LICHAMEN ALS FILTERS. OVER BORIS CHARMATZ, BENOÎT LACHAMBRE EN MEG STUART

BODIES AS FILTERS. ON BORIS CHARMATZ, BENOÎT LACHAMBRE AND MEG STUART

Lichamen als filters werd uitgegeven naar aanleiding van het project *Verwantschappen #2* op 8 en 9 november 2004 in Cultureel Centrum Maasmechelen. Dit project diepte de verwantschappen uit tussen de choreografen Boris Charmatz, Benoît Lachambre en Meg Stuart aan de hand van film, performance, debat, een unieke gezamenlijke improvisatie met medewerking van componist/muzikant Hahn Rowe en de presentatie van FORGERIES, LOVE AND OTHER MATTERS. De tekst van Jeroen Peeters werd gemaakt in opdracht van Cultureel Centrum Maasmechelen in samenwerking met dans in Limburg.

Bodies as Filters is published on the occasion of the *Verwantschappen #2* project at Maasmechelen Cultural Centre on 8th and 9th November 2004. This project explored the affinities between the work of the choreographers Boris Charmatz, Benoît Lachambre and Meg Stuart by way of film, performance, debate, a unique collective improvisation with the collaboration of the composer and musician Hahn Rowe, and the presentation of FORGERIES, LOVE AND OTHER MATTERS. Jeroen Peeters' essay was commissioned by Maasmechelen Cultural Centre in collaboration with dans in Limburg.

LICHAMEN ALS FILTERS. OVER WEERSTAND EN ZINTUIGLIJKHEID IN HET WERK VAN BORIS CHARMATZ, BENOÎT LACHAMBRE EN MEG STUART BODIES AS FILTERS. ON RESISTANCE AND SENSORINESS IN THE WORK OF BORIS CHARMATZ, BENOÎT LACHAMBRE AND MEG STUART

LICHAMEN ALS FILTERS. OVER WEERSTAND EN ZINTUIGLIJKHEID IN HET WERK VAN BORIS CHARMATZ, BENOÎT LACHAMBRE EN MEG STUART BODIES AS FILTERS. ON RESISTANCE AND SENSORINESS IN THE WORK OF BORIS CHARMATZ, BENOÎT LACHAMBRE AND MEG STUART

LICHAMEN ALS FILTERS. OVER WEERSTAND EN ZINTUIGLIJKHEID IN HET WERK VAN BORIS CHARMATZ, BENOÎT LACHAMBRE EN MEG STUART 9
Jeroen Peeters

–

FOTO'S | PHOTOGRAPHS 33

–

BODIES AS FILTERS. ON RESISTANCE AND SENSORINESS IN THE WORK OF BORIS CHARMATZ, BENOÎT LACHAMBRE AND MEG STUART 49
Jeroen Peeters

–

PERSONALIA | PERSONALIA 72

COLOFON | COLOPHON

LICHAMEN ALS FILTERS

OVER WEERSTAND EN ZINTUIGLIJKHEID IN HET WERK VAN BORIS CHARMATZ, BENOÎT LACHAMBRE EN MEG STUART

Jeroen Peeters

1. Zweven in context

In de inleiding van zijn recente drieluik *Sferen* omschrijft de Duitse filosoof Peter Sloterdijk een activiteit die ten diepste het mens-zijn tekent: 'zweven', namelijk "van gedeelde stemmingen en van gemeenschappelijke veronderstellingen afhangen". Die gemeenschappelijke symbolische ruimte bedenkt Sloterdijk met de term 'sfeer', zijn project is het schrijven van een cultuurgeschiedenis die dat begrip exploreert om een beter zicht te krijgen op de vraag: '*waar* is de mens?' Het existentieel-choreografische motief van het zweven betekent dus zoveel als 'in-sferen-zijn'. Mensen sleutelen voortdurend aan een binnenwereld, een cultureel vormgegeven immuunstructuur die hen beschermt tegen provocaties allerhande van een vreemde buitenwereld die zich nooit helemaal restloos laat verinnerlijken. Die klimaatbeheersing mag dan al door mensen worden vormgegeven, ze gebeurt steeds op basis van aangetroffen, gegeven en overgeleverde omstandigheden. "Het dichten van de binnenruimte breekt steeds weer opnieuw de destructieve spits van het

toevallige en zinloze af. De opkomst van het uiterlijke, vreemde, toevallige, sferen-opblazende wordt van meet af aan tegemoet getreden met een proces van werelddichting, waarin gestreefd wordt al het uiterlijke, ook al is het nog zo gruwelijk en heterogeen, alle demonen van het negatieve en de monsters van de vreemdheid in een verruimd innerlijk te incorporeren." [1]

Het mag duidelijk zijn dat het gedurig overdragen van een innerlijke op een uiterlijke wereld in onze complexe en explosieve tijd een hachelijke onderneming is, waardoor zowel de vorming van sferen als het bewonen ervan sterk aan verandering onderhevig is. In zekere zin kunnen we ook het theater beschouwen als een sfeer, zij het van een bijzondere soort: het is een experimentele ruimte waarin kunstenaars en toeschouwers niet enkel stukjes werkelijkheid inperken, maar die representatieprocessen zelf trachten te observeren. Doel van dat onderzoek is bestaande binnenruimtes op te rekken, hun spankracht en ontvankelijkheid te vergroten, de complexiteit van het 'zweven' choreografisch te analyseren, nieuwe concepten te ontwikkelen om in dialoog te treden met een wereld die vaak vreemd toeschijnt. In het theater zelf vinden we overigens ook specifieke microsferen terug, bijvoorbeeld de verhouding tussen performer en kijker, de bijzondere compliciteit van de toeschouwers, de lichamelijke vormen waarmee dansers de scenische omgeving exploreren, zichtbaar maken en kneden – binnenruimtes die bovendien onontwarbaar met elkaar verweven zijn.

In het boek *Entretenir*, dat de Franse choreograaf Boris Charmatz schreef in samenwerking met danstheoretica Isabelle Launay, staat een fascinerende opmerking over die 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." [2] Als het theater een symbolische binnenruimte is, dan 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.

De uitspraak dat context binnenin zit, licht Charmatz nader toe: "De betekenis en ervaring van een simpele beweging, bijvoorbeeld zich uitstrekken op de vloer, verschillen naargelang die plaatsvindt in een wei op het gras tussen de wilde bloemen of op een stenen vloer in een zeventiende-eeuwse kerk. Die ruimtelijke gegevenheid is geen perifere aangelegenheid ten aanzien van het gebaar, ze maakt er fundamenteel deel van uit. Idem dito voor alle keuzes die in het theater gemaakt worden: het dispositief wijzigt de mogelijke betekenissen van een gebaar. En dat gaat zowel op voor de toeschouwer als voor de danser. Er worden voortdurend zaken aangesproken die boven het loutere beeld uitstijgen: het gaat om de hele geschiedenis die aan een gebaar kleeft, zijn culturele inbedding, de receptie ervan in het theater. Als danser organiseer je permanent je innerlijk, door het incorporeren van de ruimte, het licht, het culturele kader... het is dus geen gevoel dat zich toevoegt aan het gebaar, het wijzigt integendeel intern alles wat je doet, en wel op het ogenblik zelf. De dramaturgie en het hele betekenispotentieel zitten dus reeds in het gebaar, de hele tijd." [3]

Wat Charmatz hier 'context' noemt, is werkelijkheid die al verinwendigd is, die al deel uitmaakt van het theater als een parallelle betekenisruimte, van een specifieke sfeer. Zijn onderzoek is formeel: hij tracht als choreograaf en danser het 'zweven' in maximale zin zichtbaar te maken, in het theater of op specifieke locaties, waarbij hij de minder comfortabele zones

niet schuwt en ook de grenzen van die ruimte opzoekt. Op een metaforisch niveau kunnen die choreografische analyses en benadering van het lichaam ook resoneren met een dagelijkse realiteit die ons omringt, de sfeervorming en betekenisproductie die daar aan de orde zijn. Wat we 'buiten' noemen, zal altijd in verhouding staan tot de symbolische binnenruimtes die we optrekken. In de meest minimale zin bestrijken die welgeteld ons eigen organisme, wat aan de Canadese choreograaf Benoît Lachambre de volgende uitspraak ontlokt: "Context is in mezelf: die toestand, die dynamiek wil ik observeren."[4] Inderdaad benaderen we de wereld met zintuigen, metaforen en concepten die ons *eigen* zijn: in welke mate zijn onze zintuigen cultureel bepaald, heeft zich in onze geest en ons lichaam een residu afgezet dat voortdurend opspeelt, meestal zonder dat we er erg in hebben?

Wie de verwantschappen wil onderzoeken tussen het werk van Boris Charmatz, Benoît Lachambre en de Amerikaanse choreografe Meg Stuart, die overigens in verschillende constellaties samenwerkten, vindt hier een sleutel: ze beschouwen het lichaam als een filter. Of nog: het lichaam als een zintuiglijk complex, als een betekenisproducerend medium. De lichaamsbeelden die deze choreografen op de planken brengen, mogen dan al vaak extreem lijken, het zijn vooral de sporen van het waarnemingsvermogen waarmee diezelfde lichamen de grenzen van menige sfeer aftasten. Doorlaatbaar als filters zijn die lichamen onlosmakelijk verbonden met de context waarin ze opereren. Principieel ontvankelijk zijn die lichamen discursieve sites waar gangbare betekenissen vogelvrij worden verklaard, visuele hiërarchieën en conventies herbemiddeld. Als sferen immuunsystemen zijn, dan kunnen lichamen ons wellicht iets leren over hun werking en dat is de inzet van dit essay: het onderzoeken van enkele lichamelijke filters in het werk van Charmatz, Lachambre en Stuart. Hoewel dat vreemd kan lijken, staat me niet het analyseren van hele stukken en hun betekenisruimte voor ogen, wel van

lichaamsconcepten en choreografische motieven die er aan de orde zijn. Uitspraken van de kunstenaars leveren een aanvullend perspectief op dat alles.

2. Figuren van weerstand

Eén mogelijke manier om onze actieve zintuigen te begrijpen is het besef dat ze weerstand nodig hebben om te kunnen functioneren. Etherische stoffen voelen we bijvoorbeeld niet of nauwelijks, terwijl we vaste substantie wel kunnen aanraken. Transparante objecten zien we niet, terwijl kleur weerstand biedt aan de ogen. Hoeveel weerstand moet onze omgeving echter bieden, voordat zij een grond wordt waartegen ons zintuiglijke handelen zelf kan verschijnen? Hoeveel weerstand moeten beelden bieden, voordat ze de fictie van het 'pure' kijken doorprikken en de mechanismen van dat kijken blootleggen? Hoeveel weerstand moet de werkelijkheid bieden voordat we beseffen dat we haar voortdurend verinnerlijken en vatten in sferen, voordat we ons bewust worden van onze eigen grenzen? Dat is een grote vraag, maar zo ver reikt de inzet van choreografie als een kritische praktijk, zeker in een wereld die beheerst wordt door beeldcultuur, door een visueel regime. Aangezien theater een visuele kunstvorm is, dringt zich dan ook steeds weer de vraag op naar de verhouding tussen beeld en blik, tussen kijkende lichamen en lichamen die bekeken worden: hoe plooien ze zich naar elkaar? En waar weigeren dansende lichamen mee te gaan, trachten ze zich een eigen plek toe te eigenen in dat visuele bestel, bieden ze weerstand als een fijnmazige filter? Weerstand tegen een toeschouwersblik die zijn eigen verwachtingen projecteert en al dan niet bewust conventies bevestigt. Weerstand tegen de vereenzelviging van lichamen

met beelden, zonder aandacht voor hun zintuiglijke en organische werking.

In het werk van Meg Stuart en Damaged Goods neemt de blik een belangrijke plaats in, een motief dat toelaat thema's als surveillance, openbaarheid en identiteit te exploreren. Twee solo's die voortkwamen uit het onderzoeksproject *Highway 101*, tonen Stuart die als het ware onderhandelt met de toeschouwers, vanuit het besef dat er geen ontsnappen is aan al die vreemde blikken. Alsof ze aan een verhoor wordt onderworpen, vertelt Stuart in de solo *I'm all yours* (2001) met een enigszins theatrale ironie over zichzelf. Allerhande gedachten die in haar opkomen, worden als onsamenhangende tekstflarden meegedeeld – genre 'This shirt is second-hand' of 'I've only been raped once'. Op een haast achteloze wijze levert ze zichzelf over aan het publiek en tracht alle blikken die op haar gericht zijn, met woorden te weerstaan. Ze speelt met de blik van de anderen, speelt met de fantasma's die hun blik oproepen, speelt zichzelf, tot ze gaandeweg uiteenvalt in honderd en een rollen en zich daarin verliest. Het theater van de eigen identiteit is noodzakelijk betrokken op een kijker en tegelijkertijd op een miskenning van die ander.

Een poging om vreemde blikken te incorporeren in een vernuftig spel met weerstand en zelfmanipulatie, komt in meer lichamelijke zin tot uiting in *soft wear* (2001). In deze solo transformeert Stuarts lichaamsbeeld voortdurend: een vertrouwd gelaat verwringt tot een obscene grijns, een vreemd beeld dat op de huid gekleefd lijkt en de kijker plotsklaps op een immense afstand plaatst. En dan kantelt het beeld verder als gegrepen door een maalstroom, alsof de hele wereld eraan morrelt. Gedurig wordt het dansende lichaam aangesproken, of beter aangeraakt door zijn omgeving, door een explosieve werkelijkheid die zich niet laat domesticeren. Het is een tragisch lichaam, het zal immers nooit snel genoeg kunnen dansen om terug te kijken, terwijl het juist daarin leeft.

Het spel met blikken is in Stuarts werk nooit los te denken van het

onstuitbare maar onmogelijke verlangen zichzelf te kunnen observeren, tegelijk te kunnen handelen én toe te kijken. In *Visitors Only* (2003) draait bijvoorbeeld heel wat bewegingsmateriaal rond dit tegendraadse motief: alleen in een kamer of in groep op een feestje bewegen de performers, terwijl ze zichzelf trachten te observeren. Zo sluit die vreemde bewegingsfiguur aan bij een sociale choreografie, maar dan gethematiseerd in het theater: het gaat om een lichaam dat zichzelf de baas wil zijn en daarom buiten het krachtveld van de toeschouwersblik opereert, omdat het meent zich die positie toegeëigend te hebben.

In FORGERIES, LOVE AND OTHER MATTERS (2004), een samenwerking met Benoît Lachambre en muzikant Hahn Rowe, stuit het motief op zijn grens, waarmee de culturele betekenis van de blik op zichzelf eens te meer naar voren treedt. Een koppel zoekt toenadering, maar de vrijscène trekt zich nooit echt op gang, omdat Stuart steeds wil toekijken. Ze vraagt zich ook hardop af of ze geen rekening moet houden met hoe een en ander eruitziet, en niet enkel hoe het aanvoelt. Als ze daadwerkelijk afstand neemt van de scène, herhaalt ze haar handelingen en tracht die te observeren, waarbij ze uiteindelijk terechtkomt in een cumulatieve feedback[5]: gedreven door de fictie van een autarkische lichamelijke identiteit geraakt Stuart verstrikt in haar eigen bewegingen en vervreemdt ze van haar omgeving. Door zijn weerstand maakt dat ene strijdende lichaam heel wat betekenissen tastbaar, omdat het balanceert op de rand van een sfeer waar het zelf deel van uitmaakt, in een ijdele poging toe te kijken.

Een lichaam dat zich weerspannig gedraagt tegenover de toeschouwersblik en theatrale conventies, is ook in het werk van Boris Charmatz aan de orde, zij het weerom in strikt formele zin. Hoe kan de dans nog iets vertellen voorbij de vooroordelen ingebakken in de technische bekwaamheid van de danser en de

verwachtingspatronen van de toeschouwer? Charmatz voelt een noodzaak om "de receptievoorwaarden van de dans te traumatiseren om er slechts een fijne draad in te laten verschijnen, maar wel de meest kostbare draad. [...] Ik hou ervan, als sterke contradicties de beweging bewerken, tegelijk de rem en het gaspedaal in te drukken." [6] Geen dans op zoek naar 'puurheid' of radicaliteit zonder meer, maar een die als een kritische arbeid omgaat met het theater en er tegenstellingen aantreft en uitwerkt.

De verwevenheid van lichaam, zicht en architectuur kreeg een treffende choreografische analyse in AATT ENEN TIONON (1996), dat drijft op tegenstellingen. Terwijl er muziek van PJ Harvey weerklinkt, kan het publiek al vrij rondlopen in een ruimte waarin centraal een toren staat met drie platforms van twee bij twee meter. Na de muzikale intro neemt op elk niveau één danser plaats (naast Charmatz zijn dat Vincent Druguet en Julia Cima), terwijl grote ballons de gedeelde ruimte van dansers en toeschouwers verlichten. Die ruimte wordt slechts schijnbaar gedeeld, want de dansers kunnen elkaar niet zien, terwijl de bewegende toeschouwers veelvuldige gezichtspunten op het gebeuren hebben, die tegelijk belemmerd worden door de platforms. Die versnipperde blik zal ruim een halfuur met weerstand kampen: de dansers zijn slechts in T-shirts gekleed, hun dwingende naakte onderlichamen verzetten zich tegen het ideaalbeeld van het esthetische naakt en het eengemaakte, paradijselijke lichaam. [7] De gehalveerde lichamen weigeren zich ook te verhouden tot de verticale architectuur, zoals het menselijke lichamen zou passen.
Op afwachtende, verstilde passages volgen gewelddadige bewegingsexplosies, waarbij de dansers zich overleveren aan de zwaartekracht, zich op de houten platforms werpen en hun beperkte horizontale bewegingsruimte exploreren. In hun aangehouden valpartijen sleuren de dansers ook de conventies mee die het blikveld van de toeschouwer beheersen, waarin verticale beelden zich verhouden tot het opgerichte lichaam van de kijker.

Een analyse van een getraumatiseerde receptie en visuele codes doet echter nog geen recht aan het idiosyncratische karakter van het bewegingsmateriaal, dat zich slechts moeizaam laat lezen of beschrijven. Hoewel ze de verwevenheid van lichaam en cultuur steeds weer aan de orde stellen, weten Charmatz en co ook een fysieke ruimte in te nemen die zich verzet tegen een vereenzelviging van lichamen met beelden, hoe ontwricht die laatste ook kunnen toeschijnen. Bij het bewegen zijn er naast het visuele nog twee andere lichaamsschema's belangrijk, die voortdurend met elkaar interageren: het evenwichtsorgaan (gevestigd in het oor) en de proprioceptie (en bij uitbreiding kinesthesie), dat is de inwendige gewaarwording van spieren, pezen en gewrichten, hun positie, tonus en beweging. [8] Het is ongetwijfeld mogelijk de geschiedenis van de moderne dans te schrijven als een onderhandeling tussen de visuele logica van een ideaal lichaamsbeeld en de organische logica van een lichaam dat beweegt vanuit een verhevigd proprioceptief bewustzijn, vanuit een inwendige zintuiglijkheid. Een strikte tegenstelling aannemen tussen een beeldmatig en een fysiek lichaam is naïef, door hun spanningsverhouding te denken kan het lichaam verschijnen als een discursieve site. Zo kunnen dansers bijvoorbeeld de hiërarchie tussen de drie lichaamsschema's onderling wijzigen, waarmee ze nieuwe betekenisruimtes openen en zo mogelijk de blik voor schut zetten, waarbij de kijker transformeert in een getuige.

Het minimalisme van AATT ENEN TIONON rijmt niet enkel met de zoektocht van Charmatz naar een fysieke ruimte die nieuwe perceptuele mogelijkheden opent, het ademt ook het besef dat de 'neutraliteit' van de minimale postmoderne dans van Trisha Brown of Yvonne Rainer thans onmogelijk is geworden, simpelweg omdat er geen neutrale context meer is. Bij de onderzoeksmogelijkheden rekent Charmatz bovendien nog de verkenning van het 'onmogelijke' of van een radicale geslotenheid van lichaam

en geest. Die spanning tussen een politieke en ethische benadering van lichaam en choreografie betrekt hij ook op AATT ENEN TIONON: "Nietsdoen [is] vanzelfsprekend niet al datgene doen wat opkomt, als je de meest culturele of de meest contingente bepalingen volgt. Het is antwoorden met een minimum aan inspanning op de prikkelingen van de context, in die momenten wordt het mentale theater meer dan ooit aangespoord." [9]

Weigering, onmogelijkheid en geslotenheid vinden wellicht hun meest opzichtige figuur in Charmatz' groepswerk *Con forts fleuve* (1999), waarin alle dansers lange broeken en truien dragen en hun hoofden omgord zijn met broeken. De toeschouwer heeft geen directe toegang tot de lichamen van de dansers en al helemaal niet tot hun gelaat, normaal een belangrijk moment van zelfexpressie en interactie. Het dwingt de toeschouwer *anders* te kijken, zich een ruimte voor te stellen voorbij de beelden en vooral het eigen mentale theater te ondervragen. Een gelijkaardig motief duikt op in de korte solo die Meg Stuart choreografeerde voor Benoît Lachambre in *No Longer Readymade* (1993): met hoge snelheid schudt Lachambre zijn hoofd heen en weer, waarbij zijn gelaat verdwijnt en de communicatie met de kijker verloopt via snelle, wilde armbewegingen. Over die solo zegt Lachambre: "Mijn verhouding tot mezelf is volledig gebaseerd op intern-externe betrekkingen – hoe ik de buitenwereld beschouw van binnenuit. Alle verhoudingen draaien rond inwendige lichaamspatronen en uitwendige perceptie, rond wat de innerlijke reorganisatie van mijn lichaam is, wanneer ik een bepaald pad traceer met mijn vinger." [10] Ook hier wordt weerstand tegen de toeschouwersblik gekoppeld aan de proprioceptieve waarneming van de danser en de exploratie van een alternatieve ruimte aldaar. Dat is een punt waar weerstand in het werk van Charmatz, Lachambre en Stuart ons brengt: ze deconstrueren het visuele regime van onze leefwereld en het theater, maar bieden ook een alternatieve ruimte aan, waarin het mentale theater wordt aangesproken via een fysieke

filter, of waar de blik zich wars van beeldconventies geconfronteerd weet met een complexe inwendige zintuiglijkheid.

3. Blinde hoeken en mentale reconstructies

Wat gebeurt er met onze waarneming, als we een zintuig meer of minder zouden hebben? In verband met het onderzoeken van niet-visuele ruimtes is het interessant om stil te staan bij het fenomeen blindheid, waar zowel Charmatz als Lachambre rond gewerkt hebben. [11] Terwijl de kennis van zienden aangaande het zien berust op directe waarneming of proefondervindelijke kennis, is die van blinden 'propositioneel' van aard. Het gaat anders gezegd om kennis uit de tweede hand, om mentale constructies op basis van beschrijving door anderen die wel toegang tot een rechtstreekse zintuiglijke ervaring hebben. Een confrontatie met blindheid maakt duidelijk dat het kijken sowieso ook propositionele aspecten bevat, kennis aangaande het zicht en visualiteit die conventioneel en dus mededeelbaar is. Bijzonder is het kijken, omdat het altijd ook 'plaatsvindt', zowel in lichamelijk-zintuiglijke als in culturele zin. In de performance *La Chaise* (2002) van Boris Charmatz en Julia Cima is blindheid een weerbarstige figuur die vragen oproept naar die locus van het kijken, maar ook naar de plek waar de ervaring van blindheid zich ophoudt.

Centraal in een galerieruimte staat een stoel, waarop een toeschouwer mag plaatsnemen met de ogen gesloten, terwijl Charmatz en Cima een kleine dansvoorstelling voor hem improviseren. Inzet is een 'gesuggereerde dans', waarbij de dansers zonder fysiek contact een verandering in de ervaring en houding van de zitter trachten uit te lokken. De dansers werken met extremen,

gebruiken nabijheid en afstand, bewegen traag of uitermate energetisch, produceren lawaai met objecten, zingen, lezen teksten, voeren de belichting op of dompelen de ruimte in volslagen duisternis. De kijkervaring van de toeschouwers vermenigvuldigt zich: zij zien zowel de explosieve dans van Charmatz en Cima als de ingetogen houding van de blinde getuige. Allerhande mogelijke sensaties die de zitter beleeft door de ongemakkelijke nabijheid van de performers, dagen de kijker uit tot een verregaande inleving die ook zijn kijken uit balans brengt. Op hetzelfde moment vinden zo het eigen kijken plaats, een poging daar afstand van te nemen en het te analyseren, en dat kijken vervolgens te confronteren met allerhande veronderstellingen aangaande de beleving van de blinde toeschouwer.

Wat *La Chaise* in alle scherpte weet op te roepen, is een nevenschikking van de eigenlijke kijkervaring en het mentale theater dat het kijken betreft, een spel van indrukken en projecties dat eigenlijk altijd aan de orde is in dans. Charmatz heeft er een formule voor: "*La reconstruction mentale*, dat is de kern van de zaak, als je met dans bezig bent. Het feit dat we zien, horen en voelen, die zintuiglijke input is belangrijk, maar de verwerking van al die gegevens, het geheugenwerk achteraf en de hele mentale wereld die we creëren op basis daarvan, staan centraal. Vraag in mijn onderzoek naar blindheid is dan ook hoe je de blik kunt modificeren. In *La Chaise* trachten we het actieve waarnemingsproces van de geblinddoekte toeschouwer te stimuleren. Hij zal misschien meer aandacht hebben voor de adem van de dansers, hun vermoeidheid, geur en lichaamswarmte, maar toch is het ons vooral te doen om zijn mentale reconstructie van de dans die zich rondom hem afspeelt. Tegelijk kijken er ook mensen toe, die op hun beurt ook op de stoel zouden kunnen plaatsnemen. Zo heeft de toeschouwer dus een directe toegang tot het gebeuren, maar ook een indirecte: hij gaat zich inbeelden wat de zitter voor hem meemaakt. Sterker, je *ziet* wat die meemaakt, omdat zijn houding

aandacht, angst of verveling uitstraalt. Op dat punt maken we dus letterlijk mentale reconstructieprocessen zichtbaar. *La Chaise* toont niet enkel het beeld, maar ook wat het teweegbrengt: het theater van het kijken, dat wat zich afspeelt voorbij datgene wat men ziet."

Die mentale choreografie van projectie en suspens raakt 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*."

In september 2003 nodigde Charmatz Benoît Lachambre uit om tijdens het project *Entraînements* in Parijs een bijdrage te leveren rond het thema '*Danses à ne pas voir*'.[12] In samenwerking met danseres Julia Cima en actrice Valérie Plouchart presenteerde Lachambre de voorstelling *Tracer*. Een voor een worden de toeschouwers binnengeleid in een verduisterde ruimte, om via koorden en de arm van een performer ergens op een kussen te belanden. Het is er pikdonker en dat zal een uur lang zo blijven. Slechts via geluiden tekent zich een vaag beeld van de ruimte af: dansers die zich stampvoetend voortbewegen, die zich veraf of juist heel nabij bevinden. Soms geven ze een instructie, bijvoorbeeld om een eindje door de ruimte te kruipen. Er volgt een confrontatie met enkele tactiele objecten: een stuk zeewier dat zout ruikt, een net dat langs je rug glijdt, ballonnen gevuld met water. Tussendoor vertellen de performers flarden van een verhaal over speekselbellen, wervelkolommen die zich spannen en mijmeringen die aan de zee doen denken. Interessant hier is

de ervaring van blindheid, een veelheid aan indrukken die evenveel verbeelding als verwarring sticht. Immers, wat gebeurt er precies? *Tracer* gaat inderdaad over sporen die lichamen achterlaten in de ruimte, maar eveneens over het creëren van een fantasierijke ervaringsruimte voorbij het kijken. Welke kennis verwerven we van de dans en het spel dat zich voor ons afspeelt in de duisternis? Of speelt die dans zich misschien voor een goed deel in ons eigen hoofd af, in onze waarneming en verbeelding?

Anders dan het analytische werk van Charmatz, wil Lachambre de verbeeldingsruimte bij de toeschouwer aanwakkeren, opladen met poëzie, inderdaad om er een alternatieve ruimte te creëren. Datzelfde geldt voor de manier waarop de kijkers, of beter deelnemers, worden betrokken in een zintuiglijk parcours, dat nadrukkelijk een visueel regime wil inruilen voor tactiele waarneming en interactie. Het is gemakkelijk om die benadering af te schrijven als romantisch, zaak blijft de inzet te achterhalen van die omzwervingen in alternatieve werelden. Precies op dat punt dringt het werk van Lachambre altijd aan: hij wil nieuwe communicatiemogelijkheden ontwerpen, in een strijd tegen discipline, hiërarchie en manipulatie. "We zijn gewend te communiceren met gebaren en verbale codes allerhande. Het is onmogelijk om te komen tot een toestand die niet langer aan codering onderhevig is, maar het afpellen van laagjes code zou kunnen helpen om te beseffen dat perceptie, zicht en communicatie al bestonden in erg basale, oude vormen, die heel wat gesofisticeerder waren dan we normaal aannemen." In zijn onderzoek is Lachambre daarom uit op een toestand voorbij de taal, niet zozeer op regressie. "Taal brengt ons ongelofelijk veel kennis. We hebben geleerd om dingen te coderen, maar we hebben nog niet geleerd om voldoende te luisteren. Daarom beschouw ik het luisteren naar andere vormen van lichamelijk begrip en communicatie als een leerproces, waar nog een lange weg te gaan is."

4. Buizen en containers

Als Lachambre zegt dat context in hemzelf zit en hij die toestand wil observeren, ernaar luisteren om nieuwe communicaties te ontwerpen, wat 'ziet' of beleeft hij dan? De choreografische principes van Lachambre berusten voor een goed deel op zijn werk als danser en pedagoog, dat gericht is op het onderzoeken van inwendige sensaties en energiebanen, teneinde het lichaam in kaart te brengen en die geografie vervolgens ook te hertekenen. Uitgangspunt is bijvoorbeeld de interoceptieve waarneming van de ademhaling en haar resonantie in inwendige lichaamsholtes, van het spijsverteringsstelsel, van de verdeling van lichaamswarmte of de geleiding van de huid. Om die innerlijke landschappen te versterken en zichtbaar te maken, hanteert Lachambre diverse technieken, zoals het openen van lichaamssferen, zodat ze hun energie kunnen uitstralen ('shining'), of een paar 'virtuele handschoenen', waarbij hij in de lucht graait, alsof hij moeilijk bereikbare organen in zijn lichaam aanraakt. Door het oog te beschouwen als een zachte bol, wordt het een soort lidmaat dat vanop afstand toegang heeft tot textuur, een sensatie van tactiliteit die in het verlengde ligt van het lichamelijke zelfgevoel.

"In de bal van de voet komen talrijke uiteinden van het zenuwstelsel samen, alsof de voet een reusachtig fijngevoelig klavier is. Elk punt staat in verbinding met een veelvoudige dynamiek elders in het lichaam. Door te bewegen en te balanceren kun je niet enkel de voet prikkelen, maar ook hele energiepatronen elders in het lichaam motiveren. Het lichaam maakt voortdurend nieuwe neuronale verbindingen aan, creëert elektrische banen en connecties op een cellulair niveau. Die banen ondersteunen het lichaam, maar zijn ook een sleutel tot gemoedstoestanden en gedachten. Als we in staat zouden zijn om alle mogelijke inwendige gevoelens en patronen in het lichaam te ontdekken, dan zou choreografie de complexiteit van de kwantumfysica

benaderen. Het potentieel van dit onderzoek is dus eindeloos."

Niet enkel komt Lachambre door dit verhevigd inwendig bewustzijn tot een fijngevoelige perceptie van de omgeving, hij kan ook zijn eigen lichaam op een alternatieve wijze vormgeven. "De beweging van het energetische veld van het denken en zijn lichamelijke organisatie is gelijkaardig aan andere proprioceptieve systemen. Je kunt bijvoorbeeld een curve waarnemen die vertrekt in de handpalm en arm, via het hart naar de nekwervels loopt en doorheen het brein naar het oog. Spannend is dat je niet enkel nieuwe percepties kunt ontdekken, maar ze ook mobiel maken en transponeren. De zintuigen vervlechten met elkaar en ontwikkelen nieuwe proprioceptieve kwaliteiten. Het lichaam luistert voortdurend actief naar zichzelf, het is een complex communicatiesysteem waar we veel van kunnen opsteken." [13]

Onmogelijk om de technieken van Lachambre hier uitgebreid toe te lichten, duidelijk is dat we hier de notie van het lichaam als filter in haar eigenlijke vorm aantreffen: ons lichaam neemt voortdurend zichzelf waar en treedt vanuit dat dynamische grondgevoel in interactie met zijn omgeving. [14] Bedenk dat het begrip 'energie', dat in de danswereld te pas en te onpas opgevoerd wordt, bij Lachambre een strikt fysieke betekenis krijgt, maar wel basis vormt voor creatieve arbeid en betekenisproductie. Een belangrijk punt is verder Lachambres ruimtebegrip: hij traceert niet enkel de werking van diverse organische 'buizensystemen' in het lichaam, maar beschouwt ook het lichaam zelf als een 'buis'. Tussen het lichaam en zijn omgeving bestaat een continuüm, ze vormen samen één landschap. Lachambre heft daarmee de dominante visuele scheiding van binnen en buiten op en stelt de blik fundamenteel in vraag. Dat heeft ook verregaande consequenties voor identiteitskwesties: waar houdt het zelf zich op in deze continue, transparante, oneindige, niet-georiënteerde ruimte, geïncarneerd door het lichaam? Het lichaam van Lachambre schrijft onophoudelijk paradoxale figuren: leiden de uitbouw van

sensoriële mogelijkheden, een intieme omgang met de omgeving en communicatie door middel van lichamelijke energie niet tot een ultieme vorm van transcendentaal narcisme? Of leiden het opheffen van grenzen en een grotere ontvankelijkheid integendeel tot een radicale beproeving van humanistische immuunsystemen?

Zintuiglijkheid staat in Meg Stuarts werk in het teken van exces. Bij het ontwerpen van filters spreekt ze bovendien ook geregeld het domein van de technologie en de fictie aan. Stuart vat het lichaam op als een 'container', letterlijk: het lichaam als een lege huls, tunnel of recipiënt. Wat het ontvangt en uitzendt, zijn signalen, energie, concepten, beelden, identiteiten, archetypes. Die lichamen worden dus van buitenaf bewogen, als bezocht, bewoond en gecontroleerd door een stroom van vreemde energieën en vloeibare identiteiten: de taal en bewegingen die ze voortbrengen, zijn als een neveneffect. In Visitors Only weet Stuart zo te komen tot verrassende figuren van zelfobservatie, die de gespletenheid van het subject op de spits drijven: de performers *bespoken* zichzelf, ze herkennen hun armen en benen niet, hun eigen lichaam is een vreemd element. Ze zijn voor een stuk afwezig, observeren zichzelf in een toestand van schizofrenie of paranoia. Uit die verhouding van containers en een vlottend bewustzijn ontstaat ook een nieuw ritme: de dansers pendelen voortdurend tussen aanwezigheid en afwezigheid, betrokkenheid en ontkoppeling, beleving en observatie.

Anders dan Lachambres microfysiologie, is Stuarts energetica een vorm van demonologie, waarbij dansende lichamen blikken verinwendigen en een traumatische realiteit oproepen. Overigens beperkt de notie container zich niet tot het lichaam: ook de performer, de scenische ruimte, zelfs het creatieproces kunnen als container opgevat worden. [15] De ontvankelijkheid van de container resoneert zo met Stuarts verlangen om heel diverse

materialen, ideeën en media te lijf te gaan, grote brokken werkelijkheid te filteren. Uitgaande van de begrippen transformatie en bezetenheid werden zo tijdens het werkproces van Visitors Only tonnen materiaal aangedragen in de studio: horrorfilms en antropologische documentaires, allerhande literatuur, van cognitieve psychologie tot occultisme, reclamefoto's, beelden van hedendaagse kunstenaars... te veel om op te sommen. Popcultuur, wetenschap, trash en beeldende kunst worden alle serieus genomen als werkelijkheidsopvatting, maar eveneens vragen ze erom door de container van het lichaam te worden gehaald. Zo laten ook betekenisruimtes zich traceren als energie.

Dat levert uiteindelijk ook uitgesproken fysieke momenten op, zoals de lange spinning-scène aan het einde van Visitors Only, waarbij vier koppels in evenveel kamers ronddraaien als derwisjen. "Voor mij zijn de dansers *energy servants* in die scène", zegt Stuart. "Er is een energie in de kamer die hen voortdrijft of belaagt, die ze willen omarmen of ontwijken. Je kunt die energie duiden als een herinnering aan mensen, als aanwezigheid, of met om het even welke spirituele gedachte. Er is die energie tussen elkaar, maar ook de energie die hun doen en laten drijft, hun verlangens en gedragingen. Zij zijn er gewoon om die energie te dienen, met een kinderlijke openheid. Ze accepteren ook om dat alles los te laten en in een trance te geraken, voorbij de muren, voorbij de vertrouwde wereld. Het doet me denken aan zo'n waterbel met figuurtjes en sneeuwvlokjes erin: als je ermee schudt, wijzigt dat landschapje en toch blijft het hetzelfde. Spinning. Zich overgeven en toch een missie hebben. Gedreven worden door het verlangen om gedesoriënteerd te worden, zonder referentiepunt. Al je ervaring uitwissen tot je zelf niet meer weet wie je bent, waar je bent. Wat is mijn ik, wat is mijn plaats? Het enige wat je kunt zien, is een soort deur waarachter dingen gebeuren en mensen passeren." [16]

In FORGERIES, LOVE AND OTHER MATTERS treffen Lachambre en Stuart elkaar als koppel in een glooiend landschap van bruine pluche. Vanuit een organisch bewustzijn tracht Lachambre geregeld op te gaan in de omgeving: hij wentelt zich lustig in een plas water of voelt oneffenheden bezit nemen van zijn lichaam, terwijl hij over het pluche strompelt en struikelt. Stuart kijkt geamuseerd toe, denkt aan sciencefictionfilms of meet zich een nieuw lichaam aan met proppen plastic die ze ergens in een holte aantreft: met elk gebaar neemt ze in de eerste plaats culturele betekenissen onder de loep. Dat maakt van FORGERIES een onderhandelingsruimte waarin twee choreografische praktijken en ook twee wereldvisies vrolijk botsen of zich tegen elkaar aanschurken. Als koppel verdwalen Lachambre en Stuart al snel in patronen, in een voorgeschreven werkelijkheid, die geregeerd wordt door vakantiemagazines en horoscopen. In plaats van nobele beschouwingen over de liefde pakken ze met milde ironie de gehele emo-business aan en ondernemen een grote operatie van filtratie en recyclage. Na een tijdje slingert er behoorlijk wat rommel en afval rond. Het landschap lijkt een metafoor voor de gemoedstoestand van het koppel. En hoe onderscheiden hun lichamelijke filters ook mogen zijn, wat rest is in beide gevallen een geografie van weerstand, symptomen en paroxisme.

5 INTOXICATIES EN HETEROGENE LICHAMEN

Wie vandaag als intellectueel – of als kunstenaar – iets te vertellen wil hebben, moet volgens Peter Sloterdijk deelgenomen hebben aan de terreur van de eigen tijd. De catastrofes van de twintigste eeuw hebben het moderne

bewustzijn grondig aangetast, het humanistische cultuurbegrip op de helling geplaatst en tot het failliet geleid van de traditionele theorie, die nog een olympisch overzicht had over de wereld. Die afstandelijke positie is onmogelijk geworden, want onherroepelijk verloren. Thans ziet een cultuurkritische praktijk zich geplaatst voor een reeks explosies en daarvan bestaat geen contemplatieve theorie. Sloterdijk stelt daarom voor dat het denken zich laat intoxiceren door zijn tijd, waarop het zal reageren als een koorts. Hij geeft het denken als het ware terug aan het lichaam, laat het resistentie ontwikkelen, als een pathologisch schild tegen infectie door een gewelddadige werkelijkheid. [17] De metafoor van zelf-intoxicatie stamt van Samuel Hahnemann, uitvinder van de homeopathie en werd door Friedrich Nietzsche de cultuurkritiek binnengehaald: "Gezondheid en ziekelijkheid: laat men voorzichtig zijn! De maatstaf blijft de bloei van het lichaam, de veerkracht, moed en vrolijkheid van de geest – maar natuurlijk ook *hoeveel ziekelijks die op zich kan nemen en overwinnen*, gezond kan *maken*. Datgene waaraan de teerdere mensen te gronde zullen gaan, behoort tot de stimulantia van de grote gezondheid." [18]

Hoewel Sloterdijk ervoor wacht Nietzsches laatromantisch enthousiasme te onderschrijven, zijn ook kritische metaforen nooit onschuldig. Zo onderzocht Susan Sontag de beeldspraak rond kanker en tuberculose om de ziektes te ontdoen van hun metaforische lading, waarbij ze ook schrijft over romantisering: "Niet tuberculose, maar krankzinnigheid is het hedendaagse voertuig van onze wereldse mythe der zelfverheffing, de transcendentie van het Zelf. De romantische opvatting is dat ziekte het bewustzijn verruimt. Eens was die ziekte tbc; thans wordt krankzinnigheid geacht het bewustzijn in een toestand van intense verlichting te brengen." [19] Met de aids-crisis is het zieke lichaam een gevoelig thema geworden, ook in de danswereld. Niettemin plaatst het model van intoxicatie en resistentie onze beschouwingen in perspectief,

omdat het de cultuurkritische inzet van het werk van Charmatz, Lachambre en Stuart mee aangeeft – bedenk daarbij dat ze zelf ook metaforen letterlijk nemen als kritische strategie.

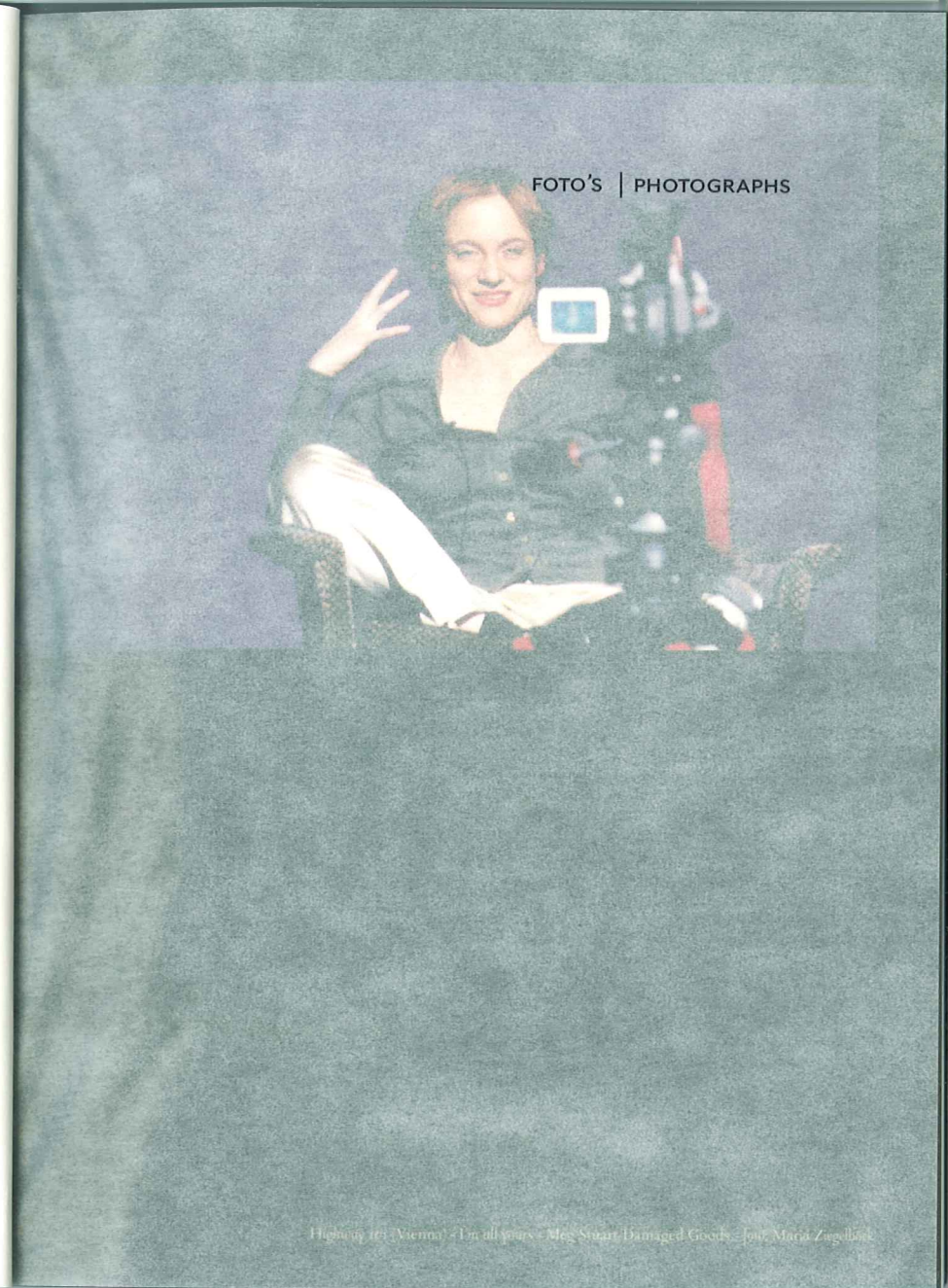
Lichamen die met grote openheid de werkelijkheid tegemoet treden, deze filteren en toegankelijk maken op ongekende manieren, is dat niet waar de besproken choreografen op uit zijn? Lichamen die discursief zijn, omdat ze zich laten intoxiceren en zodoende conventies en bestaande hiërarchieën op losse schroeven zetten. Lichamen die zich aangesproken weten door hun omgeving, die context in zichzelf aantreffen, die bezocht worden door vreemde energieën. Waar de afstandelijke blik faalt, exploreren lichamen de wereld in nabijheid, met een kritische praktijk die ontvankelijkheid aan filtratie koppelt. Daarbij roept hun residu onvermijdelijk ook vragen op in het theater, omdat toeschouwers zich in een visueel regime bevinden en onmogelijk volledig kunnen deelnemen aan de zintuiglijke complexiteit die voor hun ogen wordt ontvouwd. Maar ze voelen hun blik keren, weten hun mentale theater aangespoord. En dan nog is er veel te zien, al was het maar, omdat een radicale praktijk vaak extreme beelden oplevert, zij het nooit zonder meer. Charmatz, Lachambre en Stuart zweven niet enkel ten volle in sferen, ze zijn letterlijk grensgangers van onze symbolische ruimtes – hadden we daar niet ooit het woord 'avant-garde' voor?

Hoever kan dat opzoeken van het heterogene gaan, hoever het doorkruisen van pathologische momenten, zo vraagt Boris Charmatz zich af. Hij schuwt het gevaar en de catastrofe niet, maar weet ook dat hij als danser een zekere mate van controle over zijn lichaam heeft: "Het is veel verheugender te denken dat het werk in dans, verre van een queeste naar een ideaal lichaam, heterogene lijven uitvindt, lichamen die sterker verlangen dan in het dagelijks leven, lichamen die beslister zijn, onbeholpener, meer aan hun lot overgelaten, virieler, vrouwelijker, vegetaler, mineraler, dierlijker, 'machine-achtiger',

kinderlijker, ouder... of dat alles tegelijk. Het gaat niet over het opzetten van een arsenaal aan verschillende lichamen, maar om het openen van verschillende manieren om het lichaam te bezetten." [20]

1. Peter Sloterdijk, Sferen. I Bellen: microsferologie. II Globes: macrosferologie, Amsterdam, 2003, pp. 35, 37, 42
2. Boris Charmatz en Isabelle Launay, Entretenir: à propos d'une danse contemporaine, Parijs, 2002, p. 158
3. Dit en volgende citaten van Boris Charmatz werden opgetekend in september 2004, tenzij anders aangegeven.
4. Dit en volgende citaten van Benoît Lachambre werden opgetekend in januari 2004, tenzij anders aangegeven.
5. Feedback is de terugkerende informatiestroom in een gesloten systeem, die negatief of compenserend is in de meeste gevallen, maar ook positief of cumulatief kan zijn, waarbij de stabiliteit van het systeem ondermijnd wordt. Voorbeeld van cumulatieve feedback is een microfoon die het geluid van een luidspreker opvangt, in een loop terechtkomt en even later onaangename fluittonen produceert.
6. Charmatz en Launay, o.c., p. 18
7. Charmatz schreef in april 1997 ook een manifest tegen het naakt, afgedrukt in Mouvement nr. 1, juni/aug. 1998, p. 33
8. Over het belang van proprioceptie voor het gevoel van onszelf, van het feit dat we een lichaam hebben dat ons toebehoort, schrijft neuroloog Oliver Sacks in 'De vrouw zonder lichaam', opgenomen in de bundel De man die zijn vrouw voor een hoed hield, Amsterdam 1986, pp. 60-72.
9. Zie Charmatz en Launay, o.c., pp. 150-151.
10. Citaat overgenomen uit Helmut Ploebst, No Wind No Word. New choreography in the society of spectacle, München 2001, p. 94
11. Voor een uitvoerige beschouwing over blindheid in het werk van Charmatz en in héâtre-élévision in het bijzonder, zie Jeroen Peeters, 'Het ongeziene kijken. Over visualiteit, blinde vlekken en blindheid in het werk van Boris Charmatz en Deep Blue', Etcetera, jg. 22, nr. 92, juni 2004, pp. 25-30
12. Entraînements was een project van Association Edna en Siemens Artsprogramm. Zie www.entrainements.net.
13. Lachambre licht de technieken die hij gebruikt, uitgebreid toe in Jeroen Peeters, 'Materials, dialogues and observations on proximity, walking about Connexive #1: Vera Mantero', Sarma.be, febr. 2004, www.digitaalbrussel.be/webpages/users/sarma/text.asp?id=977
14. Theorievorming over het lichamelijke zelfgevoel als grond voor bewustzijn, perceptie en handelen levert neuroloog Antonio Damasio in De vergissing van Descartes. Gevoel, verstand en het menselijke brein, Amsterdam, 1995.
15. Voor een uitgebreide analyse van Stuarts containerbegrip, zie Jeroen Peeters, 'Containers als choreografisch medium. Notities bij het werkproces van Visitors Only van Meg Stuart en Damaged Goods', Etcetera, jg. 21, nr. 89, dec. 2003, pp. 44-48.
16. Interview met Meg Stuart afgenomen in september 2003.

17. Zie Peter Sloterdijk, *Essai d'intoxication volontaire*, Parijs 2001, pp. 11, 51-56; en Hans-Jürgen Heinrichs en Peter Sloterdijk, 'Kantilenen der Zeit. Zur Entidiotisierung des Ichs un zur Entgreisung Europas', *Lettre International* 36 (1997), deels beschikbaar op www.lettre.de/archiv/36_sloterdijk.html. Zie verder Erwin Jans, 'Kritische Intoxicaties. Over cultuur, crisis en explosies', *Etcetera*, jg. 20, nr. 80, febr. 2002, pp. 5-9.
18. Friedrich Nietzsche, *Herwaardering van alle waarden*, Amsterdam 1992, boek 4, nr. 516 (ca. 1885-86), p. 739
19. Susan Sontag, *Ziekte als metafoor* (1977), *Aids en zijn metaforen* (1988), Baarn, 1993, pp. 47-48. Het citaat stamt uit het eerste boek en dateert dus van voor de aids-crisis.
20. Charmatz en Launay, o.c., p. 112.

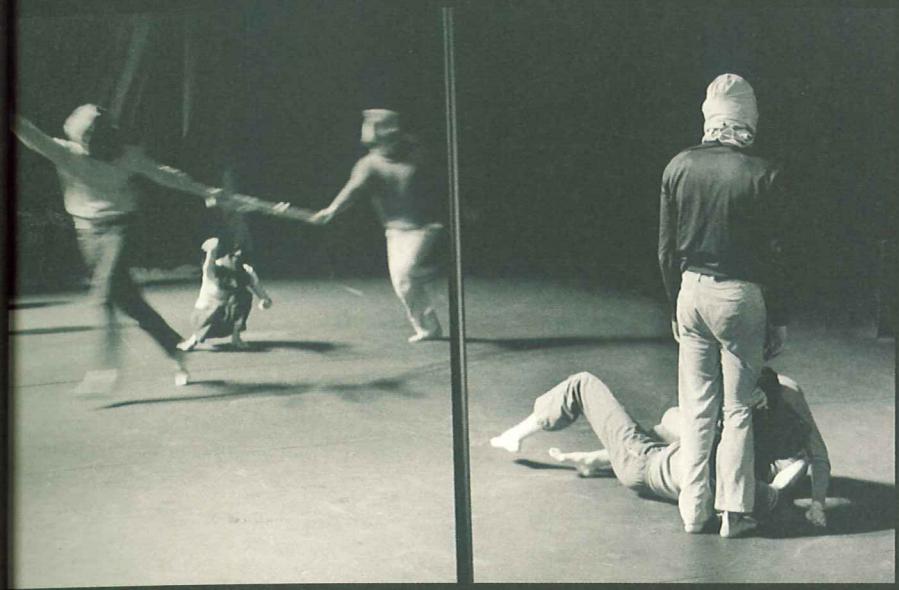


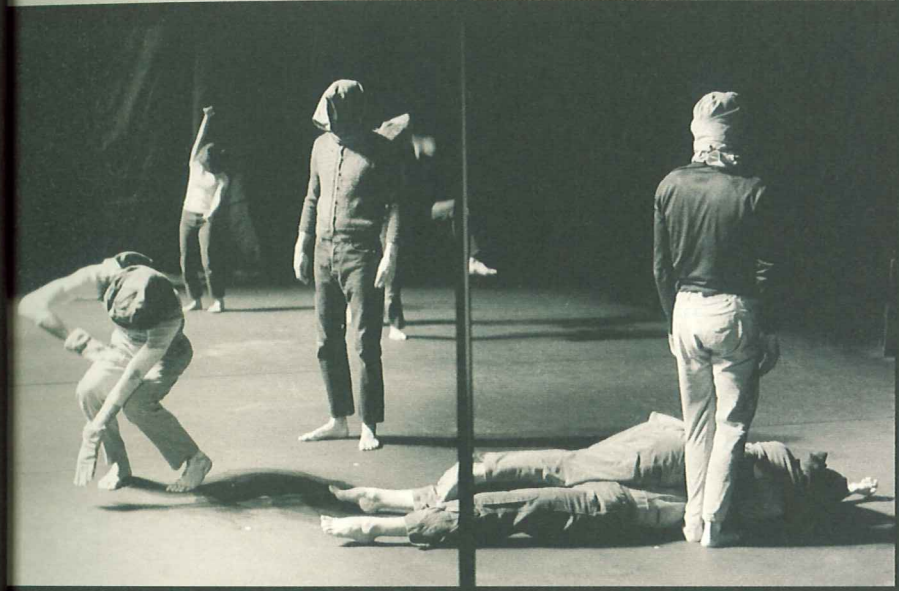
FOTO'S | PHOTOGRAPHS

17. Zie Peter Sloterdijk, Essai d'intoxication volontaire, Parijs 2001, pp. 11, 51-56; en Hans-Jürgen Heinrichs en Peter Sloterdijk, 'Kantilenen der Zeit. Zur Entidiotisierung des Ichs un zur Entgreisung Europas', Lettre International 36 (1997), deels beschikbaar op www.lettre.de/archiv/36_sloterdijk.html. Zie verder Erwin Jans, 'Kritische Intoxicaties. Over cultuur, crisis en explosies', Etcetera, jg. 20, nr. 80, febr. 2002, pp. 5-9.
18. Friedrich Nietzsche, Herwaardering van alle waarden, Amsterdam 1992, boek 4, nr. 516 (ca. 1885-86), p. 739
19. Susan Sontag, Ziekte als metafoor (1977), Aids en zijn metaforen (1988), Baarn, 1993, pp. 47-48. Het citaat stamt uit het eerste boek en dateert dus van voor de aids-crisis.
20. Charmatz en Launay, o.c., p. 112.

Highway 101 (Vienna) - I'm all yours - Meg Stuart/Damaged Goods - foto: Maria Ziegelböck

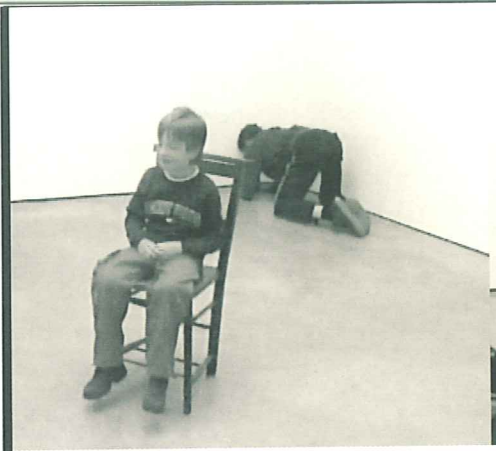
Videostill soft wear - Meg Stuart/Damaged Goods





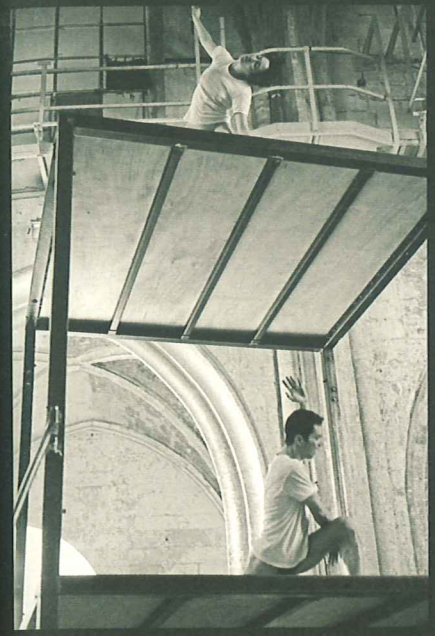
Con forts fleuve – Boris Charmatz/Association EDNA – foto: Laurent Phillippe

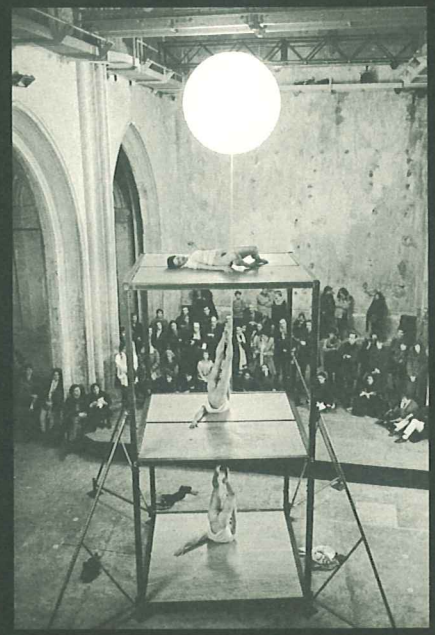
Con forts fleuve – Boris Charmatz/Association EDNA – foto: Laurent Phillippe



Danse Suggérée (Suggested Dance - La Chaise) was performed by Boris Charmatz and Julia Cima /Association EDNA with members of the public in April, 2003 at White Cube, London as part of the exhibition series Antipodes: Inside the White Cube, curated by Louise Neri (catalogue available info@whitecube.com) - foto's: Hugo Glendinning

Not to Know – Benoît Lachambre/par b.l.eux – foto: Stephane Corriveau





AATT ENEN TIONON – Boris Charmatz/Association EDNA – foto's: Cathy Peylan

Visitors Only - Meg Stuart/Damaged Goods – foto's: Chris Van der Burght

FORGERIES, LOVE AND OTHER MATTERS - Damaged Goods/par b.l.eux – Meg Stuart, Benoît Lachambre, Hahn Rowe –

foto's: Chris Van der Burght

100 Rencontres/Big B ou le complexe du magicien d'Oz – Benoît Lachambre/par b.l.eux – foto: Louis-Philippe St-Arnault

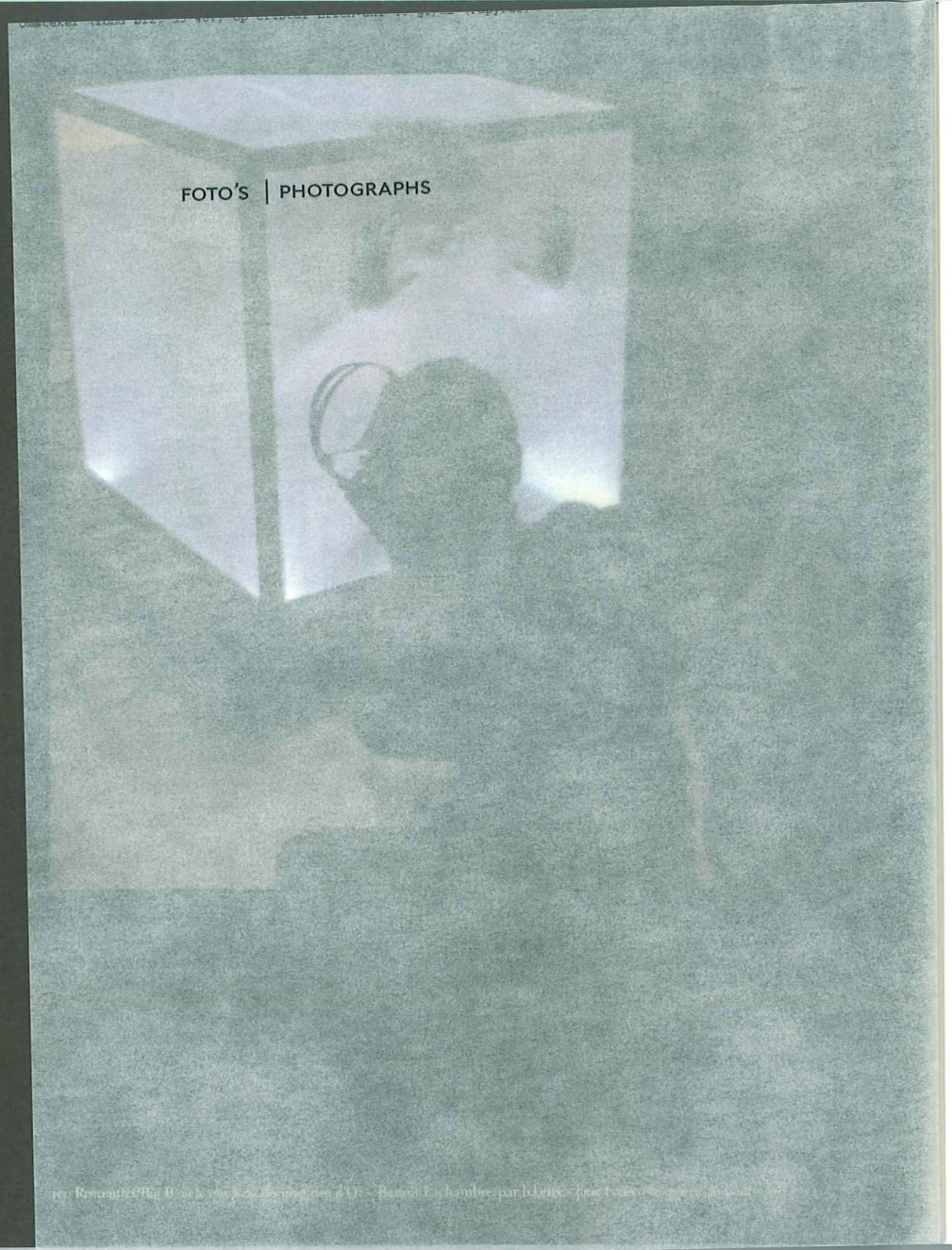
BODIES AS FILTERS

ON RESISTANCE AND SENSORINESS IN THE WORK OF BORIS CHARMATZ, BENOÎT LACHAMBRE AND MEG STUART

Jeroen Peeters

1. Floating in context

In the introduction to his recent three-part work entitled Sphären, the German philosopher Peter Sloterdijk describes an activity that most deeply characterises being human: 'floating', which is defined as "depending on shared moods and common assumptions". Sloterdijk labels this common symbolic space with the term 'sphere', and his project is to write a cultural history that explores this concept in order to gain a better understanding of the question '*where* is man?' So the existential-choreographic motif of floating means something like 'being in spheres'. People are constantly tinkering with an inner world, a culturally-formed immune structure that protects them from miscellaneous provocations from an alien outer world which never allows itself to be entirely internalised without leaving some residues. Although this climate control may be shaped by people, it always takes place on the basis of circumstances encountered, given or handed down. "The closing of the inner space always breaks off the destructive point of the accidental and meaningless. The rise of the external,



BODIES AS FILTERS

ON RESISTANCE AND SENSORINESS IN THE WORK OF BORIS CHARMATZ, BENOÎT LACHAMBRE AND MEG STUART

Jeroen Peeters

1. Floating in context

In the introduction to his recent three-part work entitled *Sphären*, the German philosopher Peter Sloterdijk describes an activity that most deeply characterises being human: 'floating', which is defined as "depending on shared moods and common assumptions". Sloterdijk labels this common symbolic space with the term 'sphere', and his project is to write a cultural history that explores this concept in order to gain a better understanding of the question '*where* is man?' So the existential-choreographic motif of floating means something like 'being in spheres'. People are constantly tinkering with an inner world, a culturally-formed immune structure that protects them from miscellaneous provocations from an alien outer world which never allows itself to be entirely internalised without leaving some residues. Although this climate control may be shaped by people, it always takes place on the basis of circumstances encountered, given or handed down. "The closing of the inner space always breaks off the destructive point of the accidental and meaningless. The rise of the external,

alien, accidental and that which explodes spheres, is from the very beginning faced up to with a process of world closing, where the endeavour is to incorporate everything external, horrible and heterogeneous as it may be, and all the demons of the negative and monsters of strangeness in an extended inner space." [1]

It should be clear that, in our complex and explosive era, the continual transfer of an inner to an outer world is a perilous undertaking, so that both the formation of spheres and the habitation of them is very much subject to change. In a certain sense we can see theatre as a sphere too, though of a special sort: it is an experimental space in which artists and spectators not only restrict small pieces of reality, but also try to observe these representational processes themselves. The aim of this research is to stretch the existing inner spaces, to increase their elasticity and susceptibility, to analyse in choreography the complexity of 'floating', and to develop new concepts with which to enter into dialogue with a world that often seems strange. For that matter, in theatre itself we also find specific micro-spheres, such as the relationship between performer and spectator, the particular complicity of the spectators, the physical forms by which the dancers explore, mould and make visible the scenic environment – inner spaces which are moreover inextricably interwoven with each other.

In the book entitled *Entretenir*, which the French choreographer Boris Charmatz wrote in collaboration with the dance theorist Isabelle Launay, there appears a fascinating comment on this inextricability of 'spaces of meaning' in the theatre, which contradicts the modernist desire to place divisions between artistic disciplines and to conceive of 'dance' as such. "The scenographic and dramaturgical context is not elaborated alongside dance. In this sense it is not what one would normally call a 'context'. So the light and the music do not 'colour' a dance that remains standing in its own right. The 'context' is not around, it is not an addition, even less surroundings for the movement.

It changes its meaning, it is inside it." [2] If the theatre is a symbolic inner space, then Charmatz's intention is to check how all its aspects influence the dancer's moving body and, *vice versa*, shape this theatrical context as being fundamentally bound up with the body.

Charmatz adds to the explanation of the statement that context is within as follows: "the meaning and experience of a simple movement, such as stretching out on the floor, differs depending on whether it takes place between the wild flowers in the grass of a meadow, or on a stone floor in a seventeenth-century church. This spatial given is not a peripheral matter with regard to the gesture, but is a fundamental part of it. The same applies to all choices made in the theatre: the setting changes the possible meanings of the gesture. And that applies both to the spectator and the dancer. Things that go beyond the pure image are constantly drawn upon: it is all about the whole history attached to a gesture, its cultural bedding, and its reception in the theatre. As a dancer you are permanently organising your inner space, by incorporating the space, the light, the cultural framework, and so on; it is therefore not a feeling that adds itself to the gesture, but on the contrary it changes everything you do internally, and at the very moment itself. So the dramaturgy and the whole meaning potential are already contained in the gesture, the whole time." [3]

What Charmatz here calls 'context' is a reality that has already been internalised, which is already part of the theatre as a space of parallel meaning, of a specific sphere. His research is formal, and as a choreographer and dancer he tries to make the 'floating' as visible as possible, either in the theatre or in particular locations, not shying away from the less comfortable zones and also seeking out the limits of this space. At a metaphorical level these choreographic analyses and approach to the body may also resonate with the everyday reality that surrounds us, and with the sphere-formation and production of meaning that is prevalent there. What we call 'outside' will always be related to the

symbolic inner spaces we put up. In the most minimal sense they cover all our own organism, which elicited the following statement from the Canadian choreographer Benoît Lachambre: "Context is inside me: it is this state, this dynamic that I want to observe." [4] We do indeed approach the world with senses, metaphors and concepts that are familiar to us: to what extent are our senses culturally defined, has a residue been deposited in our mind and our body that constantly plays up, usually without our being aware of it?

Anyone who wants to examine the relationship between the work of Boris Charmatz, Benoît Lachambre and the American choreographer Meg Stuart, who have actually all worked together in various groupings, will here find a key: they consider the body as a filter. Or, as a sensory complex, a medium that produces meaning. The images of the body these choreographers bring to the stage may often seem extreme, but they are mainly the traces of the perceptive powers by which means these same bodies probe the limits of numerous spheres. These bodies, permeable as filters, are inseparably linked to the context in which they operate. In principle susceptible, these bodies are discursive sites where accepted meanings are outlawed, and where visual hierarchies and conventions are re-mediated. If spheres are immune systems, bodies can probably teach us something about their working and that is the purpose of this essay: to explore several bodily filters in the work of Charmatz, Lachambre and Stuart. Although this may seem strange, my aim is to analyse not entire pieces and their meaning, but the bodily concepts and choreographic motifs they present. Statements by the artists themselves provide a complementary perspective on all this.

2. Figures of resistance

One possible way of understanding our active senses is that they need resistance to be able to function. For example, we hardly feel ethereal substances, if at all, whereas we are able to touch solid matters. We cannot see transparent objects, whereas colour offers resistance to the eyes. However, how much resistance should our surroundings put up before it becomes a basis against which our sensory action itself can appear? How much resistance do images have to put up before they puncture the fiction of 'pure' vision and expose the mechanisms of this vision? How much resistance should reality put up before we realise that we constantly internalise it and embed it in spheres, before we become aware of our own limits? This is a big question, but that much is at stake in choreography as a critical practice, especially in a world dominated by visual culture, by a visual regime. Since theatre is a visual art form, the question of the relationship between image and gaze always crops up, and between looking bodies and the bodies that are looked at: how do they adapt to each other? And where do dancing bodies refuse to go, do they try to appropriate a place of their own in this visual regime, and do they resist like a finely-meshed filter? Resistance to the gaze of the spectator who projects his own expectations and confirms conventions, consciously or not. Resistance to the identification of bodies with images, with no regard to their sensory and organic working.

The gaze occupies an important place in the work of Meg Stuart and Damaged Goods, as a motif that allows such themes as surveillance, publicness and identity to be explored. Two solos that emerged from the *Highway 101* research project show Stuart as if negotiating with the spectators, realising that there is no escape from being looked at by others. In the solo *I'm all yours* (2001) Stuart tells us about herself with a somewhat theatrical irony as if she were

being subjected to interrogation. Miscellaneous thoughts that occurred to her are communicated as incoherent scraps of text – such things as 'this shirt is second-hand' and 'I've only been raped once'. She almost casually surrenders to the audience and tries to resist with words all the eyes that are focused on her. She plays with the others' gaze, plays with the fantasies their gaze evokes, plays herself, until she gradually breaks up into a hundred and one roles and loses herself in them. The theatre of one's own identity is necessarily involved with a viewer, and at the same time with a misunderstanding of this other.

An attempt to incorporate others' gazes through an ingenious game of resistance and self-manipulation is expressed in a more physical sense in soft wear (2001). Stuart's body image constantly changes in this solo: a familiar face twists into an obscene grin, an odd image that appears to be glued to the skin and suddenly removes the spectator to a huge distance. And then the image overturns even more as if gripped by a vortex, as if the whole world were tinkering with it. The dancing body is constantly addressed, or rather touched, by its surroundings, by an explosive reality that does not let itself be domesticated. It is a tragic body, it will after all never be able to dance fast enough to look back, though this is precisely what gives it life.

In Stuart's work, playing with gazes can never be conceived as separate from the irresistible but impossible desire to be able to observe oneself, to be able to act and watch at the same time. For example, in Visitors Only (2003) a fair amount of the movement material revolves around this contrary motif: the performers move, alone in a room or in a group at a party, while at the same time trying to observe themselves. In this way this strange figure of movement is connected to a social choreography, but in this case thematised in the theatre: it concerns a body that wants to be in control of itself and therefore operates sheltered from the spectators' gaze, because it thinks it has appropriated this position.

In FORGERIES, LOVE AND OTHER MATTERS (2004), on which she collaborated with Benoît Lachambre and the musician Hahn Rowe, the motif encounters its limits, whereby the cultural significance of the gaze upon oneself once more comes to the fore. A couple try to make advances to each other, but the love scene never really gets going because Stuart always wants to watch. She also asks out loud whether they ought not to take account of the way certain things look, and not just how they feel. When she actually distances herself from the scene, she repeats her actions and tries to observe them, finally ending up in a cumulative feedback [5]: driven by the fiction of an autarkic physical identity, Stuart becomes entangled in her own movements and is alienated from her surroundings. This one struggling body makes a great many meanings tangible by means of its resistance, because it balances on the verge of a sphere of which it is itself a part, in a vain attempt to watch.

A body that behaves rebelliously with regard to the spectator's view and theatrical conventions also makes an appearance in the work of Boris Charmatz, though again in a strictly formal sense. How can dance tell us anything still, beyond the prejudices ingrained in the dancer's technical skill and the spectator's expectations? Charmatz feels the need to "traumatise the conditions of reception of dance in order to allow only a fine thread to appear there, but then the most precious thread. [...] I like it when powerful contradictions have an effect on the movement, pressing the brake and accelerator at the same time." [6] Not dance in search simply of 'purity' or radicality, but dance which in its critical work deals with the theatre and encounters and develops contradictions there.

A striking choreographic analysis of the interweaving of body, vision and architecture appeared in AATT ENEN TIONON (1996), a piece founded on contrasts. With music by PJ Harvey playing, the audience is able to walk around

freely in a space with at its centre a tower with three platforms of two metres square. After the musical intro, one dancer takes up their position on each platform (in addition to Charmatz this is Vincent Druguet and Julia Cima), while big balloons illuminate the space shared by the dancers and spectators. This space is only seemingly shared, because the dancers cannot see each other, and while the mobile spectators have many points from which to view events, though at the same time this is hindered by the platforms. This fragmented view will have to struggle with resistance for at least half an hour: the dancers are dressed only in T-shirts, with their compelling naked lower bodies opposing the ideal image of the aesthetic nude and the unified, paradisaical body.[7] The halved bodies also refuse to relate to the vertical architecture, as would befit human bodies. Still, expectant passages are followed by violent explosions of movement, in which the dancers surrender to gravity, throw themselves on to the wooden platforms and explore the limited horizontal space in which they can move. The dancers also drag with them in their sustained falls the conventions that control the spectator's field of vision, in which vertical images relate to the viewer's upright body.

However, an analysis of traumatised reception and visual codes does not yet do justice to the idiosyncratic nature of the movements, which can only be interpreted or described with some difficulty. Although they repeatedly refer to the interweaving of body and culture, Charmatz and co. are also able to occupy a physical space that resists the identification of bodies with images, however disjointed the latter may appear. In addition to the visual element, two other bodily systems, constantly interacting with each other, are important to movement: the organ of balance (in the ear) and proprioception (and by extension kinaesthesia), which is the internal perception of muscles, tendons and joints, and their position, tone and movement.[8] It would undoubtedly be possible to write the history of modern dance as a negotiation between the

visual logic of an ideal image of the body, and the organic logic of a body that moves on the basis of a heightened proprioceptive awareness, as well as on the basis of an internal sensoriness. It would be naive to assume a strict antithesis between an image-based and a physical body, but by considering their tensile relations the body can appear as a discursive space. In this way dancers can change the hierarchy between the three bodily systems, whereby they open up new areas of meaning and possibly resist the gaze, so that the spectator is transformed into a witness.

The minimalism of AATT ENEN TIONON is not only consistent with Charmatz' search for a physical space that opens up new perceptive possibilities, but is also pervaded with the realisation that the 'neutrality' of minimal post-modern dance (such as that of Trisha Brown and Yvonne Rainer) has now become impossible, simply because there is no longer any neutral context. In addition, Charmatz includes in his possibilities for research the exploration of the 'impossible' or of a radical closing of body and mind. He also connects this tension between political and ethical approaches to the body and choreography with AATT ENEN TIONON : "doing nothing is evidently not doing all that which arises when you follow the most cultural or most contingent determinations. It means responding to the stimuli of the context with a minimum of effort, and at these moments the mental theatre is spurred on more than ever."[9]

Refusal, impossibility and closedness probably assume their most obvious form in Charmatz' group piece *Con forts fleuve* (1999), in which all the dancers wear long trousers and jumpers while their heads are girded about with trousers. The spectator has no direct access to the dancers' bodies and certainly not to their faces, which are normally an important place of self-expression and interaction. It forces the spectator to look *differently*, to imagine a space beyond the images and above all to question his own mental theatre.

A similar motif crops up in the short solo Meg Stuart choreographed for Benoît Lachambre in *No Longer Readymade* (1993): Lachambre shakes his head back and forth at high speed, so that his face disappears and communication with the viewer is by means of rapid, wild arm movements. About this solo, Lachambre says: "My relationship to myself is all based on internal-external relationships – like how I view the outside from the inside. All the references are about inner body patterns with external perception; about what the inside reorganisation of my body is when I trace a certain path with my finger." [10] Here too resistance to the spectator's gaze is linked to the dancer's proprioceptive perception and an exploration of an alternative space there. This is the point to which resistance in the work of Charmatz, Lachambre and Stuart brings us: they deconstruct the visual regime of the world we live in and of theatre, but also provide an alternative space in which the mental theatre is addressed through a physical filter, or where the gaze, averse to visual conventions, is confronted with a complex internal sensoriness.

3. Blind corners and mental reconstructions

What would happen to our perception if we had one sense more or less? When it comes to investigating non-visual spaces it is interesting to consider the phenomenon of blindness, on which both Charmatz and Lachambre have worked. [11] While sighted people's knowledge of seeing is based on direct observation or experiential knowledge, that of the blind is 'propositional' in nature. In other words it is second-hand knowledge, mental constructions based on descriptions given by others who do have access to a direct sensory

experience. A confrontation with blindness makes it clear that looking does in any case also have propositional aspects, knowledge of vision and visuality that is conventional and therefore communicable. Looking is specific because it always 'takes place' too, in both a physical and sensory and a cultural sense. In Boris Charmatz and Julia Cima's performance *La Chaise* (2002), blindness is an obstinate figure that raises questions about this locus of seeing, and also about the place where the experience of blindness resides.

In the middle of a gallery space stands a chair, on which a spectator may sit with his eyes closed while Charmatz and Cima improvise a short dance performance for them. The purpose is a 'suggested dance' in which the dancers try to elicit a change in the sitter's experience and attitude without any physical contact. The dancers make use of extremes, proximity and distance, move slowly or extremely energetically, make noise with objects, sing, read texts, turn up the lighting or immerse the space in complete darkness. The audience's viewing experience increases: they see both the explosive dancing by Charmatz and Cima and the restrained attitude of the blind witness. All the possible sensations the sitter experiences as a result of the uncomfortable proximity of the performers challenge the spectator to an extreme empathy that also knocks his own viewing experience off balance. This means that at the same time the spectator is looking, trying to distance himself from his looking and to analyse it, and then confronting this looking with various assumptions regarding the experience of the blind spectator.

What *La Chaise* is able to evoke with perfect sharpness is a juxtaposition of the actual viewing experience and the mental theatre concerning this viewing, a play of impressions and projections that is actually always a part of dance. Charmatz has a formula for it: "Mental reconstruction, that is the heart of the matter when you are engaged in dance. We see, hear and feel, and this sensory input is important, but it is the processing of all these

data, the work done by the memory afterwards and the whole mental world we create on this basis that are at its heart. So in my investigation of blindness the question is how you can modify one's viewing experience. In *La Chaise* we try to stimulate the active perceptive process of the blindfolded spectator. He may for example pay more attention to the dancers' breathing, their tiredness, odour and body warmth, but we are still mainly concerned with his mental reconstruction of the dance going on around him. At the same time there are also people watching, who may in their turn also sit on the chair. So the spectator has direct access to what is happening, and also indirect: he imagines what the sitter in front of him is experiencing. In fact you even *see* what he is experiencing because his attitude radiates attention, fear or irritation. So on this point we literally make mental reconstruction processes visible. *La Chaise* shows not only the image, but also what it brings about: the theatre of vision, that which is taking place beyond what one sees."

This mental choreography of projection and suspense touches the core of Charmatz' work: "while we are trying to understand what someone is experiencing, while we guess and predict what is going to happen, we are actively working on ourselves, and constantly have our own potential and limits in view. Perhaps we want the dancer to do things we cannot do ourselves, perhaps the opposite. Perhaps our imagination or our memory is inadequate to the task of predicting of what will or may occur. In fact it's nothing other than working on oneself while looking at others."

In September 2003 Charmatz invited Benoît Lachambre to make a contribution on the theme of 'Dances not to be seen' to the Entraînements project in Paris.[12] In collaboration with the dancer Julia Cima and the actress Valérie Plouchart, Lachambre created *Tracer*. The spectators are led into a darkened room one by one, and by way of ropes and a performer's arm end up on a cushion

somewhere. It is dark as night and this remains so for one hour. Only by means of sound does a vague image of the room begin to take shape: dancers moving forward stamping their feet, remote or very close. Sometimes they give instructions, such as to crawl some way through the room. This is followed by a confrontation with several tactile objects: a piece of seaweed that smells salty, a net sliding over your back, balloons filled with water. In between times the performers recite scraps of a story about saliva bubbles, spinal columns tensing and musings reminiscent of the sea. The interesting thing here is the experience of blindness, an abundance of impressions that cause as much imagining as confusion. After all, what is actually happening? *Tracer* is indeed about the traces bodies leave in space, but equally about the creation of an experiential space full of fantasy, beyond looking. What knowledge do we obtain from the dance and acting taking place in front of us in the darkness? Or is this dance largely taking place in our own minds, in our perception and imagination?

In contrast to Charmatz' analytical work, Lachambre wants to stimulate the spectator's imaginary space, fill it with poetry and indeed create an alternative space there. The same applies to the way he involves spectators, or rather participants, in a sensory course that is explicitly intended to exchange a visual regime for tactile perception and interaction. It is easy to dismiss this approach as romantic, but the point is still to find out the purpose of these wanderings in alternative worlds. It is on precisely this point that Lachambre's work always insists: he wants to design new communicative possibilities, in a struggle against discipline, hierarchy and manipulation. "We are used to all kinds of gestures and verbal codes to communicate. It is impossible to arrive at a codeless state, but pealing off layers of codes may help us to realise that perception, vision and communication already existed in very basic, ancient forms that were much more sophisticated than we normally assume."

Lachambre is in his research therefore seeking a state beyond language, not so much regression. "Language provides us with an incredible amount of knowledge. We have learned to codify things, but we have not yet learnt to listen sufficiently. This is why I consider listening to other forms of physical understanding and communication to be a learning process in which there is still far to go."

4. Tubes and containers

When Lachambre says that the context is within himself and that he wants to observe this situation, and listen to it in order to design new communications, what is he actually 'seeing' or experiencing? Lachambre's choreographic principles are based largely on his work as a dancer and pedagogue, which is focused on the study of internal sensations and energy flows, with the aim of mapping the body and then redrawing this geography. One's starting point is, for example, the interoceptive perception of the breathing and its resonance in the internal cavities of the body, of the digestive system, of the distribution of body heat or the conductance of the skin. Lachambre uses a range of techniques to amplify these inner landscapes and make them visible, such as opening bodily spheres so that they can radiate their energy ('shining'), or a pair of 'virtual gloves', where he gropes in the air as if touching organs inside his body that are hard to reach. When one approaches the eye as a soft ball, it becomes a sort of limb which from a distance has access to texture, a sensation of tactility that is an extension of the physical feeling of self.

"Numerous extremes of the nervous system come together in the

balls of the feet, as if the foot were a gigantic, highly sensitive keyboard. Each point is connected to a multiple dynamic elsewhere in the body. By moving and balancing not only can you stimulate the foot, but also set entire energy patterns in motion elsewhere in the body. The body is constantly producing new neuronal connections, creating electrical parts and connections at a cellular level. These parts support the body, but are also a key to states and thoughts. If we were capable of detecting all the possible internal feelings and patterns of the body, choreography would approach the complexity of quantum physics. So the potential of this research is endless."

This heightened internal awareness not only gives Lachambre a highly sensitive perception of the environment, but he is also able to give shape to his body in an alternative way. "The movement of the energetic field of thinking and its physical organisation is similar to other proprioceptive systems. For example, you can observe a curve that starts in the palm of the hand and the arm, runs through the heart to the neck vertebrae and through the brain to the eye. The exciting thing is that not only are you able to discover several new perceptions, but you can also make them mobile and transpose them. The senses interweave with each other and develop new proprioceptive qualities. The body is constantly listening actively to itself, and is a complex communications system from which we can learn a great deal." [13]

It is not possible to explain Lachambre's techniques at great length here, but it is clear that we are here encountering the notion of the body as a filter in its proper form: our body is constantly observing itself and on the basis of this dynamic fundamental feeling enters into interaction with its environment. [14] Consider that the notion of 'energy' which is brought up willy-nilly in the dance world is in Lachambre's case given a strictly physical meaning, though it does form the basis for creative work and the production of meaning. Another important point is Lachambre's notion of space: not only

does he trace the activity of various organic 'tube systems' in the body, he also considers the body itself to be a 'tube'. There is a continuum between the body and its surroundings, and they together form a single landscape. Lachambre thereby removes the dominant visual separation of inside and outside and fundamentally questions vision. This also has far-reaching consequences for questions of identity: where does the self end in this continuous, transparent, infinite and non-oriented space, incarnated by the body? According to Lachambre's work, the body is ceaselessly drawing paradoxical figures: do the development of sensory possibilities, intimate interaction with the surroundings and communication by means of physical energy not lead to an ultimate form of transcendental narcissism? Or, on the contrary, to the removal of boundaries and greater susceptibility lead to a radical testing of humanist immune systems?

In Meg Stuart's work sensoriness is marked by excess, and, what is more, when designing filters she regularly makes use of the field of technology and of fiction. Stuart conceives of the body literally as a 'container': the body as an empty shell, tunnel or recipient. What it receives and transmits are signals, energy, concepts, images, identities and archetypes. So these bodies are moved from the outside, as if visited, inhabited and controlled by a flow of alien energies and fluid identities: the language and movements they produce are like a side-effect. In Visitors Only Stuart is in this way able to arrive at surprising self-observational figures that take the divided nature of the subject to the extreme: the performers haunt themselves, not recognising their arms and legs; their own body is a foreign element. They are partly absent and observe themselves in a state of schizophrenia or paranoia. Out of this relationship between containers and a floating consciousness arises a new rhythm: the dancers constantly swing back and

forth between absence and presence, involvement and detachment, experience and observation.

Unlike Lachambre's microphysiology, Stuart's energetics is a form of demonology in which dancing bodies internalise gazes and evoke a traumatic reality. The notion of the container is for that matter not limited to the body: the performer, the scenic space and even the creative process itself can be conceived as a container.[15] The receptiveness of the container thus responds to Stuart's desire to tackle a wide variety of materials, ideas and media, and to filter large chunks of reality. In this way, during work on Visitors Only, and on the basis of the concepts of transformation and possession, tons of material were brought into the studio: horror films and anthropological documentaries, literature of all sorts, from cognitive psychology to occultism, advertising photos, works by contemporary artists, altogether too much to mention. Pop culture, science, trash and art were all taken seriously as a view of reality, but they also demand to be drawn through the container of the body. In this way spaces that contain meaning can also be traced as energy.

This ultimately yields explicitly physical moments such as the long spinning scene at the end of Visitors Only, when four couples each in their own room whirl round like dervishes. "In that scene I see the dancers as 'energy servants'", says Stuart, "There is an energy in the room that drives them about or attacks them, and which they want to embrace or avoid. You might interpret this energy as a memory of people, as presence, or as any spiritual idea you like. There is this energy between the individual dancers, but also the energy that drives their actions, their desires and behaviour. They are simply there to serve this energy, and with a childlike openness. They also accept letting go of all this and going into a trance, beyond the walls, beyond the familiar world. It reminds me of one of those water-domes with little figures and snowflakes inside: when you shake it the landscape changes and yet remains the same. Spinning.

Yielding while still having a mission. Being driven by the desire to become disoriented, with no point of reference. Erasing all your experience until you no longer know who you are or where you are. What is my self, what is my place? The only thing you can see is a sort of door behind which things happen and people pass by." [16]

In FORGERIES, LOVE AND OTHER MATTERS, Lachambre and Stuart meet as a couple in a rolling landscape of brown plush. With an organic awareness Lachambre regularly tries to become absorbed into the surroundings: he rolls lustily in a pool of water and feels bumps taking possession of his body as he totters and stumbles over the plush. Stuart looks on in amusement, thinking of science fiction films and makes up a new body for herself using lumps of plastic she finds somewhere in a cavity: with every gesture she primarily examines cultural meanings. This makes FORGERIES a place of negotiation where two choreographic practices and also two world-views cheerfully clash or rub up against one another. As a couple, Lachambre and Stuart soon wander off into patterns, a prescribed reality ruled by holiday magazines and horoscopes. Instead of noble thoughts on love, they tackle the *whole* emotion business with gentle irony and undertake a major filtering and recycling operation. After a while there's plenty of rubbish and waste lying around, and the landscape looks like a metaphor for the couple's state of mind. And however distinct their physical filters may be, what remains is in both cases a geography of resistance, symptoms and paroxysms.

5. INTOXICATION AND HETEROGENEOUS BODIES

According to Peter Sloterdijk, anyone today who wants to have something to say as an intellectual or artist is obliged to take part in the terror of the present era. The catastrophes of the twentieth century have thoroughly eroded the modern consciousness, have undermined the humanist notion of culture and have led to the collapse of the traditional theory that still retained an Olympian overview of the world. This detached position has become impossible because it has been irrevocably lost. Nowadays any practice of cultural criticism finds itself faced with a series of explosions and for that there is no contemplative theory. Sloterdijk therefore suggests that thinking let itself be intoxicated by the era, to which it will react like a fever. One might say he gives thought back to the body and lets it develop resistance, like a pathological armour against infection by a violent reality. [17] The metaphor of self-intoxication originates with Samuel Hahnemann, the inventor of homeopathy, and was introduced into cultural criticism by Friedrich Nietzsche: "Health and sickliness: one must be careful! The standard remains the vigour of the body, the resilience, courage and cheerfulness of the mind – but of course also *how much sickliness it can take on and overcome*, can *make* healthy. And those things which will bring down the more delicate people are among the stimuli of the *great* health." [18]

Although Sloterdijk waits to endorse Nietzsche's late-Romantic enthusiasm, also critical metaphors are never innocent. Susan Sontag studied the metaphors connected with cancer and tuberculosis in order to rid these diseases of their metaphorical charge, and in this respect she also wrote about romanticisation: "It is not tuberculosis but madness that is the contemporary vehicle of our secular myth of self-exaltation, or the transcendency of the Self. The romantic view is that disease expands the consciousness. This disease was once TB; nowadays madness is thought to take the consciousness to a state of

intense enlightenment." [19] The aids crisis has made the diseased body a sensitive topic, in the dance world too. Nevertheless, the model of intoxication and resistance puts our thoughts into perspective, because it helps indicate the cultural critical endeavour of the work of Charmatz, Lachambre and Stuart – remember that they themselves take metaphors literally as a critical strategy.

Bodies that approach reality with great openness, filter it and make it accessible in unprecedented ways: isn't this exactly what these choreographers are looking for? Bodies that are discursive because they let themselves become intoxicated and thereby undermine existing conventions and hierarchies. Bodies to which their surroundings appeal, which encounter context in themselves, and which are visited by alien energies. Where the detached view fails, these bodies explore the world from nearby, in a critical practice that combines susceptibility with filtration. In this respect their residue inevitably raises questions in the theatre too, because spectators find themselves in a visual regime and cannot possibly participate fully in the sensory complexity that unfolds before their eyes. But they feel their gaze turning, find their mental theatre being stimulated. And then still there is a lot to see, even if it is only because a radical practice often yields extreme images, though they are never just that. Charmatz, Lachambre and Stuart not only float fully in spheres, they are also literally borderers of our symbolic spaces – didn't we once use the phrase 'avant-garde' for this?

Boris Charmatz wonders how far this search for the heterogeneous can go, and how far the traversing of pathological moments. He is not shy of danger and catastrophe, but he also knows that as a dancer he has a certain degree of control over his body: "It is much more gratifying to think that work in dance, far from being a quest for an ideal body, invents heterogeneous bodies, bodies that are more desiring than in everyday life, bodies that are more decisive, more clumsy, more abandoned, more virile, more feminine, more

vegetable, more mineral, more animal, more 'machine-like', more childlike, more aged, etc., or all this at the same time. It is not a matter of establishing a panoply of different bodies, but of opening up different modes of occupying the body." [20]

1. Peter Sloterdijk, Sphären I – Blasen: Mikrosphärologie, Frankfurt am Main, 1998, introduction
2. Boris Charmatz and Isabelle Launay, Entretenir: A propos d'une danse contemporaine, Paris, 2002, p. 158.
3. This and the following quotes from Boris Charmatz were noted in September 2004, unless otherwise indicated.
4. This and the following quotes from Benoît Lachambre were noted in January 2004, unless otherwise indicated.
5. Feedback is the returning flow of information in a closed system which in most cases has a negative or compensatory effect but can also be positive or cumulative, in which case the stability of the system is undermined. An example of cumulative feedback is a microphone that receives sound from a loudspeaker, to which it is feeding information, so that the sound forms a loop and produces an unpleasant whistling noise.
6. Charmatz and Launay, op cit., p. 18.
7. In April 1997 Charmatz also wrote a manifesto against nakedness, which was published in Mouvement no. 1, June/Aug. 1998, p. 33.
8. The neurologist Oliver Sacks wrote about the importance of proprioception for our sense of ourselves, and of the fact that we have a body that belongs to us, in 'The woman without body', in the collection entitled The Man Who Mistook His Wife for a Hat, and Other Clinical Tales, London, 1986.
9. See Charmatz and Launay, op cit., pp. 150-151.
10. Quote taken from Helmut Ploebst, No Wind No Word. New choreography in the society of spectacle, Munich, 2001, p. 94.
11. For an extended consideration of blindness in Charmatz' work and in *héâtre-élévision* in particular, see Jeroen Peeters, 'Het ongeziene kijken. Over visualiteit, blinde vlekken en blindheid in het werk van Boris Charmatz en Deep Blue', Etcetera, jg. 22, nr. 92, juni 2004, pp. 25-30.
12. Entraînements was a project by Association EDNA and Siemens Artsprogramm. See www.entrainements.net.
13. Lachambre explains the techniques he uses at some length in Jeroen Peeters, 'Materials, dialogues and observations on proximity, walking about Connexive #1: Vera Mantero', Sarma.be, Feb. 2004, www.digitaalbrussel.be/webpages/users/sarma/text.asp?id=977

14. The neurologist Antonio Damaso formulates a theory on the physical sense of self as the basis of consciousness, perception and action in Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain, New York, 1994.
15. For an extended analysis of Stuart's container concept, see Jeroen Peeters, 'Containers als choreografisch medium. Notities bij het werkproces van Visitors Only van Meg Stuart en Damaged Goods', Etcetera, jg. 21, nr. 89, dec. 2003, pp. 44-48.
16. Interview with Meg Stuart in September 2003.
17. See Peter Sloterdijk, Essai d'intoxication volontaire, Paris, 2001, pp. 11, 51-56; and Hans-Jürgen Heinrichs and Peter Sloterdijk, 'Kantilenen der Zeit. Zur Entidiotisierung des Ichs un zur Entgreisung Europas', Lettre International 36 (1997), partly available on www.lettre.de/archiv/36_sloterdijk.html. See also Erwin Jans, 'Kritische Intoxicaties. Over cultuur, crisis en explosies', Etcetera, jg. 20, nr. 80, febr. 2002, pp. 5-9.
18. Friedrich Nietzsche, Umwertung aller Werte: aus dem Nachlass zusammengestellt und herausgegeben von Friedrich Würzbach – 1940, München, 1969, book 4, no. 516 (c. 1885-86)
19. Susan Sontag, Illness as Metaphor, New York, 1978, chapter 4
20. Charmatz and Launay, op cit., p. 112.

PERSONALIA

JEROEN PEETERS studeerde kunstwetenschappen en wijsbegeerte en is actief als publicist en dramaturg. Hij recenseert dans voor De Morgen en is redacteur van Sarma.be, on-line platform voor dans- en performancekritiek.

JEROEN PEETERS studied art history and philosophy and is currently an art critic and dramaturge in Brussels. He reviews dance for the Flemish daily De Morgen and is editor of Sarma.be, an online platform for dance and performance criticism.

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
Louis-Philippe St-Arnault, Chris Van der Burght, Stephane Corriveau, Hugo Glendinning, Cathy Peylan, Laurent Phillippe, Maria Ziegelböck

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

PAPIER | PAPER
Munken Lynx 115 gr/m², Colorme Donkergroen 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

D/2004/5857/44

© november 2004. Cultureel Centrum Maasmechelen en auteur. | © November 2004. Cultural Centre Maasmechelen and author.

dans in Limburg is een samenwerkingsverband rond hedendaagse dans tussen de culturele centra Maasmechelen, de doos Hasselt, Genk, De Velinx Tongeren, Kunstencentrum Tor en de provincie Limburg

cc maasmechelen

In Lichamen als filters onderzoekt Jeroen Peeters de verwantschappen tussen het werk van Boris Charmatz, Benoît Lachambre en Meg Stuart. Deze choreografen-kunstenaars werkten reeds in verschillende constellaties samen en hun werk wordt wereldwijd gepresenteerd in toonaangevende kunstencentra. In zijn analyse van de lichaamsconcepten die in het werk van deze choreografen aan de orde zijn, legt Peeters een actueel choreografisch motief bloot dat niet alleen een nieuw perspectief opent op de analyse van hun werk, maar dat verder reikt dan het oeuvre van deze markante vernieuwers van de hedendaagse dansscène.

In Bodies as Filters Jeroen Peeters examines the affinities between the work of Boris Charmatz, Benoît Lachambre and Meg Stuart. These choreographer-artists have previously worked together in a variety of line-ups and their work is presented in leading arts centres all over the world. In his analysis of the bodily concepts that arise in these choreographers' work, Peeters reveals a topical choreographic motif that not only opens up a new perspective on the analysis of their work, but also extends beyond the creations of these outstanding innovators.

D/2004/5857/44

cc maasmechelen