen, zonder dat we er vat op krijgen, zonder dat hun toedracht duidelijk wordt: als duistere machinaties achter de schermen. De machine heeft letterlijk de touwtjes in handen.

Eerder dan strikt choreografisch is het werk van Charmatz een dramaturgie die door het lichaam wordt gearticuleerd en verbonden met het theatrale apparaat. In het boek *Entretenir* van Charmatz en Launay staat een fascinerende opmerking over de onontwarbaarheid van betekenisruimtes in het theater, die ook het modernistische verlangen scheidingen aan te brengen

tussen artistieke disciplines en 'de' dans als dusdanig te vatten weerspreekt. 'De scenografische en dramaturgische context wordt niet vormgegeven naast de dans. In die zin gaat het niet over wat men gewoonlijk een 'context' noemt. Het licht en de muziek 'kleuren' dus niet een dans die volledig op zich blijft staan. De 'context' is niet rondom, het is geen toevoeging, minder nog een omgeving voor de beweging. Hij wijzigt de betekenis ervan, hij bevindt zich binnenin.' In de symbolische ruimte van het theater wil Charmatz nagaan hoe *alle* aspecten daarvan het bewegende lichaam van de danser beïnvloeden en omgekeerd die theatrale context vormgeven als fundamenteel verknoopt met het lichaam.

Dramaturgie zit dus niet rond de lichamen, maar *erin*. De theatermachinerie die in de openingsscène van *Régi* zo elegant wordt uitgepakt, doordringt dus ook de lichamen op de scène, die er hun verschijning aan ontlenen. Gaat dit ook op voor die andere machine op de bühne en voor de duistere, gewelddadige krachten die ze symboliseert? *Etre régi*: zit de macht van dat wat ons dirigeert, wat ons doen en laten niet enkel mogelijk maakt, maar ook radicaal beperkt, niet altijd al in ons?

4. Fantomen

Welke krachten zijn zo overweldigend en traumatiserend, dat ze ons totaal verlammen? Het antwoord op die vraag verschilt ongetwijfeld voor elke toeschouwer. In *Régi* ontvouwt zich tussen de lichamen van Cima en Charmatz een hele fantoomwereld. Terwijl ze aan de takel hangen, weerklinkt Michael Jacksons song *Billie Jean*: '...what do you mean I am the one / Who will dance on the floor in the round / She said I am the one, who will dance

on the floor in the round (...) Billie Jean is not my lover / She's just a girl who claims that I am the one / But the kid is not my son / She says I am the one, but the kid is not my son.' Via het geluid cirkelt de dans plots om een afwezig kind, een uitgesloten kind, dat niet op vaderlijke erkenning kan bogen.

Voor we ons tot een biografische lezing van de scène kunnen laten verleiden, verschijnt Raimund Hoghe ten tonele en manipuleert de inerte lichamen aan de kraan, duwt ze zacht heen en weer, om zich uiteindelijk vast te klampen aan het lichaam van Charmatz. Hoghe is het fantoom, hij symboliseert het verdrukte, afwezige kind en vervoegt zo de man, de vrouw en de machine in hun choreografie. De ongemakkelijke verstilling van hun lichamen ademt nu een sympathetische relatie met het afwezige en het inerte – met het dode. *Etre régi*: het is een choreografie van onderwerping en bescheidenheid, maar ook van herinnering en rouw.

Terwijl het inerte lichaam van Cima wordt afgevoerd op een lopende band, leggen Charmatz en Hoghe hun zwarte kostuum af en volgt een duet van twee naakte mannen op de vloer. Traditioneel is het naakt verknoopt met het ideale, paradijselijke lichaam: een natuurlijk, ongerept lichaam, dat nog niet door cultuur en verlangen is aangetast. Het is een fantasmatisch lichaam dat altijd afwezig zal blijven – in *Régi* wordt het opgeroepen door vogelgeluiden. In het theater gaat naakt ook samen met de idee van totale zichtbaarheid, hier gelinkt met het naakte lichaam van Hoghe en de eveneens afwezige, verdrukte wereld die het symboliseert, en met het (vaderlijke) lichaam van Charmatz. De choreografie van beide naakte mannen is een even intiem als bevreemdend ritueel: door het naakt denkt Charmatz zichtbaar te maken wat uiteindelijk een fantasmatische dialoog is, een idealisering van het verloren kind in een melancholisch verlangen. Ondanks hun naaktheid is de intimiteit tussen Hoghe en Charmatz geestelijk van aard,

ze hebben elkaar wederzijds in hun greep via de fantomen die hun lichamen bezetten.

Die machtsverhouding tussen beide mannen blijft kantelen gedurende de hele voorstelling. Zo bedekt Charmatz het naakte lichaam van Hoghe met zijn jas, om meteen daarna getrakteerd te worden op een scheldpartij. Charmatz is echter ook de auteur van *Régi*, die dit ongemakkelijke kader creëert en daar een specifieke rol voor Hoghe in heeft bedacht. Naar het einde van de voorstelling weerklinkt een geluidsband met studiogesprekken tussen Charmatz en Hoghe, over de song *Billie Jean*, over de beledigingen en over schreeuwende vrouwen in het werk van Pina Bausch. Weerom zijn het geluiden die het stuk opladen en contextualiseren: hier stellen ze onder meer het creatieproces aanwezig in het hart van de voorstelling. Bovendien zijn beide mannen zo ook terug tastbaar als personen, doorheen of voorbij de duistere, fantasmatische en symbolische realiteit die ze belichamen op scène.

5. Absorptie

'Het stuk heet intussen *Régi*, omdat de gehele choreografie een onderchoreografie is... onder de performers die haar absorberen en nutteloos maken, onder de beledigingen die haar genereren, terwijl ze het lichaam van 'diegene die spreekt' affecteren, onder de machines die ter plekke de choreografie creëren...,' aldus Charmatz in het programma. 'De choreografie is gedelegeerd aan sterkere krachten. De 'regie' probeert te bestaan ondanks de evidentie van haar zwakte. De toonaard is mineur.' Hoe omgaan met de machinaties en fantomen, hoe de blinde choreografie te absorberen, te

filteren, te verwerken, uit te zweten? Hoe weerstand opwerpen tegen het onvermijdelijke falen van die 'tegen-vernietiging', voorbij het inerte? *Régi* eindigt met twee groteske dansen, misschien wel de enige manier om uitersten te verbinden, om de complexe stemmingen die doorheen de lichamen spoken, weer te geven.

Tijdens het mannenduet werd Julia Cima op een lopende band afgevoerd naar het achterste deel van de bühne, om daar op een andere machine terecht te komen: een hellende lopende band die haar inerte lichaam telkens omhoog transporteert en weer naar beneden laat vallen, in een ononderbroken kring. Het is een schier eindeloze, mechanische choreografie, waarin de machine lichaam en beweging van elkaar scheidt. Langzaamaan bouwt Cima weerstand op, tot ze de machine uiteindelijk de baas kan en rechtop loopt. Als ze van de band stapt en de ruimte betreedt, voert ze een groteske clownsdans uit, alsof ze niet enkel de mechanische bewegingen, maar alles wat voorafging verinwendigd heeft, er tegelijk een intieme en afstandelijke relatie mee weet aan te gaan.

Ook Raimund Hoghe voert een groteske dans op, die de uitwissing van Boris Charmatz markeert, terwijl die laatste intussen ook letterlijk van de scène is verdwenen. Hoghe klopt zich op de borst, steekt de handen op, loopt heen en weer, tot er iets als een vormeloze brij overblijft: hij absorbeert ouder choreografisch werk van Charmatz, waaronder *Les disparates*, dat niet enkel gefilterd wordt, maar in zekere zin ook vernietigd in een kannibalistisch ritueel. 'Etre *régi*: ik wil voor Raimund Hoghe choreograferen, maar hij verslindt alle gebaren.' In deze groteske slotdans zoekt Charmatz als choreograaf weerom diepe plekken in zichzelf op, die de uiterste consequentie lijken te suggereren van de blinde machinaties en duistere krachten die *Régi* beheersen: de fantomen die hem in het begin van de

voorstelling het bewegen onmogelijk maken, verteren nu als het ware zijn hele oudere werk, ze slaan een radicale breuk. Zelf-uitwissing als esthetische strategie heeft plaatsgemaakt voor een ongrijpbare, verpulverende noodzaak.

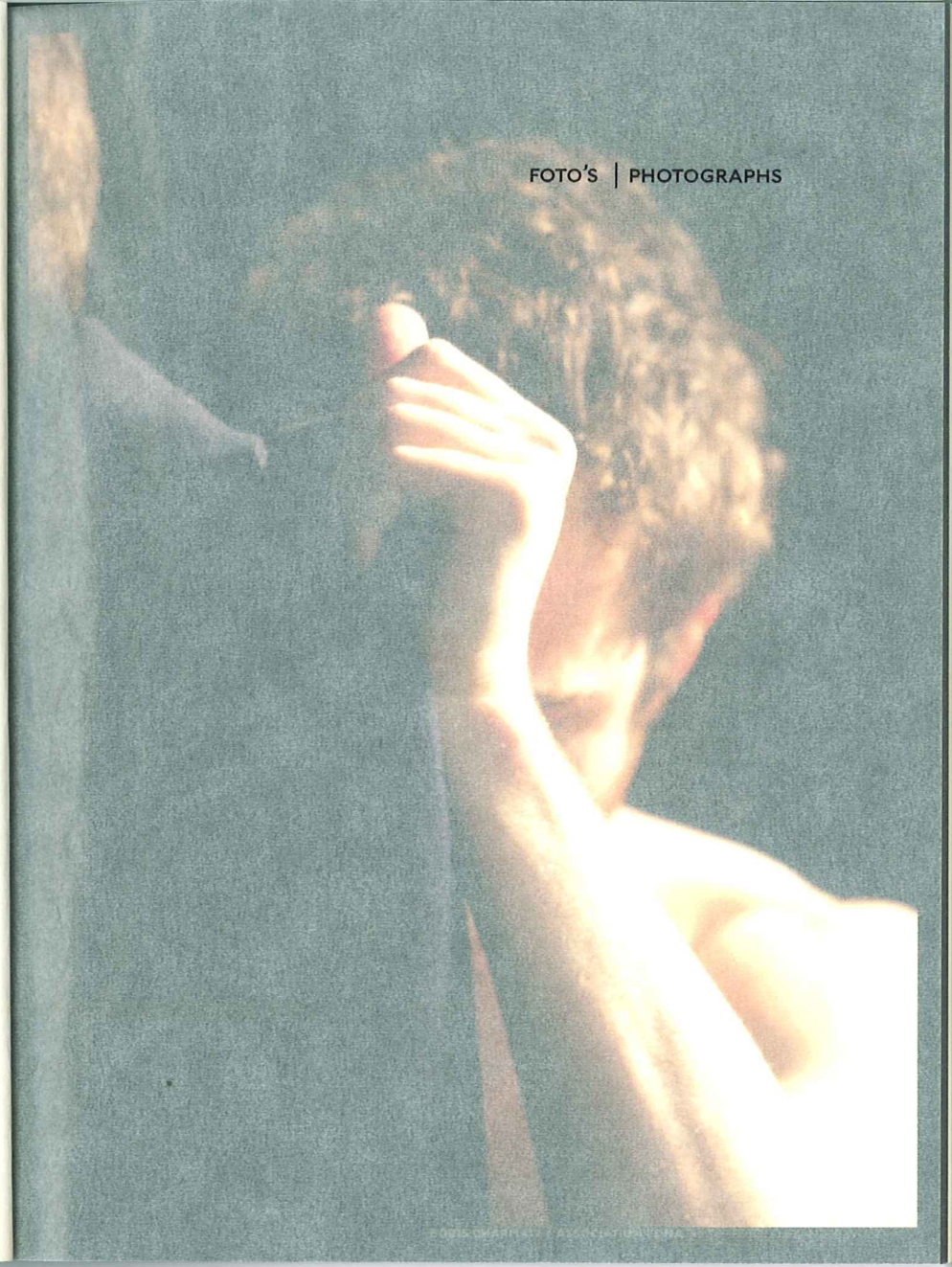
Ik moet een dergelijk verhaal al vaak gelezen, gehoord, gezien hebben, maar toen was ik niet de vader. Ik was toen iemand anders. (Iemand die van het extreme hield zonder nog te hebben ervaren dat er van die uiterste grens nooit meer een weg terug is. Die – in het veilige midden dromend van uitersten – dacht dat de werkelijkheid in handen van gewone mensen niks was, dat de werkelijkheid de stijl van extremistische schrijvers nodig had om geladen te worden met betekenis. Dat tot het uiterste gaan een kwestie van stijl was.)

P.F. Thomése, Schaduwkind

- - -

Belgische première
Régi – Boris Charmatz,
met Boris Charmatz, Julia Cima en Raimund Hoghe
vrijdag 19 mei 2006 | CC Maasmechelen

- - -



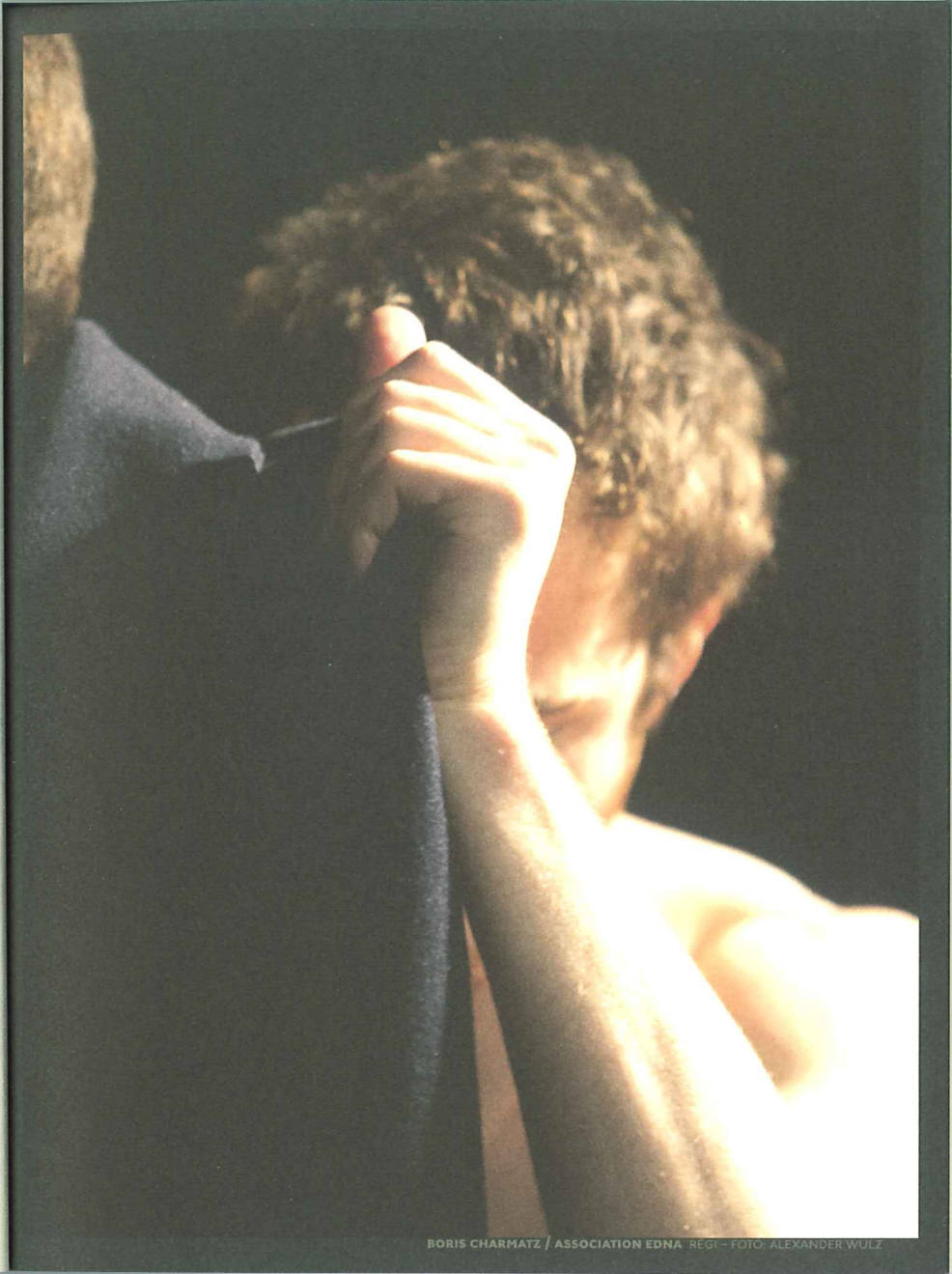
FOTO'S | PHOTOGRAPHS

FOTO'S | PHOTOGRAPHS

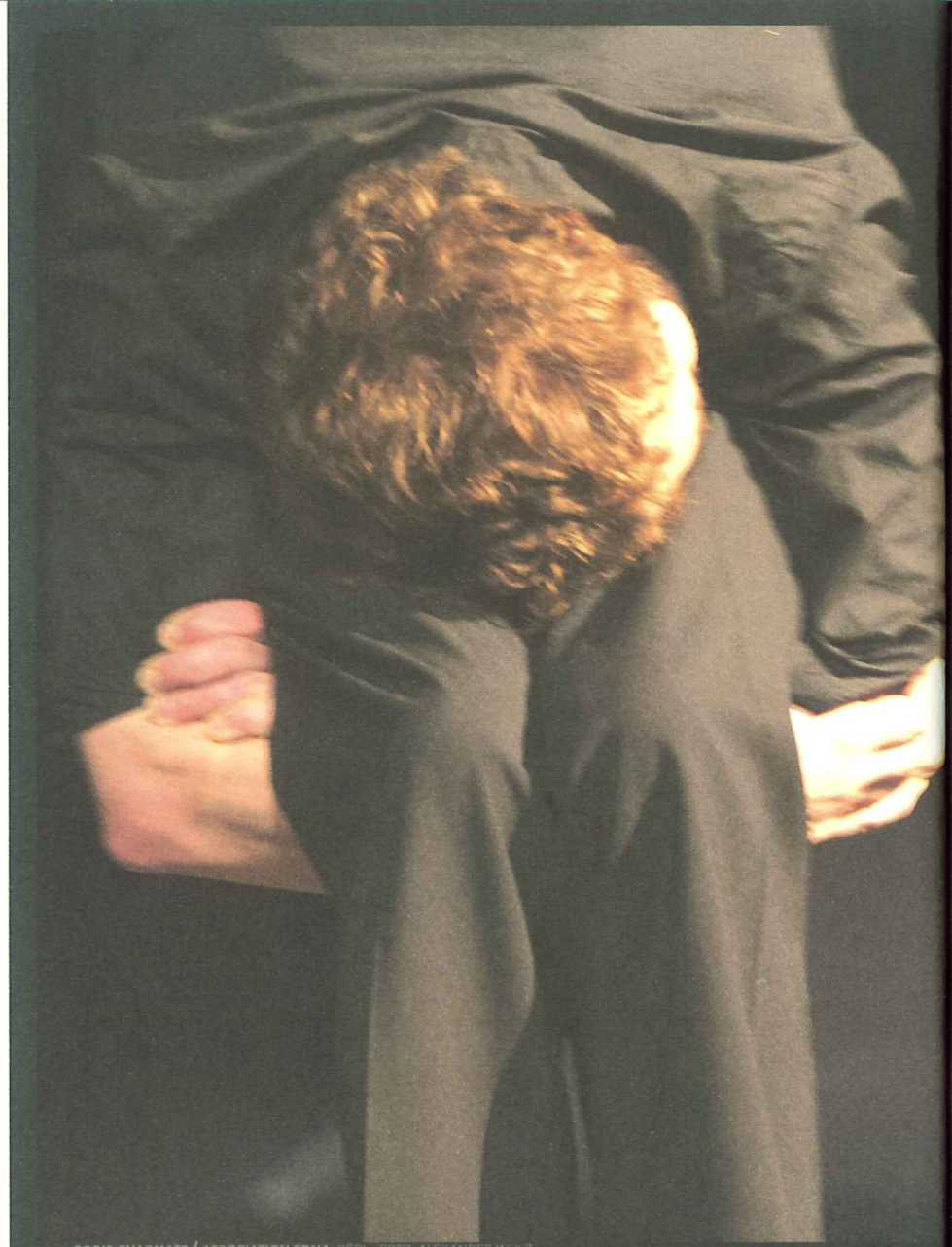
- - -

Belgische première
Régi – Boris Charmatz,
met Boris Charmatz, Julia Cima en Raimund Hoghe
vrijdag 19 mei 2006 | CC Maasmechelen

- - -

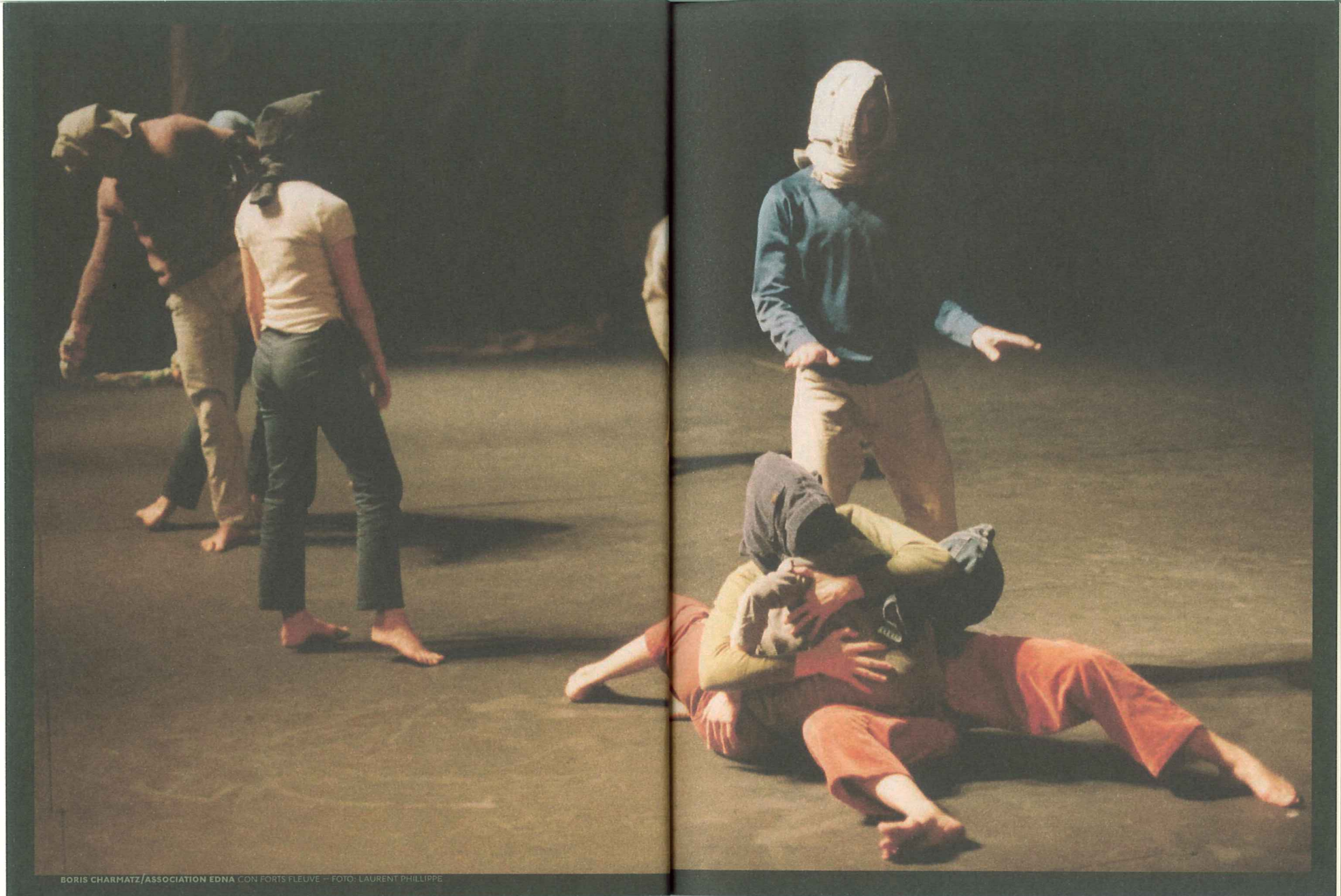


BORIS CHARMATZ / ASSOCIATION EDNA RÉGI – FOTO: ALEXANDER WULZ

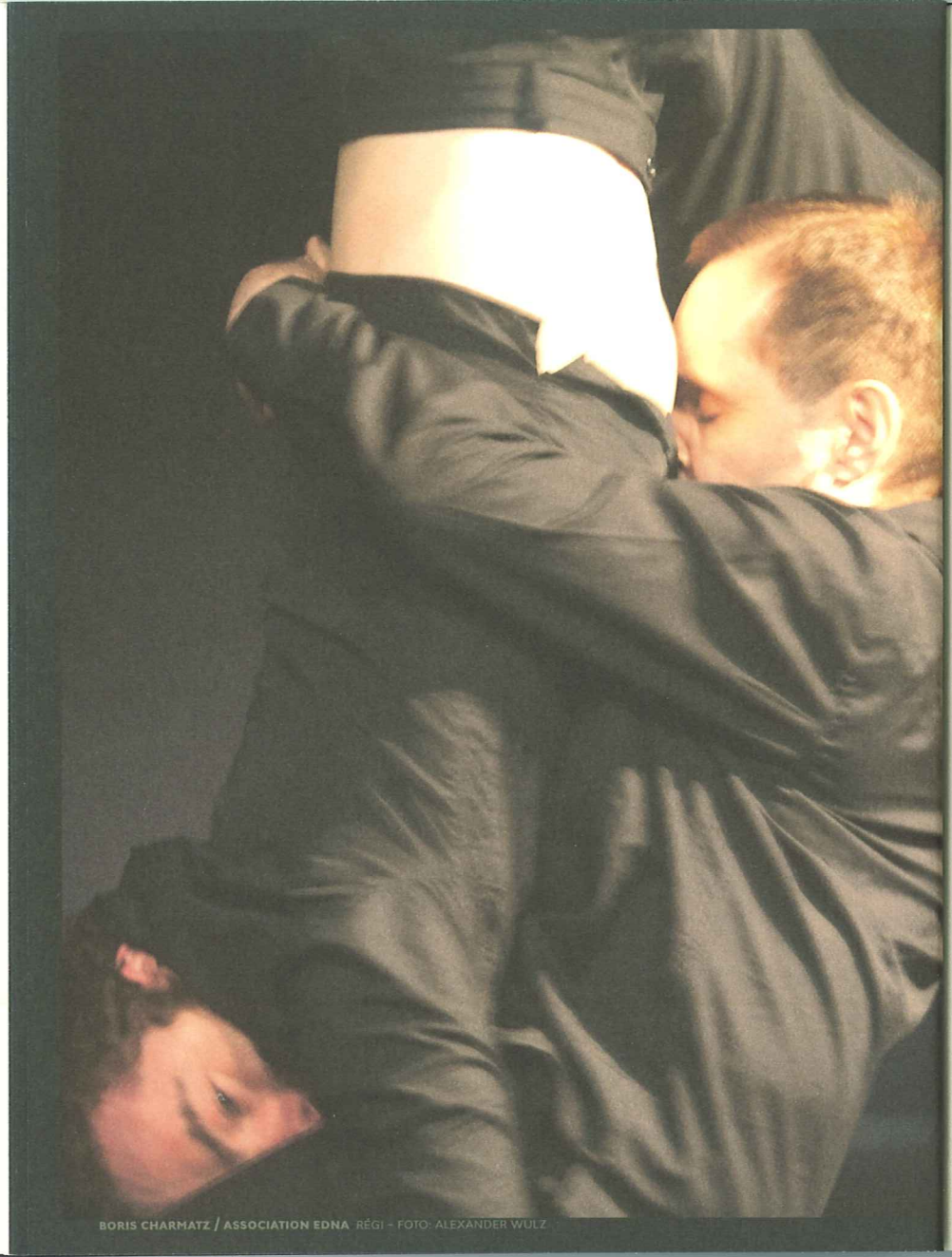


BORIS CHARMATZ / ASSOCIATION EDNA RÉGI – FOTO: ALEXANDER WULZ

BORIS CHARMATZ / ASSOCIATION EDNA RÉGI – FOTO: ALEXANDER WULZ



BORIS CHARMATZ/ASSOCIATION EDNA *CON FORTS FLEUVE* – FOTO: LAURENT PHILLIPPE



BORIS CHARMATZ / ASSOCIATION EDNA RÉGI - FOTO: ALEXANDER WULZ

BLIND MACHINATIONS AND GROTESQUE COUNTER-MOVEMENTS

NOTES ON BORIS CHARMATZ' RÉGI

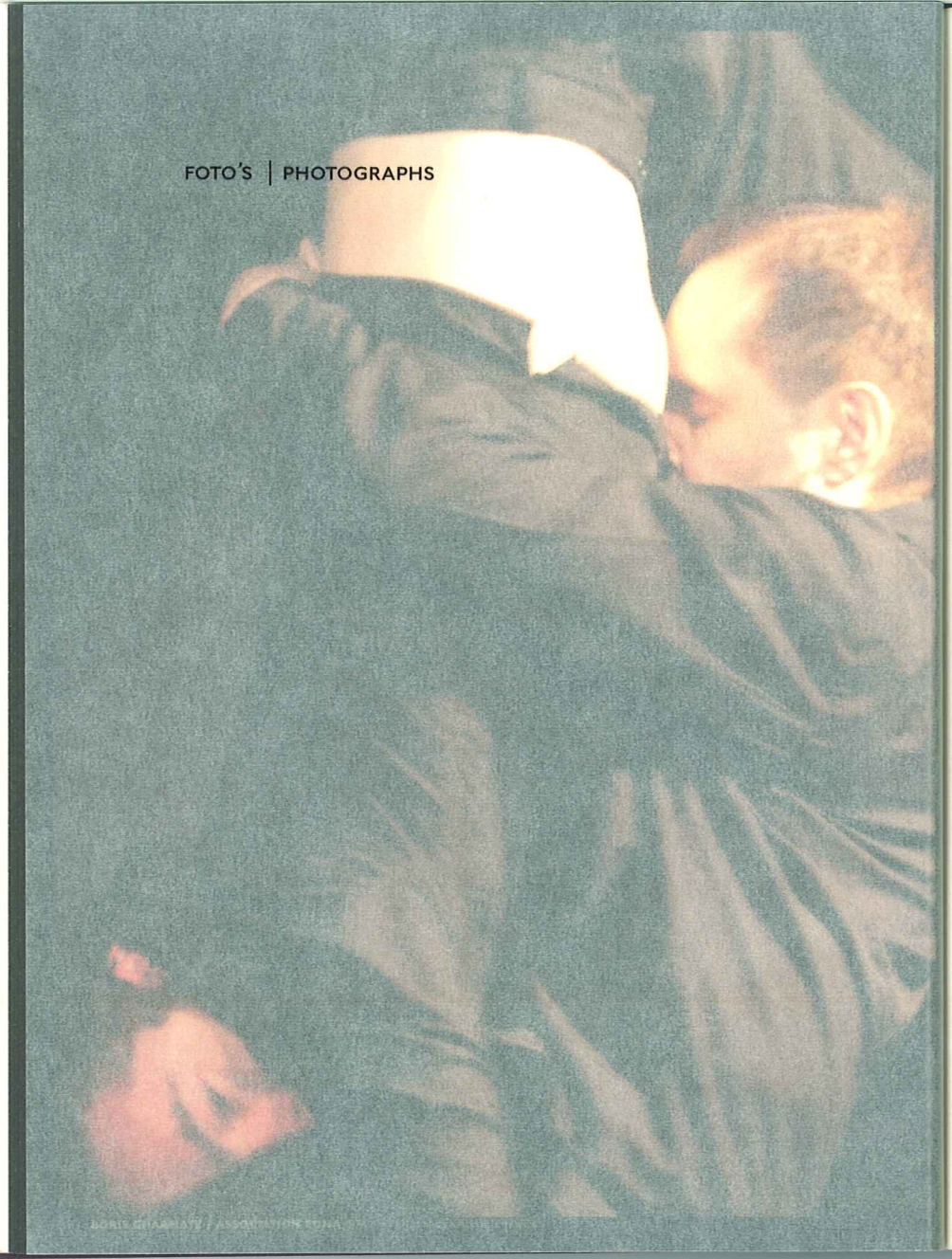
Jeroen Peeters

Initially it appeared to be able to arrange itself like an anecdote. I tried to hold on to the point of it as long as possible: about how we got away with just a fright. It's always like that, isn't it? When something happens to you , you never know what it is. You grope in the dark. The fear is all around you like a wall, you can't manage to look over it. It's only from what people have said that you know what's on the other side. It consists of inexperienced words: words that don't know what they are talking about.

P.F. Thomése, Schaduwkind

1. Erasures

The following may be a suitable emblematic image with which to introduce the work of the French choreographer Boris Charmatz: in his group piece Con forts fleuve (1999) the dancers were dressed in long trousers and sweaters, and their heads were girt with trousers so that their bodies were invisible from head to toe. Other things were erased too: the performance was regularly interrupted by



BLIND MACHINATIONS AND GROTESQUE COUNTER-MOVEMENTS

NOTES ON BORIS CHARMATZ' RÉGI

Jeroen Peeters

> Initially it appeared to be able to arrange itself like an anecdote. I tried to hold on to the point of it as long as possible: about how we got away with just a fright. It's always like that, isn't it? When something happens to you , you never know what it is. You grope in the dark. The fear is all around you like a wall, you can't manage to look over it. It's only from what people have said that you know what's on the other side. It consists of inexperienced words: words that don't know what they are talking about.
>
> P.F. Thomése, Schaduwkind

1. Erasures

The following may be a suitable emblematic image with which to introduce the work of the French choreographer Boris Charmatz: in his group piece Con forts fleuve (1999) the dancers were dressed in long trousers and sweaters, and their heads were girt with trousers so that their bodies were invisible from head to toe. Other things were erased too: the performance was regularly interrupted by

blackouts, the spoken passages were distorted, and at the end the whole stage was actually covered by a pile of blankets that fell one by one from above. While dance performances traditionally 'show' bodies, Charmatz here reversed the principle: he does not see dance as a pictorial medium. In his view, choreography today can no longer be a vehicle for the promotion of idealised bodies in all their glory. On the contrary, his unruly language of movement and dramaturgical strategies constantly put pressure on the prevailing cultural ideals of the visible body.

Since the image is deliberately covered up, the spectator only has indirect contact with it, which urges him to actively reconstruct the performance – a hyper-performance of the imagination. So as a spectator you yourself have to work, and for this reason the mental choreography of projection and suspense touches on the heart of Charmatz' work: 'While we try to understand what someone is experiencing, while we guess at and predict what is going to happen, we are actually working on ourselves, and constantly have our own potential and limitations in view. Perhaps we want a dancer to do things we ourselves are not able to, or perhaps the opposite. Perhaps our imagination or our memory is not up to making a full prediction of what will or may happen. In fact it is nothing other than 'working on oneself and looking at others'.'

There is another form of erasure that has marked Charmatz' work since *Con forts fleuve*: the self-erasure of the choreographer. Charmatz has actually always been and remains distinct as an author, but since 1999 he has also regularly staged his own disappearance by deliberately working in a small-scale, fragmented manner in specific settings – and has thereby remained limited in his visibility. Until his creation of *Régi* (January 2006) he had done no more stage work since 1999, in the strictest sense of the term, but nor had he been inactive. His awareness of context and also his interest in working in several

disciplines is made apparent by a brief summary of a number of projects: an excursion in the Alps (*Ouvrée, artistes en alpages*, 2000), an exhibition on the absent body (*Status*, 2001-02), a 'pseudo-performance', actually a video installation for a single spectator (*héâtre-élévision*, 2002), performances for 'those who have not asked for them' in offices, schools and other unusual locations (*Confrontation*, 2003), a book in dialogue with the dance academic Isabelle Launay (*Entretenir*, 2003), a nomadic education project (*Bocal*, 2003-04) and several performances as an improvisor (including Meg Stuart's *Auf den Tisch*, 2004-06).

If there is any constant thread running through these many projects it is that Charmatz never does the same thing twice. In his case, the development of new forms does not ensue so much from an urge for renewal as such, but from a wish to find the limits of what can be expressed. He is driven by extremes, such as the improbable, the impossible and the totally closed.

2. Filters

But now we have *Régi*, a stage creation featuring not only the dancer Julia Cima and Charmatz himself but also the German theatre-maker Raimund Hoghe in the role of a performer. Hoghe's motto, which he borrowed from Pasolini, is 'Throwing the body into the struggle'. Since *Meinwärts* (1994), his small, hunched body has occupied a central position in his own performances. It is a body whose specific nature and emphatic sustained presence lays bare anatomic ideals, cultural prejudices and exclusion mechanisms. Hoghe stages rituals that recall what is suppressed, by recurrently throwing his body into the struggle. His body has for several years also aroused the interest of dance-

makers, because it puts not only ideal bodies to the test, but also the language of a whole generation of choreographers who are looking for a contemporary means of expression in the disjointure of bodies.
Last year for example, Maasmechelen Cultural Centre showed *good enough*, a revival of a male duet by the Austrian choreographer Philipp Gehmacher, with in this version Raimund Hoghe as his opposite number. At the time, Gehmacher said this about the differences that mark Hoghe's body: 'It is a duet, and I am on stage with someone who is very different from myself. Very different from most people in fact. What would it be like with someone who is not a professionally trained dancer? With someone of another generation? His bent back makes it hard to find anyone more characteristic, more idiosyncratic and more 'different' than Raimund Hoghe. This is an interesting point, because in my language of movement I make a lot of use of torsion and distortion, whereas Raimund's back is already distorted in everyday life. So what does he have to show on stage? And what do I have to do myself? The new version confronts me much more forcefully with myself and puts me at the mercy of the moment. So, after four years *good enough* is being brought back to life, but much more as a mental 'score' than as a choreographed performance.'
Hoghe sees his body on stage as a container that is then filled with various realities. Often with things that evade him too, of which he is not the author, as in *Sacre – The Rite of Spring* (2004), a duo with Lorenzo de Brabandere: 'We do what we have to on stage, we are containers, we do not have to discuss things: everything is clear and that is what we do.' Various backgrounds, bodies and means of expression can meet on stage, and what concerns Hoghe is communication between different worlds: 'The exciting thing about collaborating with Philipp Gehmacher is that I enter his world with my body and we are able to communicate despite the differences. In my forthcoming

work with Boris Charmatz it is precisely the same. We are different but can communicate, which is extremely important these days. We do not have to be the same; on the contrary, we fight for diversity and difference. I would not be interested in people who did similar work to me. It's all about entering a different world. And therefore also about working with another body and through another body.'
In the programme book for *Régi*, Boris Charmatz wrote the following about Raimund Hoghe's wish to work together: '*Etre régi*, to be directed: I want to choreograph Raimund Hoghe, but he devours every gesture. I have confidence that he is a sort of 'medium', a projection plane that filters everything that passes through him. I feed this medium with everything we would not have been able to do ourselves.' And: 'The special thing about this performer, like all performers, though in a more crucial or visible way, is certainly that he filters and eats a choreography which in the best case can only pass through him. But does choreography not always run up against the person who is performing it, and in this case in a most natural manner?'

3. Machinations

Régi starts in total darkness, and then the light fades in very, very slowly, taking several minutes. You hear machine-like sounds before you can discern any shapes. And there is actually a machine on stage, a crane with two pulleys to which are attached long ropes that run criss-cross through the space, and in their turn are attached to the theatrical box: the walls, the grid and so on. The machine continues systematically rolling up the ropes, each of which then breaks loose from and focuses the attention on a part of the theatre space. It is

as if the machine were unwrapping a present, but from the inside: the meditative choreography of the machine reveals the 'machinery' of the theatre. At the same time, the conditions that make theatrical images possible are made apparent by the lighting, which gradually takes the stage out of the shadows into the realm of the visible.

After some time the two ropes are completely rolled up and it turns out that a body is hanging at each of their ends, and shortly afterwards they too are surrendered to the machine. The inert bodies of Julia Cima and Boris Charmatz, in simple black clothes and shoes, are hoisted up and down in a mechanical choreography. The image is improbable but equally sticks in your mind, both serene and violent: a man and a woman deprived of all resistance. The machine symbolises strange powers that interfere in our bodies and lives, but over which we have no hold, and without their significance becoming clear: like dark machinations behind the scenes. The machine literally holds the reins.

Charmatz' work, rather than strictly choreographic, is a dramaturgy articulated by the body and tied to the machinery of theatre. In *Entretenir*, the book by Charmatz and Launay, there is a fascinating comment on the impossibility of disentangling areas of meaning in the theatre, which also contradicts the modernist desire to establish divisions between artistic disciplines and to conceive of 'dance' as such. 'The context of stage design and dramaturgy is not shaped separately from the dance. In this sense it is not about what is usually called a 'context'. So the light and the music do not 'add colour' to a dance that exists entirely in its own right. The 'context' is not all around, nor is it an addition, and even less an environment for the movement. It alters its meaning, and is within it.' Charmatz' intention, in the symbolic space of the theatre, is to check how *all* its aspects influence the dancer's moving body and, *vice versa*,

shape this theatrical context since it is fundamentally tied to the body.

So, dramaturgy is not around the body, but *within* it. The theatre machinery so elegantly unfolded in the opening scene of *Régi* thus also penetrates the bodies on the stage that derive their appearance from it. Does this also apply to that other machine on the stage and to the dark, violent forces it symbolises? *Etre régi*: is not the power of that which directs us, which not only makes our everyday actions possible but also drastically limits them, always within us from the start?

4. Phantoms

Which forces are so overwhelming and traumatic that they paralyse us completely? The answer to this question is undoubtedly different for every spectator. In *Régi* a whole phantom world unfolds between the bodies of Cima and Charmatz. While they are hanging from the hoist we hear Michael Jackson's song *Billie Jean*: '... what do you mean I am the one / Who will dance on the floor in the round / She said I am the one, who will dance on the floor in the round ... Billie Jean is not my lover / She's just a girl who claims that I am the one / But the kid is not my son / She says I am the one, but the kid is not my son.' The dance thereby suddenly revolves around an absent child, a rejected child that cannot boast paternal recognition.

Before we are able to be tempted into any autobiographical interpretation of the scene, Raimund Hoghe enters the stage and manipulates the inert bodies hanging from the crane, pushing them gently back and forth and ultimately clinging on to Charmatz' body. Hoghe is the phantom and symbolises the repressed, absent child and so joins the man, the woman and the machine in

their choreography. The uncomfortable stillness of their bodies now exudes a sympathetic relationship with the absent and the inert – with the dead. *Etre régi*: it is the choreography of subjection and unobtrusiveness, and also of memory and mourning.

While Cima's inert body is carried off on a conveyor belt, Charmatz and Hoghe take off their black costumes and there follows a duet on the floor by the two naked men. The nude is traditionally linked with the ideal, paradisaical body: a natural, unspoiled body that has not yet been eroded by culture and desire. It is a phantasmal body that will always remain absent – in *Régi* it is evoked by birdsong. In the theatre the nude also goes with the idea of total visibility, here linked with Hoghe's naked body and the equally absent and suppressed world it symbolises, and with Charmatz' fatherly body. The choreography for the two naked men is a ritual that is as intimate as it is odd: Charmatz' intention is to use nakedness to make visible what is ultimately a phantasmal dialogue, an idealisation of the lost child in a melancholy longing. Despite their nakedness, the intimacy between Hoghe and Charmatz is mental in nature, and they have a hold on each other by way of the phantoms that occupy their bodies.

This balance of power between the two men continues to overturn throughout the performance. For instance, Charmatz covers Hoghe's naked body with his coat, only to be treated to a flood of abuse. But Charmatz is also the author of *Régi*, who creates this uncomfortable setting and has devised a specific role for Hoghe within it. Towards the end of the performance we hear the sound of studio conversations between Charmatz and Hoghe about the song *Billie Jean*, the insults and the screaming women in Pina Bausch's work. Once again it is sounds that give the piece its charge and its context: among other things they make the presence of the creative process felt at the heart of the performance.

What is more, both men are thereby again made tangible as people, through or beyond the dark, phantasmal and symbolic reality they embody on stage.

5. Absorption

'The piece is now called *Régi*, because the whole choreography is a sub-choreography... subordinate to the performers, who absorb it and make it pointless, subordinate to the insults that generate it while they affect the body of 'the one who is speaking', subordinate to the machines that create the choreography on the spot...' as Charmatz tells us in the programme. 'The choreography is delegated to stronger forces. The 'directing' tries to exist despite its obviously being weak. The key is minor.' How does one deal with the machinations and phantoms, how does one absorb, filter, process and sweat out the blind choreography? How does one put up resistance to the inevitable failure of this 'counter-destruction' beyond the inert? *Régi* ends with two grotesque dances, perhaps the only possible way of connecting extremes together, of depicting the complex moods that haunt the bodies.

In the course of the male duet Julia Cima is carried off upstage on a conveyor belt, and there ends up on another machine: an inclined conveyor belt that repeatedly transports her inert body upwards and then lets it fall again in an uninterrupted cycle. It is a virtually endless, mechanical choreography in which the machine separates body from movement. Cima gradually builds up her resistance, until she is finally able to master the machine and walks upright. When she steps off the belt and moves around in the space, she performs a grotesque clown dance as if she has internalised not only the mechanical movements but also everything that preceded them, and is able to enter into a

relationship with them that is both intimate and aloof.
Raimund Hoghe also performs a grotesque dance, which marks the erasure of Boris Charmatz, while in the meantime the later has also literally vanished from the stage. Hoghe beats his breast, sticks his hands up, runs back and forth, until what remains is something like a shapeless pulp: he absorbs earlier choreographic work by Charmatz, including *Les disparates*, which is not only filtered but in a certain sense also destroyed in a cannibalistic ritual. 'Etre *régi*: I want to choreograph Raimund Hoghe, but he devours every gesture.' In this grotesque closing dance Charmatz is as a choreographer once again seeking out the deep places inside himself that seem to suggest the extreme consistency of the blind machinations and dark forces that dominate *Régi*: the phantoms that made it impossible for him to move at the start of the performance are now as it were digesting the whole of his earlier work, and making a radical break. Self-erasure as an aesthetic strategy has made way for an elusive, crushing necessity.

I must often have read, heard and seen such stories, but I was not the father then. I was someone else. (Someone who liked the extreme, without ever having experienced that there is no way back from that extreme limit. Who – dreaming of extremes while safely in the middle – thought that reality in the hands of ordinary people amounted to nothing, but that reality needed the style of extremist writers to be charged with meaning. That going to extremes was a question of style.)

P.F. THOMÉSE, Schaduwkind

PERSONALIA

JEROEN PEETERS studeerde kunstwetenschappen en wijsbegeerte en is actief als publicist en dramaturg in Brussel. Hij publiceert over dans en performance in diverse media en is redacteur van *Sarma.be*, online platform voor dans- en performancekritiek. Verder is hij artistiek medewerker van Meg Stuart/Damaged Goods.

JEROEN PEETERS studied art history and philosophy and is currently working as an art critic and dramaturge in Brussels. He publishes on dance and performance in various media and is editor of *Sarma.be*, an on-line platform for dance and performance criticism. At the moment he is a member of the artistic staff at Meg Stuart/Damaged Goods.

COLOFON | COLOPHON

CONCEPT | CONCEPT
Hugo Haeghens, Eef Proesmans

AUTEUR | AUTHOR
Jeroen Peeters

EINDREDACTIE | EDITING
Hugo Haeghens, Fernand Haerden, Eef Proesmans

VERTALING NEDERLANDS-ENGELS | DUTCH-ENGLISH TRANSLATION
Gregory Ball

FOTOGRAFIE | PHOTOGRAPHY
Alexander Wulz, Laurent Phillippe

VORMGEVING | GRAPHIC DESIGN
Dion Boodts – Grafische Producties, Informatie & Onthaal, provincie Limburg

PAPIER | PAPER
Munken Lynx 115 gr/m², Keakolour Donkerblauw Original 300 gr/m², Cristal Effen•Uni 40 gr/m²

LETTERTYPES | FONTS
Seria & Seria Sans (Martin Majoor), Johnston (Eric Gill)

DRUK | PRINTER
Drukkerij Gijsemberg – Maasmechelen

OPLAGE | NO. OF COPIES
300 ex.

UITGAVE | PUBLISHER
Cultureel Centrum Maasmechelen
Koninginnelaan 42, B-3630 Maasmechelen
www.ccmaasmechelen.be

D/2006/5857/28

© mei 2006. Cultureel Centrum Maasmechelen en auteur | © May 2006. Cultural Centre Maasmechelen and author

dans in Limburg is een samenwerkingsverband rond hedendaagse dans tussen de cultuurcentra CC Maasmechelen, de doos Hasselt, CC Genk, De Velinx Tongeren, TOR vzw en de provincie Limburg
www.limburg.be/dansinlimburg

cc maasmechelen
dans in Limburg
provincie Limburg
i.s.m. limburg.be

BLINDE MACHINATIES EN GROTESKE TEGENBEWEGINGEN. NOTITIES BIJ RÉGI VAN BORIS CHARMATZ werd uitgegeven naar aanleiding van de Belgische première van Régi van Boris Charmatz, met Boris Charmatz, Julia Cima en Raimund Hoghe op 19 mei 2006 in Cultureel Centrum Maasmechelen.
De tekst van Jeroen Peeters werd gemaakt in opdracht van dans in Limburg en wordt uitgegeven door Cultureel Centrum Maasmechelen in samenwerking met dans in Limburg.

BLIND MACHINATIONS AND GROTESQUE COUNTER-MOVEMENTS. NOTES ON BORIS CHARMATZ' RÉGI is published on the occasion of the Belgian premiere of Boris Charmatz' Régi featuring Boris Charmatz, Julia Cima and Raimund Hoghe on 19th May 2006 at Maasmechelen Cultural Centre. Jeroen Peeters' essay was commissioned by dans in Limburg and is published by Maasmechelen Cultural Centre in collaboration with dans in Limburg.

D/2006/5857/28

cc maasmechelen