pzazz



First Memory

NOÉ SOULIER / THEA DJORDJADZE / KARL NAEGELEN

Herkansing van de avant-garde



Pieter T'Jonck

Gezien op 21 mei 2022

La Raffinerie, Molenbeek, in het kader van Kunstenfestivaldesarts

‘First memory’ heeft zijn naam niet gestolen. Dit ‘gesamtkunstwerk’ volgt op het eerste gezicht de klassieke formule van Merce Cunningham: zet drie autonome werken -muziek, beweging, beeld- koud naast elkaar en er ontstaat er een ongekende ervaring. Toch komen choreograaf Noé Soulier, beeldend kunstenares Thea Djordjadze en componist Karl Naegelen ergens helemaal anders uit. Ze boren de zintuiglijke laag aan achter die abstracte procedure aan. Zo verbeelden ze het moment dat je voor het eerst licht, beweging, aanraking, klank ervaarde. Zo brengen ze je bewustzijn terug in beweging.

22 MEI 2022

Op het podium staan drie meer dan manshoge grijswitte panelen. Het is een werk van de Georgische kunstenares Thea Djordjadze. Ze verschillen behoorlijk in lengte, zes, vier en een halve en drie meter ongeveer, maar ze zijn wel net even hoog. Toch lijkt dat aanvankelijk niet zo. de twee linkse, langere panelen staan frontaal naar het publiek gericht, maar met een grote tussenafstand, één staat dwars erop. Dat creëert een bedrieglijk perspectief, dat het ene paneel hoger doet lijken dan het andere.

Het werk lijkt aanvankelijk niets meer dan een abstracte scenografie. Ik dacht onwillekeurig aan de panelen van Donald Judd die het podiumbeeld van Trisha Browns ‘Newark’ bepaalden omdat ze net als in ‘Newark’ zo hinderlijk opgesteld staan dat het bijna niet anders kan dan dat je sommige delen van de choreografie niet zal zien. (Dat ik die associatie maakte bleek later overigens geen toeval).

Het werk toont zijn kwaliteit pas later, als de dansers de panelen manipuleren. Dan merk je dat de panelen steunen op een as, gemonteerd op een grote ronde voetplaat, zodat ze bijna moeiteloos kunnen draaien en verschuiven. Het abstracte spel van vlakken dat je aanvankelijk zag verandert zo vele keren van vorm, met telkens ook een andere, prikkelende ruimtelijke ervaring. Een soort ‘espace-temps’. Ergens halverwege sluiten de panelen zich aan elkaar tot een wand die het podium in de diepte halveert. Op het einde staat diezelfde wand helemaal achterin het podium, als een scherm waarachter de spelers verdwijnen.

Het is een onvatbare ruimte, die niet verschijnt als een leegte tussen wanden, maar als een soort plastisch medium waarin de dansers zich voortbewegen. Een medium dat hen omvat en draagt. Het lichtontwerp van Victor Burel versterkt die plasticiteit, op één bijzonder moment na, als het helle licht op de gesloten wand de dansers abstraheert tot poppen uit een schaduwtheater.

De muziek van Karl Naegelen, uitgevoerd door Ictus, bouwt op zijn manier die tijd-ruimte ervaring mee op. De compositie heeft een min of meer klassieke bezetting van akoestische instrumenten als percussie, strijkers, gitaar, piano en fluit. Die worden echter zo onconventioneel bespeeld dat je vaak niet beseft wat je hoort -ook al omdat er ook zoveel te *zien* is- maar vooral getroffen wordt door

bijzondere klankkleuren en combinaties. Soms structureren ze de tijd haast ongemerkt, als een lange *flow*, soms gaat het hele orkest klinken als een stompend percussie ensemble, soms brengen de fluit en vooral de viool toch een flard melodie binnen tussen stoten van de adem of gekreun van de strijkstok.

De bewegingen zijn zo virtuoos gesyncopeerd en gereconstrueerd zijn dat het lijkt alsof je ze voor het eerst ziet

In het programma lees je dat Naegelen de muziek autonoom, los van de choreografie schreef. Opmerkelijk is echter dat je het zo niet ervaart: het lijkt net vaak alsof de dansers een intieme band onderhouden met de muziek, alsof het de score is bij hun intense vertolkingen, en niet alleen omdat danssolo's vaak samenvallen met een solo van één instrument. Daarmee zijn we aangekomen bij het derde -tweeledige- element van de voorstelling: de choreografie en de dans.

Dans en choreografie vallen hier niet ondubbelzinnig samen. De choreografie heeft zeker de grote lijnen bepaald. Er is vooreerst het bewegingsrepertoire. Het is gebaseerd op een alledaagse bewegingen: iemand die iets opvangt, iemand die uithaalt met een arm of een been, zijn voet hard neerzet of een ontwijkend gebaar maakt door achterover te hangen. Maar net als in eerdere voorstellingen zoals ‘The waves’ zijn die herkenbare bewegingen hier uiteen gerafeld tot in hun kleinste fracties en vervolgens terug samengesteld tot nieuwe figuren. Het effect is ook nu weer wonderlijk: je herkent het oorspronkelijke gebaar nog loepzuiver, maar tegelijk is het zo virtuoos gesyncopeerd en gereconstrueerd dat het lijkt alsof je het voor het eerst ziet.

Dat heeft ook veel te maken met de ruimtelijke en temporele organisatie van het materiaal. Je ziet de dansers heel vaak per twee bewegen, maar tot op het einde van het stuk raken ze elkaar daarbij niet, hoe dicht ze elkaar ook naderen. Dat komt in een eerste serie duetten, tussen Lucas Bassereau en Adriano Coletta, tussen Yumiko Funaya en Julie Charbonnier en zeker tussen Basserau en Nangaline Gomis sterk naar voor. Het is alsof ze in hun soms wilde uithalen, dan weer behoedzame terugtrekkende bewegingen de ruimte die zich tussen hen bevindt boetseren als een tastbaar materiaal. Je ziet hoe rond hun lichamen een sfeer ontstaat, die soms versmelt met, soms botst op die van de andere danser.

De choreografie drijft de complexiteit van die ontmoetingen op: duetten worden bewegingen met vier, vijf, zes of tenslotte zeven dansers, maar dan volgt er steevast ook weer een solomoment - subtiel bij Funaya, wild en roekeloos bij Meleat Frederiksson, maar onveranderlijk met een verbluffende precisie en doelgerichtheid. Vooral in die groepsbewegingen merk je dat de dansers veel vrijheidsgraden hebben. Ze pikken elkaars bewegingen vaak op, parallel of in spiegelbeeld, maar articuleren die toch allemaal net weer anders. In een bijzondere scène, naar het einde toe, staan de panelen van het podium allemaal dwars opgesteld,. Vier dansers voeren dan tegelijk dezelfde choreografie uit, maar zonder muziek, en zonder dat ze elkaar zien. Plots blijkt dan hoe verschillend hun inwendige klok loopt en hoe specifiek hun uitvoering van de bewegingen is.

Dat alles geeft de dans een bijzonder karakter. Ze heeft noch de kadaverdiscipline van het latere werk van Lucinda Childs -die vaak werkte met gestileerde ‘alledaagse’ bewegingen- noch het achteloze van ‘ik doe wat ik doe’

van Yvonne Rainer. Je ziet virtuoze, meticuleus gechoreografeerde dans die toch de kwaliteit heeft van een instinctieve, directe reactie op iets wat onzichtbaar blijft. De verbeelding van de dansers moet hier wel overuren draaien, en dat werkt aanstekelijk. Dit zijn niet de 'interessante', wegens 'nooit vertoonde' figuren van Cunningham maar sprankelende brokjes leven, die je als kijker herinneren aan en deelgenoot maken van momenten van intense ervaring. 'First memories'.

Een soort 'contact improvisation' zo je wil, maar dan net iets brutaler en minder voorspelbaar dan wat je je daar bij voorstelt.

Dit spel bereikt een soort vervulling in het finale duet tussen Stéphanie Amurao en Julie Charbonnier. Voor het eerst raken twee dansers elkaar aan in een trage, intense verstrengeling. Hun lichaamssferen versmelten hier tot één contactruimte. Die is niet psychologisch van aard. Het is een fysieke verkenning van huid, gewicht, kracht. Een soort 'contact improvisation' zo je wil, maar dan de minder voorspelbare versie. Denk eerder aan kinderen die wat loom elkaars lichaam verkennen dan aan volwassenen die 'met hun lichaam bezig zijn'.

Daarop volgt een onverwachte, maar betekenisvolle coda. Terwijl het duet tussen Amurao en Charbonnier nog bezig is komen de andere dansers vanuit de zaal terug naar het podium. Ze dragen metaalachtige platen in onregelmatige vormen voor zich uit. Sommige zijn grote rechthoeken met een ronde of hoekige uitsnijding in het midden, andere eerder kleine vlakken als een driehoek of een cirkel. Ze leggen de platen rondom het duo op de grond.

Funaya is de eerste die zich neer vleit op een van de grotere platen. Voorzichtig plooit ze een tip ervan om haar lijf en een andere tip om haar been, zodat het een soort pantser vormt, maar zo snel als de vorm ontstaan is glipt ze er weer uit weg en blijft de vorm achter als een lege cocon waar je alleen door haar actie nog de beweging in herkent.

De anderen doen haar dat na met de andere panelen. Zo ontstaat op het podium een collectie objecten van geplooide stukken metaal, als een tentoonstelling. Ze krijgen een eigen bestaan als de dansers ze rechtop zetten en zo de band met de oorspronkelijke lichaamsvormen doorbreken. Het worden bevroren bewegingen, abstracte werken. Door het armtierige materiaal doen ze denken aan de *plywood* constructies of de abstracte dozen van minimal art (daar heb je dus Donald Judd weer): objecten die maar zin krijgen door hun relatie met de kijker en de ruimte.

Hier is het natuurlijk net andersom: de objecten installeren geen verhouding tussen de ruimte, het werk en de kijker, maar 'vangen' de imaginaire ruimte rondom de dansers als ze verdwenen zijn. Hun wat willekeurige, voorlopige vormen zijn momentopnames van een beweging die nooit stopt. Deze objecten zijn eeuwig 'onaf', en nodigen ze bij wijze van spreken de 'bezoeker' van deze 'pop up' tentoonstelling uit om zelf weer in de vorm te kruipen en ze te manipuleren.

Of moet je zeggen dat deze objecten een nabeeld zijn van vloeiende ruimte die je steeds weer zag ontstaan tussen de dansers als ze per twee rond elkaar heen draaiden zonder elkaar te raken? Van die moeilijk in woorden te vatten, maar reële sensatie van beweging, ruimte, lichamen? Ze vertonen daardoor een

onmiskenbare verwantschap met de ‘bichos’ van de Braziliaanse kunstenares Lygia Clark: kleine constructies van met scharnieren verbonden metalen plaatjes die opzettelijk nooit een definitieve vorm konden aannemen door hun instabiele samenhang.

Clark bedacht ze als een uitnodiging aan de kijker om zijn zintuiglijkheid te herontdekken, om het spoor terug te vinden naar een oorspronkelijk, zintuiglijk contact met de wereld. Djordjadze doet hier iets gelijkaardigs. Toch bijna. Haar propositie leidt tot monumenten -gedenktekens dus- voor het feest van zintuiglijkheid dat we hier mochten beleven.‘First memory’ is op die manier een belangrijk werk. Het recycleert technieken en vormen van de naoorlogse avant-garde maar laat de kunsthistorische dialectiek waarin die gevangen zaten achterwege. De voorstelling boort de ondergrondse vitaliteit ervan aan en is zo tegelijk een kritiek op als een herkansing voor die avant-garde.