

Jeroen Peeters onderzoekt hoe in het solowerk van Sarah Chase  
verschillende relaties tot het eigen verleden opduiken.

## Hoe Sarah Chase met verhalen de dans wekt

### Mijn oog, dat ben ik

Sinds Klapstuk 97 is de Canadese danseres Sarah Chase geen onbekende meer in Vlaanderen. Ze maakte toen voor het eerst haar opwachting hier te lande in Benoît Lachambres *L'âne et la bouche*. Die verschijning bleef niet onopgemerkt, althans niet op dat ogenblik. Temidden het gedoe en het gerotzooi van de voorstelling ontloek plots een bloempje, een solo gedanst met zoveel présence dat ik voor één keer Lachambres onzin voor en na er graag bijnam. Hoewel Chase nadien geregeld aan het werk te zien was op Vlaamse danspodia, is het nog maar de vraag of die ene gebeurtenis er veel toe deed. *Secrets & Stories* (september 1997), zo heet de solo, zette geen enkele pen aan tot het schrijven van enige kunstkritische glossen. Vandaag blijkt dat ook de videocamera niet meedraaide, zodat het kleinood niet gedocumenteerd is. Hoe graag ik er ook nog iets over kwijt wil, het geheugen speelt me parten. De vraag is of het stuk wel bestemd was voor het geheugen. Natuurlijk, dans is een vluchtig medium, maar er was misschien meer aan de hand. Het geheugen speelt namelijk een centrale rol in *Secrets & Stories*, een rol die tegelijkertijd ook marginaal is.

De aanzet staat me nog voor de geest, Chase spreekt over zichzelf: 'I. Wat volgt is een verhaal uit haar jeugd, een verhaal dat autobiografisch getint is, hoewel het realiteit en fictie mengt. Het vertellen lijkt doordrongen van een identiteitsstreven, met het geheugen als vehikel om een reeks uitspraken, gebeurtenissen en verhalen te koppelen aan dat ene centrale baken: 'I. Al sprekend begint Chase te dansen, of beter: te gebaren, want bij elk woord past een gebaar. Via een woordspel, via klank-

associaties en homonymie verdubbelen de betekenissen zich: 'I wordt 'Eye'. Van daaruit vermenigvuldigen ook de tekens: een woord wordt een gebaar, het spreken over zichzelf gaat gepaard met het aanwijzen van het oog. Alsof Chase wil zeggen: 'mijn oog, dat ben ik'. Het verhaal gaat verder, met de woorden nemen de gebaren toe, de dans vangt aan.

Het verhaal van *Secrets & Stories* is me ontgaan; de dans niet, want die geeft ruimschoots te denken. Waarop stuurt Chase aan als ze over haar jeugd vertelt? Autobiograferen lijkt te sterk uitgedrukt, maar schrijven doet ze wel, met woorden en gebaren schrijft ze als het ware zichzelf. Het geheugen schrijft identiteit, en dat wordt ook hardop meegedeeld. 'I is daarbij een vat, zowel leeg als omvattend, slechts in het schrijven en het handelen krijgt het teken ook betekenis. De verbinding van herinnering en schrijven is daarbij niet onbelangrijk: door middel van metaforen wil het ik stabiele posities lokaliseren om zichzelf te construeren, op een talige wijze. Waar 'I voor staat, dat is slechts wat gearticuleerd is, wat coördinaten toegekend kreeg, wat het geheugen kan vasthouden. Zo'n benadering levert weliswaar een enge identiteitsconceptie op, maar het woord is niet bij machte om het beter te doen. Verbonden met 'Eye' lijkt de metafoer eens te meer haar plaats op te eisen: traditioneel kan slechts het oog zich meten met de hersenen. Het oog lokaliseert, neemt afstand en sticht betekenis. Zo levert het oog de paradigmata van de visualiteit en van de taal. Het oog creëert metaforen en begrijpt. Met Jacques Lacans theorie van het spiegelstadium weten we dat ook een zelf ontstaat met een zelfbeeld: geen identiteit zonder visualiteit, geen ik zonder blik.

Echter, een eerste paradox ligt al op de loer – van zodra er afstand is, loent een oog blijkbaar niet alleen een zelf bij elkaar. Een drang naar intimiteit doorkruist de vergeestelijking van het identiteitsspel dat Chase danst en vertelt. 'Mijn oog, dat ben ik' en de talrijke variaties waarop de solo drijft, geven elk moment in de identiteitsopbouw een plaats op het lichaam. Het eigen leven is meer dan een verhaal, het is als een tweede huid, door Chase letterlijk geïnterpreteerd. Zo biedt niet het geheugen, maar wel het lichaamsoppervlak ruimte voor een verankering van identiteit. Of het lichaam uiteindelijk wel zo'n goede drager is om een ik te schrijven is nog maar de vraag. De cartografie is immers hoogst inefficiënt. 'Mijn lichaam, dat ben ik' houdt op een of andere manier steek, maar is er al een lichaam in het geding? Een permutatie of zelfs dislocatie van het lichaam komt geregeld voor in hedendaagse dans – denk bijvoorbeeld aan Meg Stuarts *Disfigure Study*. Op die manier ontwrict het lichaam en worden losgeslagen lichaamsdelen de locus van een semantische concentratie waarin het deel waarden aanneemt die eigenlijk met het geheel verbonden zijn. 'Mijn oog, dat ben ik' is een dislocatie van lichaam en identiteit, van het hele zelf, in een enkel lichaamsdeel. Een oogbol is losgeslagen van het lichaam maar zogenaamd wel identiteitsdrager bij uitstek. Het oog van Chase is blind, uitgerukt door een spel van woorden en gebaren. Ontdaan van zijn constitutieve functie voor de visualiteit wordt het oog nog slechts gezien, het schittert in zijn obsceniteit. Het oog mag dan al een optisch instrument zijn dat de blik en identiteitsvorming leidt, van dichtbij is het tegelijk niet meer dan een bal van vlees, bloed,

water, vliezen en nog wat. In het oog komen als het ware betekenis en absolute betekenisloosheid samen, de grens is dun. Door een gelijkachakeling van zelf en oog zet *Secrets & Stories* dus heel wat op de helling.

In de fascinatie hecht het verhaal van de eigen jeugd zich vast aan het vlees en vormt een lichaamslandschap. Daarmee heeft het echter nog niet al zijn geheimen prijsgegeven. Als het zelf en het oog een pact sluiten, of zelfs harmonisch lijken samen te gaan, dan is dat bij Chase niet op een metaforische basis. Slechts een keten van contiguiteitsrelaties en nabijheid brengt 'I' en 'Eye' tezamen. Er zijn weliswaar betekenissen in het spel, maar enkel de klank van beide woorden bezegelt de link. Reeds in het taalspel vindt dus een transgressie plaats. Een polysemische verglijding wakkert een psychose aan: de metafoer bekleedt niet langer een stabiele positie, ze verliest haar statuut en toont noodgedwongen de beperkingen van haar identiteitsaanspraken. Een prachtig voorbeeld van dit fenomeen is Georges Batailles novelle *Histoire de l'oeil* uit 1928. Vanuit het oog construeert Bataille enkele ketens van associaties, op basis van vorm en nabuurschap, maar ook klank, bijvoorbeeld *oeil-oeuf*. Een enkel motief ontlokt een duizeling van figuren waarin uiteindelijk elke relatie tot een grond zoek is. Die oneindige juxtapositie van tekens zorgt voor een onbepaaldheid van de metaforische orde, zoals Roland Barthes treffend analyseert. Het verhaal heeft geen diepte, alles is gegeven in het oppervlak, en zonder hiërarchie. De metafoer heeft geen geheimen meer: wat rest is een teken zonder betekenis, een teken dat even goed elke betekenis bevat.<sup>1</sup>

Wat blijft er dan nog van *Secrets & Stories*? Wat als het lichaam zijn deel opeist in de poging een verhaal te vertellen? Wat als een gulzige oogbal de contouren van een identiteitsconstructie opslokt? Wat als in een aanhoudende oscillatie elke betekenis implodeert in een simulacrale keten van tekens? Of om het met Bataille te zeggen: wat als het vormeloze toeslaat en in een bruuske beweging elk talig universum sloopst? Alle betekenislagen gaan ten onder in een verglijding van tekens, een verglijding die oplicht als de betekenisstructuur bij uitstrek. Want wat rest er anders dan beweging, oftewel de dans zelf? Verhaal, huid en een grondeloze maskerade van tekens plooiën samen tot één schild, spiegelglad en blinkend in zijn tegenwoordigheid. Het vormeloze verbindt een dans van woorden, een dans van gebaren, een dans van tekens. Dat is een en dezelfde dans die zijn geheimen prijsgeeft, een dans die bekend dans te zijn. Een geheim dat tegelijk alles en niets zegt. Als Chase haar verhaal vertelt, brengt ze de dans in herinnering,

niet zozeer haar eigen verleden. Daarmee heeft ook choreograaf Lachambre voortreffelijk werk geleverd. Meer dan in welk ander stuk ook, waarin hij zich doorgaans uitlevert aan geënceneerde paroxismen en bruut geweld, gaapt in *Secrets & Stories* de wonde van identiteitspsychose en trauma. Daar bovenop doet de opbouw van het werk uitspraken over de eigenheid van het medium dans en ontleent er zijn kracht aan.

### Het verlangen van de lijn

Veel zijn we over Chase nog niet te weten gekomen. Waarom moet ze steeds weer verhalen over zichzelf vertellen? En haar typische idioom, waarbij ze al dansend en gebarend de woorden van een bewegingsvorm voorziet, wordt de autobiografie daarin niet eens te meer versterkt door een idiosyncratisch schema? Diverse relaties tot het eigen verleden klitten samen in de dans, om het geheugen te wekken, dat op zijn beurt aan het choreograferen lijkt te gaan. Hoe kunnen echter twee onderling onmeetbare categorieën, namelijk de presentaties van de verhalen en de presentie van de bewegingen zo gemakkelijk samengaan? Hoe kan de talige of visuele aard van woorden en beelden zomaar opgaan in de aanwezigheid en tegenwoordigheid van bewegingen? Laten we Chase' eigen solo *Muzz* (februari 1998) onder de loep nemen, ook al werk dat zich in alle eenvoud aan de kijker presenteert, maar desondanks een complexe betekenisstructuur herbergt.

In *Muzz* vertelt Chase hoe ze als achttienjarige na een lange reis voor het eerst haar overgrootmoeder ontmoet. *Muzz* is dan reeds zevenennegentig jaar en stervende. Chase verhaalt uitgebreid de ontmoeting, hoe ze elkaar meteen herkennen, alsof dat ene moment een jarenlange relatie uitdrukt. De overgrootmoeder vraagt haar te dansen, daar ter plekke in het ziekenhuis. Er is slechts een kleine ruimte voorhanden, geen voorbereiding. Evenmin is er dansbare muziek, de *Mondschein Sonate* van Beethoven is zowat het enige dat de ziekenhuiscollectie biedt. Het bed wordt opzij geschoven, Chase begint te dansen. De dans wordt een ruimere uitdrukkingvorm op een ogenblik dat er niets meer te zeggen valt, in confrontatie met de dood. Terwijl Chase dit verhaal en gelijkaardige ervaringen vertelt, schrijft ze de namen van overledenen in de lucht, afgewisseld met korte danspassages. Pianist Bill Brennan tracht zich in een live improvisatie de *Mondschein sonate* van Beethoven te herinneren.

Ditmaal is het geheugen nadrukkelijk in het spel. Chase vertelt haar ervaringen, haar lichaam herinnert zich daarbij enkele danspassen. Ook de emotionele momenten lijkt ze op-

nieuw te beleven, of minstens in herinnering te brengen, ze danst immers niet langer voor haar stervende overgrootmoeder, maar voor het publiek, vandaag. Precies door een choreografische ingreep neemt Chase afstand van de intense autobiografische ervaring. Door het schrijven van namen wijkt het verhaal voor een ervaring van de toeschouwer. Hierin vertroebelt de dubbelzinnige vermenging van theater en dagelijks leven de schijn van therapie of gedwongen omgang met een verleden. Het lijkt erop dat de dans een persoonlijke ervaring uit het verleden kan ombuigen tot een intensiteit die zich hier en nu voltrekt, en deze zo toegankelijk maakt voor een toeschouwersblik. Zoals de muziek beweegt ook de dans zich voort in flarden. De articulatie van verhalen uit het verleden wordt uitgewist in gebaren die overgaan in danspassages. Het hart loopt over in het omhullende lichaam. Doorvoelde bewegingen passeren. Een reeks fragmenten en herinneringen vloeit via de dans samen tot lijnen.

In zijn commentaren op schilderijen van Valerio Adami spreekt Jean-François Lyotard over het geheugen en de lijn. Ze vormen even goed een beschouwing bij *Muzz*. Het trekken van een enkele lijn is voor Lyotard de actualisering van een oneindige reeks mogelijkheden, die opgeschort worden. Niettemin is er in die ene lijn nog een herinnering aan de veelheid van verhalen die een lijn of tekening kan voortbrengen. Waar het verhaal ophoudt volgen de mogelijkheden. De intrige verdwijnt, de scène zonder scène wordt de inzet van het werk. Landschappen en schaarse motieven geven een ontarring aan van de lijnen die de intrige representeren, slechts de lijn die het drama aankondigt wordt gezocht. Daarbij boet de tekening aan belang in, zorgt de lijn voor een terugtrekking. Wat de lijn dan nog in herinnering brengt, is wat gebeurt als er niets gebeurt, ze herinnert aan het niets. In de lijn laat de gebeurtenis zich nog kennen als een passage, als tijdelijkheid. Schilderen moet dan zoiets zijn als onwillekeurig willen – ook de schilder trekt zich terug. Een schilderkunst zonder inzet? De herinnering wil ontvankelijk zijn voor een anamnese van het zichtbare: via lijnen terugkeren naar de kindertijd van de blik. Het geheugen van de motieven gaat in zijn excessen als het ware zo ver terug dat de verhalen ont-rafelen, uiteenvallen en opgaan in het schilderij zelf. En op dat kritisch punt dat ons voorstellingsvermogen te boven gaat duikt op wat Lyotard de anamnese noemt, dat wat we niet kunnen herinneren of in motieven vatten, maar wat wel sluimert in de voorstelling.<sup>2</sup>

Zo is ook een veelheid aan persoonlijke ervaringen en verhalen het uitgangspunt in *Muzz*.



Sarah Chase repeteert voor *Walden* / Marc Hoflack

Wat rest is een simpele lijn, die op haar beurt wel de rijkdom ademt die ze tegelijk opschort. Op het ogenblik dat Chase afstand neemt van haar verleden, overschrijdt de dans het geheugen en stoot op de nabijheid van een blinde vlek. In de lijn die de bewegingen vormen sublimeren de verhalen en gaan op in de dans zelf. Door het schrijven van namen trekt Chase zich als het ware terug uit haar eigen leven en danst. De herinnering toont zich gevoelig voor een anamnese van het dansbare: doorheen het geheugen van de motieven brengt de lijn een anamnese op gang die alludeert op de drijfveren van de dans. Een actief herinneringsproces slaat om in een willoze passiviteit, wordt overgeleverd aan de dans, geaffecteerd door de tijd. Op het kantelpunt danst Chase, of beter: ze danst het kantelpunt. Naar gelang de opvoering slaagt ze daarin, en helt de balans in de ene of de andere richting over. Daar het materiaal uit haar eigen leven komt wordt het er niet eenvoudiger op: de balans speelt de magie van de tijd uit tegen een private aangelegenheid. Dat maakt soms de zwakte uit van het stuk, maar op andere momenten ook de sterkte, omdat het ge-

heugen op diverse manieren aan het werk gezet wordt – in verhaal, beweging en emotie – en uiteindelijk toch op een zelfde punt lijkt af te stevenen.

### Sublieme resonanties

Het geheugen van Chase werkt naarstig, het draait op volle toeren, en stelt meer vragen dan het beantwoordt. De voornaamste vraag waaraan we herinnerd worden is de onmogelijke: wat is dans? Alsof de dans steeds weer zichzelf in herinnering brengt. We stellen de vraag nogmaals, aan de hand van *Walden* (1998), een solo die Alexander Baervoets samen met Chase creëerde. Baervoets zou een goede gids moeten zijn; zijn gehele oeuvre gaat immers over die ene vraag. En hij maakt het zichzelf graag moeilijk, bijvoorbeeld door een verhaal te vertellen en te kijken wat er uit de bus komt, te kijken of hij de dans te snel af kan zijn, zelfs de tijd op de proef kan stellen. Met *Walden* verbaasde hij alvast vriend en vijand, en wellicht ook zichzelf. Of toch niet? We vermoeden immers het antwoord al.

De samenwerking met Baervoets was voor

Chase hoogst onconventioneel, het laatste waar de choreograaf op aanstuurde was zeggen hoe zij zou dansen. Zo krijgt Chase in *Walden* een radicale vrijheid om vanuit haar eigen danstaal een minimaal theateraal kader te bewerken. Baervoets zorgt slechts voor een uitgangspunt: een boek en een stoel. De enige choreografische aanwijzing is de richting: Chase beweegt zich van links naar rechts over het podium. Na twee dagen improvisatie in de studio knikte Baervoets en was de solo af – en het mag gezegd: het resultaat is fantastisch. Voor Baervoets biedt het boek *Walden* van de Amerikaanse vitalist Henry David Thoreau een uitdaging om zijn formalistische idioom op de proef te stellen door een theatrale input. Voor Chase is het verdrinken van een verhaal in beweging een bekende werkwijze. Toch twee maal dezelfde betrachting?

Op een videotape leest Chase een verhaal-fragment van Thoreau voor. Hoe hij zich terugtrekt in een uitgestrekt woud, en aan de rand van een meer een kluzenaarsbestaan begint, een leven in de natuur. Na de projectie begint Chase te dansen op muziek van Gavin

Bryars – violen en vogelgeluiden. De dans is geen illustratie bij het boek. Ze ademt een zelfde sfeer, maar het verhaal verwasemt in de beweging. De dans ontvouwt zich doorheen een beeld tot een abstracte beweging, waarna ze louter gebeurtenis wordt. Chase' danstaal mag dan enigszins beeldend zijn, ze is steeds geïnspireerd op het moment, op de onmiddellijke omgeving. Niet het boek, maar de nerven in de planken van de dansvloer leveren haar een ritmische figuur. Dansen is op spontane wijze kijken en luisteren naar wat rondom gebeurt. Chase luistert naar de vogels, kijkt naar de zon, drapeert zich over een zetel. Ze strekt haar tenen, schudt haar arm uit. Ze woont op de scène, bewoont de scène. Een briesje waait voorbij. Als een vlokje dwarrelt Chase uit het theater, uit het verhaal naar de tijdruimte van de toeschouwer.

Vreemd genoeg heeft ook *Walden* een autobiografische connotatie voor Chase, die als kind opgroeide in de Canadese bossen. Haar wereld is verstrikt in verhalen. Zo lijken de eigen danstaal en de metaforische relatie tot het verhaal samen te plooiën in de figuur van de danseres. Het verhaal wordt als het ware reeds opgeslokt voordat het verteld is. Een implosie van de metaforiek zorgt voor een vreemde spanning die ter plekke de anekdotiek van het plaatje sloop. En dat is weerom de dynamiek die we ook hoger aantreffen. Een stoutmoedige Baervoets mag dan al een theatertje opgezet hebben, wat ervan overblijft is slechts beweging die getuigt van een sublieme tijdelijkheid. Beweging die leeft van het moment, in het moment, hier en nu. Want wat Chase doet is onmiskenbaar dansen. En wat de kijker doet, is kijken.

Intussen weten we dat de analyse geen zin heeft, die levert slechts een krachtmeting met de dans en de tijd op. En die is bij voorbaat verloren, want de woorden kunnen maar moeilijk voorbij hun betekenissen treden. De analyse leidt tot niet veel meer dan een reeks fragmenten en losse gedachten, omdat het bindmiddel ontbreekt, omdat de dans ontbreekt. In zijn late teksten lijkt ook Lyotard dat bindmiddel aan te treffen waar hij heel zijn leven naar op zoek was. Hoe beelden en verhalen kunnen opgaan in de tijd, de presentatie in de presentie, het denken of de vorm in de materie. Hoe kunstwerken ons ontvankelijk kunnen maken voor het sublieme gevoel. In *Sans appel*, een lange beschouwing bij het schilderwerk van Karel Appel, volgt het antwoord: de kleur, oftewel de dans. In de vibratie van de kleur, in het timbre en de nuance, wordt het denken in de materie opgenomen, worden beide in de dans identiek. Lyotard wijst expliciet een oppositiedenken – geprovoceerd door de analyse – van de hand: de dans maakt de

link tussen vorm en materie, tussen presentatie en presentie, tussen verhalen en tijd uit. Desondanks is de dans louter gebeurtenis, haar geheim ontsnapt op het moment dat de verklaring zich lijkt aan te dienen, het mysterie laat zich slechts gevoelen. Presentatie en presentie hebben weliswaar een andere tijdelijkheid, maar deze doordringen elkaar: in het timbre, in de dans, in de gebeurtenis van de beweging, hier en nu.<sup>3</sup>

Voor zover mogelijk is het nu duidelijker hoe het met de solo's van Chase vergaat. Met de verhalen, met de verschillende relaties tot het eigen verleden, met de manieren waarop het geheugen functioneert. Met de verschillende tekensystemen waarin dat alles zou kunnen worden beschreven en geanalyseerd. Het komt allemaal samen in een wisselende stroom van intensiteiten, in dat ene moment, in de dans. Dans is het bindmiddel tussen een en ander in de vernuftige constructies en vertellingen, om uiteindelijk toch de hoofdrol op te eisen. Eenvoudigweg omdat ze de dans *is*. Als Chase een pas de deux danst met haar eigen verleden, dan *danst* ze. Het herhalen van de formuleringen die onze gedachten hierboven opleveren, zegt genoeg: een eindeloze verglijding van tekens, een balanceren van geheugen en anamnese waarbij herinneringen samenvloeien tot lijnen, het verwasemen van een verhaal, als een vlokje doorheen verschillende tijdruimtes dwarrelen. Dat is telkens niets anders dan Lyotards timbre. Dat *is* de dans, of er nu een lichaam, tekens of verhalen in het geding zijn. Het geheugen en de verhalen geven een aanzet, wekken de dans, waarbij deze op haar beurt de beelden en intriges overschrijdt en zichzelf toont. De dans geeft te zien, geeft zich als datgene wat zich geeft, als datgene wat zich slechts geeft in het geven. Of om het laatste woord aan Lyotard te geven, al is het om te zeggen dat er niets te zeggen valt: "*Il n'y a que la danse à la fin.*"<sup>4</sup>

### Een gemiste clou?

Het valt niet mee over het werk van Chase te schrijven, ze *blijft* verhalen vertellen. Eens te meer zelfs in haar recente solo *Lamont Earth Observatory* (september 1999), gepresenteerd op Klapstuk 99. Ze vertelt weer over haar eigen jeugd, over het werk van haar vader als geofysicus, over de onderzoekers van overal ter wereld die thuis over de vloer kwamen. Er passeeren een droom, plaatsen en data,... Tussendoor wordt haar vader aan het woord gelaten op een geluidsband, of een filmpje getoond van Chase als kleuter, toen al een dansend kind. Al zingend en dansend breit Chase alle fragmenten aan elkaar tot een geheel, een verhaal. Het thematisch materiaal hangt steeds samen

met beweging: de aardkorst die voortdurend in beweging is, Chase die als kind graag in het water bewoog, de beschrijving van een zee-komkommer, een dier dat zich slechts op een enkele plaats ophoudt en niet veel meer kan dan zich open en dicht plooiën. Het verhaal lijkt een pointe te missen, de dans eveneens. Veel meer dan een vertelling krijgt de kijker niet, een opeenvolging van plaatjes. De leesbaarheid is al te groot, soms zijn de verbanden wat banaal. Het timbre ontbreekt. Een premièrevoorstelling die nog niet helemaal op punt stond, nog geen vonken deed overslaan?

Al bij al wil Chase misschien toch gewoon verhalen vertellen, gepresenteerd met een dansant enthousiasme. Die confrontatie is stuitend, ze tart ons verwachtingspatroon tegenover Chase' werk en herinnert zo aan het feit dat de kunst en het discours hun eigen esthetiek hebben – en ook daar valt weer veel over te zeggen, maar ook dat helpt ons niet vooruit. Mogelijk dragen de verhalen helemaal geen geheim in zich, roepen ze slechts vragen op, zoals ook de dans dat doet. Want uiteindelijk is communicatie geen onbelangrijk thema in het werk van Chase, bijvoorbeeld in *Muzz*. In *Lamont Earth Observatory* vloeit het bewegingsmateriaal eruit voort. Chase heeft haar armen verlengd met een paar mechanische handen. Daardoor worden de bewegingen weliswaar zwieriger, het lichaam toont zich niet ontvankelijker voor de dans. Een focus op de handen wil vooral aandacht vragen voor expressiemogelijkheden, hoe de bewegingen spreken. Bij lange armen beeldt Chase zich in 'dat ze zijn uitgerokken door een langdurige emotionele staat van verlangen.' Ongetwijfeld een verlangen verhalen te vertellen, al pratend, al zingend en al dansend. En zoals de kijker kijkt, de dans laat zijn wat ze is, moet hij ook zijn oor te luisteren leggen, ruimte laten voor de verhalen.

- 1 Zie Roland Barthes, *La métaphore de l'oeil*, Critique 195-196, aug./sept. 1963, pp. 773. De novelle zelf blijft een briljant stuk literatuur: Georges Bataille, *Histoire de l'oeil*, in *Oeuvres Complètes I. Premiers Ecrits 1922-1940*, Parijs, 1970, pp. 9-78.
- 2 Zie Jean-François Lyotard, *Que Peindre?* *Adami, Arakawa, Buren*, Parijs, 1987 (hoofdstukken *La ligne en La franchise*).
- 3 Zie Jean-François Lyotard, *Sans appel*, Artstudio 18, 1990 (Parijs, Galerie Daniel Templon), pp. 1-36
- 4 Ibid.