

Peepholes, koeienbellen en een speelse stoelendans

Het jaarlijkse Playground Festival beweegt zich op het snijvlak van performance en beeldende kunst en biedt interdisciplinair werk een speelruimte voor experiment, zowel binnen de museumruimte als in de theaterzaal. Helen D'Haenens zag performances en installaties van Grace Schwindt, Charlotte Bouckaert, Ferenc Balcaen en Zhana Ivanova – een rijk palet aan verrassend maar toegankelijk werk.

De performance *A Vocabulary of Care* maakt deel uit van een drieluik binnen het artistiek onderzoek van de Duitse kunstenaar Grace Schwindt in M Leuven. Een eerste luik is de tentoonstelling *A History of Touch* waarin Schwindt via tekeningen, schilderijen en objecten haar belangstelling toont voor beschadigde kunstwerken die zelden worden tentoongesteld en doorgaans verborgen blijven in een exclusieve context zoals het depot. Schwindt herschept deze exemplaren tot nieuwe representaties en maakt de originelen zo op indirecte wijze opnieuw zichtbaar voor een publiek. Er is ook de online te bekijken documentaire *To Create Closeness*, waarin ze een deel van haar onderzoek visueel ontvouwt en die doet denken aan Alain Resnais' *Toute la mémoire de monde* (1959), een essayfilm over de Bibliothèque nationale in Parijs als bewaarplaats van het nationale geheugen. In *A Vocabulary of Care* legt Schwindt de performatieve dimensie van een museumdepot bloot, zoals Resnais op intrigerende wijze het dagdagelijkse werk van de archivariissen registreerde.

In de performance krijgt de toeschouwer via een videoprojectie inzicht in de fysieke handelingen van een depotbeheerder. De zorgzame gebaren bij het omgaan met de kunstwerken worden uit hun oorspronkelijke context gehaald en als abstracte bewegingen voor de camera geënceneerd. Tegen een witte achtergrond en in zwarte kledij voert een vrouw herhaaldelijk een reeks arm- en handbewegingen uit, zonder het kunstwerk zelf vast te houden. De bijna mechanische precisie van haar gebaren verleent de handelingen een educatief, bijna artificieel karakter. Dit contrasteert met de close-ups van bomen waarin de toeschouwer, zoals bij de beschadigde objecten, de scheuren, breuken en lijnen in de boomschors kan lezen. Daarnaast verschijnen via *dissolves* (beelden die in elkaar overvloeien) close-ups van christelijk-geïnspireerde beelden uit het depot. Opvallend is dat Schwindt in een voice-over het perspectief van het object zelf inneemt en reflecteert op de manier waarop de aanraking wordt ervaren. Ze beschrijft bijvoorbeeld hoe het voelt wanneer een medewerker haar optilt en het stof van haar oppervlak veegt.

“In *A Vocabulary of Care* legt Schwindt de performatieve dimensie van een museumdepot bloot.”

De videomontage speelt zich in M Leuven af tegen een muur vol kleurrijke katoenen linten, waarvan sommige bevestigd zijn aan de achterkant van de armen van twee dansers. Met de linten aan hun lichaam bewegen de dansers overwegend rustig en nemen ze regelmatig statische poses aan, waarbij alleen een hand subtiel blijft bewegen. Soms lijken ze naar lucht te grijpen, alsof ze een onzichtbaar object vasthouden. Op andere momenten strijken hun handen over de vloer of langs de muur, een meer letterlijke verkenning van ‘touch’. Intrigerend is hoe ze zich op bepaalde momenten in en uit de linten wikkelen, een

gebaar dat naar de museumobjecten verwijst en suggereert dat ze zichzelf telkens opnieuw in- en uitpakken.

Tegen het einde van *A Vocabulary of Care* krijgt het werk subtiel een politieke lading. In de voice-over reflecteert Schwindt over aanraking in een oorlogscontext en verwijst ze expliciet naar het grijpen en vasthouden van een wapen op het slagveld. Daarmee plaatst ze de eerder serene, zorgzame bewegingen die de voorstelling domineren tegenover een vorm van 'touch' die van een totaal andere orde is.



© Sid Dankers

EEN FRACTIE VAN EEN LICHAAM

In de tentoonstellingsruimte van M Leuven beweegt een danser in een claustrofobische ruimte: een grote, gesloten witte box. Eén zijde bevat een opening waarin de cameralens binnenkijkt. Aan de overkant van de box leunt een scherm tegen de muur waarop de toeschouwer *in real time*, via een wifi-verbinding, de foto's ziet verschijnen die de camera maakt. Door op de cameraknop te drukken bepaalt de bezoeker zelf wanneer een foto wordt genomen, waardoor die zowel maker als kijker wordt en een actieve rol krijgt in het artistieke proces. Het ritme van de beelden is onstabiel en fragmentarisch: sommige momenten worden door de bezoeker gedocumenteerd, andere niet.

Met de installatie *The Photographer Left, They Told the Truth I BOX* onderzoekt kunstenaar Charlotte Bouckaert de problematiek van het documenteren van dans. De momenten vóór en na een beweging glippen ons vaak door de vingers, waardoor voelbaar wordt hoe onmogelijk het is om een bewegingspraktijk volledig te capteren en te bewaren. Precies daar ligt Bouckaerts interesse: in het proces zelf, eerder dan in het resultaat. Zoals in een performance bewegingen slechts tijdelijk zichtbaar zijn, zo zijn ook hier de foto's telkens slechts een fractie van een seconde te zien, voordat het scherm weer grijs kleurt en de bezoeker wacht op een nieuwe captatie. Bouckaert nodigt uit om dit gelaagde proces te ervaren: ondanks het feit dat we zelf de foto's nemen kunnen we de rest van de dans slechts verbeelden, soms zelfs

horen vanuit de box, maar we weten nooit volledig welke poses het lichaam aanneemt. Met de titel *The Photographer Left, They Told The Truth* refereert Bouckaert zowel aan een ogenschijnlijke waarheid als aan de grenzen die in elke vorm van kijken besloten liggen.

“Zoals in een performance bewegingen slechts tijdelijk zichtbaar zijn, zo zijn ook hier de foto's telkens slechts een fractie van een seconde te zien.”

Ook de camera zelf, doorgaans een functioneel instrument, wordt in *BOX* benaderd als een sculpturaal museumobject. Zwart en statisch, scherp afstekend tegen de witte wand, krijgt hij een bijzondere geladenheid. Tegelijkertijd roept de opstelling onvermijdelijk een vorm van voyeurisme op: door de opening is een fragment van een mannenlichaam in ondergoed zichtbaar, alsof de toeschouwer door een *peephole* kijkt. Toch blijven de foto's opmerkelijk anoniem. Misschien ontwijkt de danser bewust de felle cameraflits, misschien is het toeval, maar steeds blijft de danser onherkenbaar. Bouckaert toont dat zien nooit volledig is en dat zowel de actieve bezoeker als de bewegende danser mede bepalen wat zichtbaar wordt.



© Sid Dankers

BINNEN OF BUITEN SPELEN?

In *Enclosed Garden* creëert theatermaker Ferenc Balcaen een spelkader waarin tegengestelde begrippen worden bevraagd zoals ontmoeting en afzondering, verbinding en desintegratie, verbondenheid en eenzaamheid, donker en licht, water en zand, binnen en buiten.... De installatie in STUK fungeert als voorontwerp voor de scenografie van een nieuwe theaterproductie bij NTGent. De constructie is geïnspireerd op het concept van de *hortus conclusus*, letterlijk '(in)gesloten tuin'. Tegelijkertijd verwijst Balcaen via de installatie naar onze hedendaagse omgang met de natuur, weerspiegeld in de manier waarop tuinen worden vormgegeven en beleefd. Binnen dit kader speelt de installatie met licht, materiaal en geluid

Bij het betreden van de ruimte is het donker, enkele spots leiden de toeschouwer naar binnen. Langzaam wordt de omgeving zichtbaar in een afwisseling van koud en warm licht. In het midden staat een constructie van houten planken, met lage muren eromheen, waarin zich twee rechthoekige holtes bevinden: één gevuld met water dat de reflecties van lichamen weerkaatst, de ander met bruin zand dat zijn geur verspreidt. Boven deze constructie hangt aan een koord een sculptuur van verschillende materialen. Het heeft iets mysterieus en bijna monsterlijks, stil en levenloos, maar krijgt dankzij Balcaens esthetische spel toch een levend karakter.

Als bezoeker wacht ik af, bijna vergeten dat dit een installatie is en dat er geen performer zal verschijnen om het werk te activeren. Ook andere toeschouwers lijken zich eerder aan de zijanten van de *enclosed garden* te positioneren. Hoewel de materialen bewegingsloos zijn, creëert het lichtspel een dynamiek en leidt het de blik van de toeschouwers naar verschillende details in de ruimte. Samen met de belichting verandert de sfeer en nodigt de tuin uit tot verbeelding. Na enkele minuten betreden meerdere bezoekers de constructie en verkennen deze van dichtbij. Door de lichtveranderingen verdwijnen sommige lichamen in het donker, terwijl schaduwen op de muren hun afwezigheid compenseren.

Voor de soundscape liet Balcaen zich samen met geluidskunstenaar Rint Mennes inspireren door de Zweedse componist Delia Derbyshire, wiens muziek hij als 'claustrofobisch' omschrijft. De zachte zangstemmen maken de sculptuur bijna menselijk, terwijl het gekraak van objecten de associatie oproept met de materialen in de ruimte. Het gerinkel van bellen, zoals van koeien in een wei, brengt de buitenwereld binnen in de scenografie. Welke grens tussen binnen en buiten ga je over bij het verlaten van deze *Enclosed Garden*?



© Sid Dankers



© Sid Dankers

DE ROLLEN OMDRAAIEN

In de Soetezaal van STUK neemt het publiek plaats op banken langs beide zijden van het podium. Vier performers zitten aan de rand van de afgebakende speelruimte op stoelen, naast twee microfoons, wachtend op de start van *Imaginary Magnitudes*. De Bulgaarse kunstenaar Zhana Ivanova opent met een introductie waarin ze de 'spelregels' toelicht, zowel voor de toeschouwers als voor de performers, van wie er twee semi-onvoorbereid zijn omdat ze voor het eerst deelnemen. Ivanova legt uit dat Eva Susova en zij het script lezen, terwijl de performers de tekst belichamen. Ze benadrukt expliciet dat er geen juiste of foute manieren zijn waarop de performers de regieaanwijzingen kunnen interpreteren. Toch valt het mij enkele minuten later op dat, door de beperkte interpretatieruimte, de performers eerder pionnen lijken in een spel, waardoor haar stelling doorheen de korte performance minder overtuigend wordt.

Naast de strikte spelregels valt vooral op hoe vaak de lezers hun instructies herhalen wanneer performers niet reageren of een handeling niet uitvoeren zoals verwacht. Soms sturen ze via imitatie de uitvoering. Een lezer vraagt een performer bijvoorbeeld om met de mond een 'O' te vormen en daarbij een geluid te produceren. Wanneer de performer niet meteen handelt en vragend kijkt, demonstreert deze zelf de exacte vorm van de mond en het gewenste geluid, waarna de performer dit imiteert. Halverwege de voorstelling verliezen de performers nog meer van hun eigenheid door een wijziging in de aanspreekvorm: in plaats van hun naam gebruiken de lezers voortaan de termen 'I', 'You' of 'We'. Die verschuiving zorgt niet alleen voor extra verwarring, maar onderdrukt ook nog sterker de ruimte voor persoonlijke interpretatie.

De strikte controle die de lezers behouden laat zich opnieuw voelen wanneer er stoelen in de ruimte worden geplaatst en Chiara Monteverde de volgende aanwijzing krijgt: *'Chiara carefully climbs a chair'*. In plaats van voorzichtig te zijn zoekt Monteverde haar grenzen op en balanceert ze achterover op de twee achterste poten. Ivanova wil instinctief ingrijpen en zet een stap in de speelruimte, maar keert toch terug naar haar lezersplek. Haar bezorgdheid blijft voelbaar: via de microfoon informeert ze naar de stabiliteit van

de stoel. Ironisch genoeg blijft Monteverde onverstoort en speelt ze minutenlang haar eigen spel waarin ze Ivanova volledig negeert.

“Naast de strikte spelregels valt vooral op hoe vaak de lezers hun instructies herhalen wanneer performers niet reageren of een handeling niet uitvoeren zoals verwacht.”

Dan volgt een kantelmoment. In de laatste minuten van *Imaginary Magnitudes* draaien de rollen om. Een van de performers, Panagiotis Panagiotakopoulos *aka* Taka Taka, neemt plaats achter de microfoon, terwijl Ivanova en Susova de rol van performer op zich nemen. De muziek zwelt aan, er wordt rook de zaal ingeblazen en de hele setting wordt chaotischer en intenser. Die verhoogde levendigheid zorgt ervoor dat de performers eindelijk buiten het spelkader treden. Opvallend genoeg blijken uitgerekend Ivanova en Susova de meest speelse performers: zij interpreteren de instructies het ruimst. *Imaginary Magnitudes* eindigt wanneer Panagiotakopoulos via de microfoon aangeeft dat hij ‘satisfied’ is.

Het taalspel dat Ivanova inzet vertrekt vanuit persoonlijke herinneringen, zoals die aan een zwembad, maar doordat deze fragmentarisch worden gepresenteerd blijft er inhoudelijk weinig resoneren. De scènes die Ivanova uit haar kindertijd schetst raken thema’s als vervuiling, seksualiteit en schaamte, maar ze zijn zó subtiel in het script verweven dat ze nauwelijks richting of een interpretatiekader aan de toeschouwer bieden. Hierdoor ontstaat een spanning tussen de tekst en de belichaming en zoek je als toeschouwer voortdurend naar een houvast dat het proces van betekenisgeving ondersteunt. Mogelijk vloeit deze kijkervaring voort uit Ivanova’s interesse in magisch realisme, waarin het alledaagse en het magische naast elkaar bestaan en ze tussen beide geen onderscheid maakt. In *Imaginary Magnitudes* leidt dit ertoe dat de herinneringen wel worden opgeroepen, maar zelden werkelijk vorm krijgen, waardoor de performance eerder een spelstructuur onthult dan een wereld die zich laat betreden.

