

Pé Vermeersch

# Dood van een butohdansmarietje

Danseres en choreografe Pé Vermeersch werd een paar jaar geleden bevangen door haar fascinatie voor butoh. 'Mijn blootje werd in het wit geschilderd en van een minimale tanga voorzien. Iemand noemde me smalend een butohdansmarietje.' Is butoh Japans of is het zo hyperindividueel dat het zich kan onttrekken aan dat soort categorieën? 'Ik wil dat de multiculturaliteit in het lichaam zichtbaar wordt. Het fusietheater dat ik zoek moet zich "in" de performer afspelen. Omdat er nu eenmaal meer en meer "fusiemensen" zijn.'

Als ik dit artikel schrijf ben ik in Kyoto, Japan. Ze noemen me gajin-san, vreemdelinge. Ik houd ervan een vreemdelinge te zijn, althans in het dagelijkse leven. Niet voor het theater. Ook voor de duur van dit vierde verblijf heb ik besloten om geen Japans te leren. Alhoewel er dus essentiële dingen zijn die me ontgaan, houd ik van dit niets begrijpen, waarin de taal een groot klankenspel is waar ik overgeleverd ben aan niet-talige impressies. Af en toe ont-

moet ik mijn helden uit de butohdans, Akira Kasai en Min Tanaka, zij die mij aanvankelijk naar dit land hebben gelokt. Ditmaal heb ik ook de kans gekregen om het nohtheater te bestuderen, het ook werkelijk op traditionele wijze te leren. Ik heb me al eerder schuldig gemaakt aan diefstal van ingrediënten uit oosterse theatertradities, zoals het Indische kathakali (voor de productie *Salomé zag Iokanaan* liet ik zinnen van Oscar Wilde omzetten in deze narratieve dansstaal) en ook nu ben ik van plan om het een en het ander te stelen, zoals een pruik bijvoorbeeld, of een zanglijn of de structuur van een choreografie. Ooit kreeg ik de opmerking dat ik een mooie voorstelling had gemaakt, dat het alleen jammer was dat de acteurs kimono's droegen. We zijn bang voor exotisme. Misschien omdat we de schoonheid van elementen uit andere culturen gewoon niet kunnen erkennen. Omdat 'het andere' het best in het hokje van folklorisme belandt, naast dat van ons, niet met ons. (In Japan zijn ze daar nochtans goed in, het is niet omdat ze er hier zo westers uitzien dat

hun Japanse specificiteit plots heeft opgehouden te bestaan.) Ik beschouw het gebruik van dergelijke elementen niet zo verschillend als wanneer ik een lijn uit een Händel-aria zou gebruiken, of de compositie van de vogeltjes in de ochtend zou noteren. Het zijn sowieso enkel elementen om de dans een structuur te geven, in te kaderen, een vertrekpunt. Het is nooit de dans zelf.

Mijn fascinatie voor het Oosten begon natuurlijk met de vraag welk soort theater ik wou maken en vooral hoe ik mezelf wou voorstellen. Gaat men er niet altijd een beetje van uit dat, wanneer men naar een andere cultuur trekt, men iets anders dan zichzelf opzoekt, dat het het 'vreemde' is dat lonkt? Maar wat is vreemd? Het zou toch ook zo kunnen zijn dat de eigen cultuur de inboorlinge geen plaats laat of op een bepaald moment niet voldoende is? Zo vaak ben ik niet-westerse, traditionele of folkloristische theatervormen, zoals ook het kathakali, vanuit een opluchting tegemoet gerend: een theater vol fantastische goden en monsterachtige godinnen, een a-psychologisch theater, een dans op metamorfose en intensiteit gebaseerd, een niet-tendentieus theater, de natuurlijke verbinding van zanger/verteller/danser, een lichaamstechniek die ook de randen van het lichaam gebruikt, de periferie, enz. enz. Ook het nohtheater staat daar als een groot uitnodigend geheel waar ik uiteraard enkel een beetje kan van snoepen. Een lieve dame vroeg me onlangs nieuwsgierig waarom een gajin-san zich toch met een dergelijk kunstvorm wou bezig houden (zij-

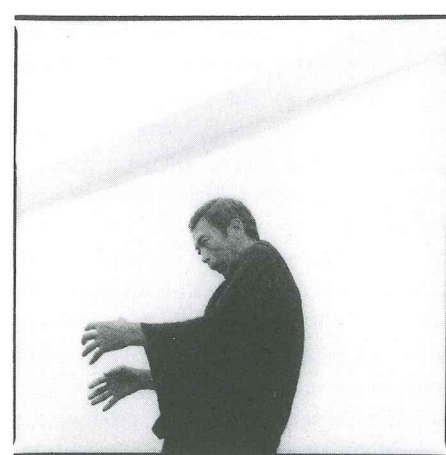
Min Tanaka: 'Veel dingen te doen hebben in je hoofd als je danst is echt plezierig.'



MIN TANAKA

SMAX GENT  
07-2000

MIN TANAKA

SMAX GENT  
07-2000

MIN TANAKA

SMAX GENT  
07-2000

FOTO: MARC HOFACK

zelf had nog nooit noh gezien). Met de hand op mijn hart kon ik enkel zeggen: 'Because I like it.' Het was een voldoende antwoord, ze lachte. Ik dacht verder: omdat ik hou van de gestileerde poëtische taal waarin mensen geesten worden en altijd lijken te verdwalen, van de hoofdrol die de natuur altijd speelt, van het hypnotische karakter van de voorstellingen (de helft van het publiek valt altijd in slaap), van de innige versmelting tussen taal en dans, van de melancholie van de ongrijpbare zangmelodieën. Maar vooral van wat de theatertraditie van Japan aan esthetische concepten aan de acteur/zanger/danser (hij is alles tegelijk) uit het nohtheater voorstelt. Ik koester onze eigen traditie, waar de menselijke psyche aan de basis ligt van vele theaterstukken en danscreaties, hou van het realisme, de concreetheid, de noodzakelijke persoonlijkheid, maar ik wil dit zelf ook op zijn andere mogelijkheden onderzoeken. Dat is voor mij net een van de redenen waarom het uitdagend is om een danseres of een actrice te zijn, hoe kan ik met mezelf stoeien, welk soort wezen kan ik aan het publiek voorstellen, hoe kan ik verglijden tussen subjectiviteit en objectiviteit, tussen realisme en abstractie. Zoals een schilder verschillende zelfportretten schildert, soms figuratief, soms abstract. Aangezien ik een theater maak dat de 'kunst van het performen' als uitgangspunt neemt, wil ik mezelf op alle mogelijkheden onderzoeken. 'Omdat dit nohtheater al van in het begin de acteur als een scheppende kunstenaar ziet, heeft het ook zeer duidelijke esthetische principes geformuleerd, waardoor een open lichaam wordt gecreëerd waarin het publiek de tijd heeft zijn eigen fantasie te projecteren. Maar is dit niet enkel oosters? Kan een westerlinge dat wel begrijpen? Natuurlijk zijn de begrippen subject/object zeer sterk in het denken, het voelen van een cultuur ingebed. Maar wat tot het theater behoort, behoort tot de menselijke mogelijkheden en kan onderzocht worden. Bovendien hebben we gelukkig het modernisme achter ons gelaten. De 'post-' kan ons misschien een aantal dingen opnieuw doen begrijpen.

Het is een absolute heerlijkheid om 's ochtends in de vroegte door de oude tempelstad naar het huis van mijn leraar te fietsen en me anderhalf uur over te leveren aan de concentratie van imitatie. Ik kan niets vragen, hij kan niets uitleggen. Er kan enkel worden gevoeld. Ik herhaal zo vaak de vastgelegde zang- en danslijnen tot ik iets begrijp van wat

Zeami, de bezieler van het noh in de 15de eeuw, omschreef als 'tien is wat in het hart is, zeven is in de beweging', ik herhaal zolang tot de onderliggende cyclische structuur jō-hakju zich eindelijk een beetje kan manifesteren. Natuurlijk breid ik ook mijn dansvocabularium uit, dans ik ook met een onbeweeglijk torso, ook met glijdende voeten, met een uiterst rechte ruggengraat. Om dus meer bewegingslijnen te leren kennen dan die waarin ik in het Belgenland werd getraind, meer plekje in het geheugen van mijn lichaam op te stapelen die ik soms wel eens vergeet, en vooral om met een eerder natuurlijk lichaam te kunnen werken, een dat niet op technische virtuositeit is gebaseerd. Ik kan er me enkel aan overleveren, er vooral niets van 'willen' en hopen dat 'het noh' zich, in die korte periode, op een of andere manier in mij vastbijt, sporen nalaat.

### Droom

Eerst waren er duidelijk omliggende redenen waarom ik naar het Oosten trok, dat wil zeggen om specifieke dingen te leren, te zien, en dan ergens op de weg werd ik beetje bij beetje echt een reiziger, een nomade.

Ik heb een droom: een zo ongrijpbaar mogelijk, heerlijk complex wezen voor te stellen, ongrijpbaar qua stijl, ondefinieerbaar in de emoties, altijd veranderend. Dus zou ik nog meer reizen, veel reizen, naar vele continenten en overal sporen van dans, zang en speelstijlen in mijn lichaam en stem achterlaten. Flamenco, kathakali, noh, buikdans, ballet, Afrikaanse dans, liedjes uit Mongolië, liedjes uit Latijns-Amerika. Overal specifieke stijlen, specifieke manieren om het lichaam en de stem te gebruiken leren kennen. Aangezien ik een danseres ben (en geen fotograaf of schrijver) en een kind van deze tijd waarin culturen fysiek makkelijker toegankelijk, maar allicht ook begrijpelijker zijn dan voordien, wil ik dat die multiculturaliteit in het lichaam zichtbaar wordt. Fusietheatervormen zijn ondertussen welbekend. Die kunnen gaan van bijvoorbeeld een Shakespeare 'à la noh' spelen of een cast samenstellen uit een flamencodanseres, een kathakali-acteur en een Stanislavski-acteur. Het fusietheater dat ik zoek moet zich echter 'in' de performer afspeelen.

Omdat er nu eenmaal meer en meer 'fusiemensen' zijn. Ik zou het rijtje van stijlen kunnen uitbreiden. Het is een droom, onrealiseerbaar natuurlijk, een intentieverklaring hoe ik danstechnisch dit complexe wezen zou kunnen realiseren. Er is echter één dansstroming die niet in het rijtje kan worden opgenomen. Butoh is de onderbouw, waardoor ik allicht kan vermijden een encyclopedie van stijlen te worden.

### Spook

Butoh butoh butoh, het woord dramatisch mechanisch door mijn hoofd tot het zich ergens op een moedeloze golf haast tot taboe omvormt. Het is dezer dagen uiterst delicaat zichzelf een butohdanseres te noemen. Men wordt immers onmiddellijk vereenzelvigd met een stijl die zich blijkbaar overal heeft gemanifesteerd, in het westen, het zuiden, in Japan. Ook ik werd er een paar jaar geleden door bevangen en werd wat men een typische butohdancie zou kunnen noemen: mijn blootje werd in het wit geschilderd, van een minimale tanga voorzien en ik danste de posities van de gieren en tijgers. Iemand noemde me smalend een *butohdansmarietje*. Aan de encenering wordt nog enige bewegingsvrijheid toegelaten maar als het op de dans zelf aankomt, gaat de misvatting zover dat men vraagt of butoh het moment was dat de voet naar binnen werd gedraaid, of dat het het trage gedeelte was. Niet dat die bewegingen niet hun reden van bestaan hebben, maar het dansconcept van butoh kan niet herleid worden tot specifieke bewegingen. Wat dat betreft is er niets dat moet, alles mag. Men kan niet zeggen: 'Toon eens butoh.' Van het noh kan men dat wel. Van het noh kan men ook zeggen dat men probeert het zich eigen te maken, dat men in die vormen probeert te wonen of er elementen van wil stelen die nadien binnen een actuele context getransformeerd worden. Maar het is onmogelijk om zo over butoh te spreken. De weg van butoh is omgekeerd van

die van noh waar via de vorm de innerlijkheid wordt gezocht. Butoh is bovendien hedendaags en niet specifiek Japans. Meestal wordt ook verondersteld dat de danser zich in een zeer diep verzonken of wezenloze toestand bevindt, die vaak intens lijdende nei-

### GRENS I

Veel uiteenlopende volkeren herwerken de Europese metacultuur 'foutief', op hun eigen manier. Daardoor de-Eurocentreren ze deze metacultuur op meervoudige wijze. Deze processen veroorzaken een enorme dynamiek tussen verschillende identiteiten, met ingewikkelde verschuivingen en onderlinge aanpassingen. Alle grenzen muteren: de grens wordt de kritische ruimte van onze tijd.

[Gerardo Mosquera]

**Akira Kasai:** 'Ik zie een smeltoven voor me als ik dans. Een oven van woorden: verschillende woorden branden erin en geven een verblindend licht. Ik duik erin. Je zou verwachten dat mijn lichaam smelt in het vuur, maar dat doet het niet. Woorden die zich op me stortten, brandende beelden op mijn huid. Ik spreek nu metaforisch natuurlijk. Maar ik verlies als ik in de beelden verstrikt raak. Dus graaf ik een gat in de oven en stort me daarin met volle kracht. Ofwel verbrand ik ofwel geraak ik aan de andere kant.'



FOTO: KAMAYAMA TEIJIROU

gingen vertoont. Is butohdans immers niet de dans der duisternis? Er is waarschijnlijk geen weg meer terug, want butoh als dansgenre lijkt te bestaan en erger nog: butoh ontstaat heel vaak via de weg van imitatie. Een koppig spook komt mij bezoeken dat het woord 'butoh' van enige vooroordelen wil ontdoen en dat butoh (want het is specifiek) in ere wil herstellen. Als dat nog kan. 'Experimental dance' heet het in pas in het Engels vertaalde teksten van één van de founding fathers,

Tatsumi Hijikata. Omdat butoh van de ervaring vertrekt, moet het van in het allereerste begin 'eigen' zijn en valt er dus eigenlijk niets te stelen. Vooral dit wil ik hier benadrukken. Er zijn veel belangrijke gedachten die ik niet zal behandelen. Butoh is een complex netwerk en er zijn zoveel butoh's als er goede butohdancers zijn. Het is in elk geval een woord waarop ik hier wil focussen (en vele dingen zal ik dus niet vermelden) omdat het op een zeer actuele betekenis van butoh duidt.

### Helden

Ik moet kort mijn twee danshelden voorstellen, Akira Kasai en Min Tanaka, omdat ik natuurlijk in de loop van de jaren sterk door hen ben beïnvloed. Kasai danste met Tanaka in de prilste beginperiode en Tanaka werkte nauw samen met Hijikata, kort voor diens dood. Hij noemt zichzelf ook een eigenlijke leerling van Hijikata. In de composities die hij voor zijn Tokason Butoh Compagnie maakt gebruikt hij veel van

Hijikata's gedachtegoed en raakt zo, zij het van de binnenkant, soms aan de klassiek geworden vorm. Zowel in wat ze met hun dans willen realiseren als in hun pedagogie zijn ze verschillend, leggen ze andere accenten. Maar beiden zijn even provocerend, proberen het evenwicht van de 'leerling-dansers' altijd te verstoren. Wat me vooral intrigeert, is dat ze beiden, verder bouwend op de uitdagingen die butoh stelt, zeer verschillende dansen hebben ontwikkeld (alhoewel ik er onmiddellijk moet aan toevoegen dat die altijd blijven veranderen). Om hun dans een beetje zwart-wit en contradictoir voor te stellen: Kasai danst de onverwachte stops in een waanzinnig snelle stroom van een veelheid aan bewegingen, Tanaka danst zeer veel bewegingsstromen in stilstand. Butoh is niet gebaseerd op één filosofie, zeker die van Kasai en Tanaka zijn verschillend, maar de kracht van een butohdanser ligt erin, zoals de criticus Goda dat noemt, 'de dans tot een persoonlijke filosofie te verheffen'.

Het kluwen dat butoh heet, zou makkelijker kunnen worden ontward als er een onderscheid zou worden gemaakt tussen ankoku-butoh en butoh. Meer nog als men over de Hijikata-stijl zou spreken, zoals men spreekt over de Graham-stijl. *Zou*, want het was niet de intentie van Hijikata zelf. Nadat Hijikata eind jaren '50, begin jaren '60 zijn provocerende solodansen (*Forbidden Colours*, *Revolt of the Flesh*) in de Japanse danswereld had gesmeten en zijn dans tot ankoku-butoh, dans der duisternis, had benoemd, zonderde hij zich gedurende lange tijd in zijn geboortestreek Tohuko af, op zoek naar zijn wortels, de herinnering aan zijn jeugdijaren. Op dat moment hadden even eigenzinnige dansers, zoals de andere legendarische founding father Kazuo Ohno, of ook Akira Kasai, al hun eigen butoh ontwikkeld, die niet ankoku-butoh heette. Akira Kasai noemde als contrast met Asbestoskan, de studio van Hijikata, zijn studio Tench-khan (huis van de engelen). In de jaren '70 kwam Hijikata niet terug als solodanser maar als choreograaf, met op dat moment een groot verlangen om Japans-specifieke folkloristische elementen in zijn danstaal op te nemen. Hijikata was op dat moment de enige die choreografisch te werk ging. Hij schaarde een grote groep jonge dansers rond zich, die niet de dans zelf onderzochten, maar die zich leenden voor het bijzondere werk van Hijikata, die zich een begenadigd choreograaf toonde. Eén danseres had

**Min Tanaka:** 'Er stromen veel rivieren door je heen als je danst. Met mijn aandacht ben ik altijd zowel in mijn lichaam als daarbuiten.'



## GRENS II

de unieke positie een solodanseres te zijn, Yoko Ashikawa. Solodansen zijn uiteraard radicaal verschillend van groepscomposities. Bovendien treedt er ook vaak een soort verzwakking op, zeker als een exuberante solodanser als Hijikata zijn gevonden dans aan anderen oplegt. Toch waren de concepten om tot dans te komen (het zogeheten *image work*), de verlangde intensiteit en

zelfs de techniek van de diep gebogen benen (*ganimata*) ongezien en vernieuwend en betekenden ze werkelijk een revolutie in de hedendaagse dansscène. Alleen, *butoh* is meer dan *ankoku-butoh* en de *ankoku-butoh* van Hijikata is ook meer dan de stijl die hij in zijn choreografieën heeft vastgelegd. Het lijkt alsof de meeste *butoh* die op de hedendaagse scènes te zien is, zich niet alleen op de groepscomposities van Hijikata baseert, maar ook de persoonlijke artistieke keuzes van Hijikata gebruikt om zijn danswerk te ensceneren. Bovendien is weinig van de *butoh* nog werkelijk exuberant, 'hysterisch' zoals Hijikata zijn werk omschreef. Hijikata zelf stierf in 1986 en het is zeer de vraag of hij zich niet grimmig in zijn graf zou omdraaien als hij zou merken tot welke esthetische hoogstandjes *butoh* heden ten dage kan leiden.

### Protest

Tatsumi Hijikata: 'Voor een productiegericht maatschappij is het nutteloze gebruik van het lichaam, wat ik dans noem, een taboe. Ik kan zeggen dat mijn dans dezelfde basis heeft als misdaad, mannelijke homoseksualiteit, festivals en rituelen. Omdat hij zeer expliciet zijn nutteloosheid in het gezicht van die maatschappij smakt.'

Het knaagt dat *butoh* tot een genre is geworden, niet omdat er geen pareltjes van voorstellingskunst mee gerealiseerd kunnen worden, maar omdat het haast als een aanslag lijkt op de eerste intentieverklaringen van Tanaka: 'We wilden, konden ons gewoon niet voorstellen, in het begin, dat *butoh* een stijl zou worden. Eén van de elementen was net om de stijl, de vastgelegde vorm te breken.' *Butoh* ontstond in een klimaat van protest,

In plaats van ons voor te stellen dat we grenzen overschrijden, zouden we ons af moeten vragen: "Hoe komen grenzen eigenlijk tot stand? Waarom zijn ze er? Hoe worden ze in stand gehouden?" Overall om ons heen nemen grenzen snel in aantal toe, niet alleen politieke en economische grenzen maar ook sociale, taalkundige en seksuele. Er kunnen grenzen binnen grenzen zijn, grenzen buiten grenzen, grenzen zonder grenzen. Op sommige niveaus kunnen we elkaar misschien ontmoeten, op andere weer niet. Een grens zal tussenbeide komen zonder dat we het weten. Er zijn verschillende grenzen, verschillende verschillen waarmee we in verschillende situaties moeten leren omgaan.

[Rustom Bharucha]

gooien. Als dat verdwijnt, is *butoh* een beetje dood. Toen ik de eerste maal de dans van Kasai zag, in de periode dat ik nog in mijn *butohtanga* aan het rondhuppelen was, liet hij me letterlijk een half uur sprakeloos achter, rillend in mijn poriën. Er was niets wits, niets kaals, niets traags, niets kromme benen, niets typisch oosters. Er was van alles wel: het spetterde 'te veel', het zinderde 'te veel'. Waanzinnig snel doorkliefde hij de ruimte die vol van onzichtbare punten leek te zijn, een ontzettende chaos, maar uiterst gecontroleerd en vooral uiterst licht gedanst. De intensiteit was enorm. Het was absoluut geen esthetisch verantwoorde voorstelling, ging in zekere zin voorbij de goede smaak. Dat beoogt hij ook niet: 'Als het publiek mijn dans apprecieert, dan is het met mij gedaan.' Of: 'Ik ben niet geïnteresseerd in iets wat op voorhand al koud is geworden, in wat ready made is.'

De *butohdanser/es* bepaalt altijd zeer scherp zijn/haar houding tegenover het publiek, wil vooral dat het publiek zelf de inspanning doet om de dans tegemoet te komen, om zich niet in de positie van een 'gezellig avondje uit waarop men enige vrienden kan ontmoeten' te begeven. Het publiek moet toevoegen. Het publiek moet zelf een positie nemen. Dat is belangrijk, niet appreciatie.

De gedachte van de anti-readymade-kunst is zeer sterk aanwezig in *butohdans*, niet alleen voor de voorstellingen die worden gemaakt, maar in deze gedachte vindt de idee van de innerlijke dans zijn oorsprong, omdat ook een danstechniek als een readymade wordt beschouwd. In die context definieert Tanaka *butoh*, als een spirit, de spirit van iemand 'die altijd opnieuw dans in vraag blijft

vooral tégen veel. Onder andere tegen de koele rationaliteit van de moderne dans, zo present op dat moment in Japan. Tegen de elitaire, traditionele Japanse kunstvormen zoals het *noh*, tegen moraliteit ook, tegen de geïmporteerde kapitalistische maatschappij en daarmee vooral tegen het gemakkelijke consumeren van kunst. *Butoh* is zeer rebels van aard, wil altijd wat heerst omver-

stellen en nooit zijn dans zal vastleggen'. Tanaka: 'Als je op die manier een dans *maakt*, lijkt het immers alsof de dans al bestaat voor je danst, buiten jezelf, en dus wordt de creatie van de dans als een object dat je kan verkopen. Het is gemakkelijk zo een dans te maken, een dans vinden is iets heel anders. We zoeken naar de technieken die in het lichaam liggen, eerst moet de dans in je lichaam bestaan en dan kan de vorm ontstaan, de volgorde is omgekeerd.' Een van die typisch innerlijke technieken is het brengen van tijd en ruimte in het lichaam. Niet alleen het gebruik van een uitwendige techniek, een stijlfiguur wordt als readymade beschouwd, ook emoties worden op die manier behandeld. Een emotie kan voorbereid zijn, kan het doel zijn dat door de dans moet worden uitgedrukt, kan een duidelijke intentie zijn van de danser. Maar de *butohdanser* zal zich nooit door een gevoel laten leiden, net zoals vormen kunnen ze ergens op de weg van de dans ontstaan. *Butohdans* is dus ook geen expressionistische dans. Als er al een eenduidig gevoel zou zijn, zoals bijvoorbeeld verdriet, dan zal de danser dat verdriet niet uitdrukken, maar moet het lichaam zelf het verdriet zijn. Niet de vraag welke beweging te maken is belangrijk, maar veeleer welk lichaam wordt voorgesteld. Alles moet terug herleid worden tot het statuut van de fysieke happening, letterlijk. Omdat er een innerlijk proces moet zijn, treedt er zeer vaak een soort 'weerstand' in de bewegingen op. Ook dit is een innerlijke techniek, een techniek die maakt dat de beweging niet te snel, niet zonder zich tot de lichamelijkeheid te verhouden, in de ruimte wordt gekaatst.

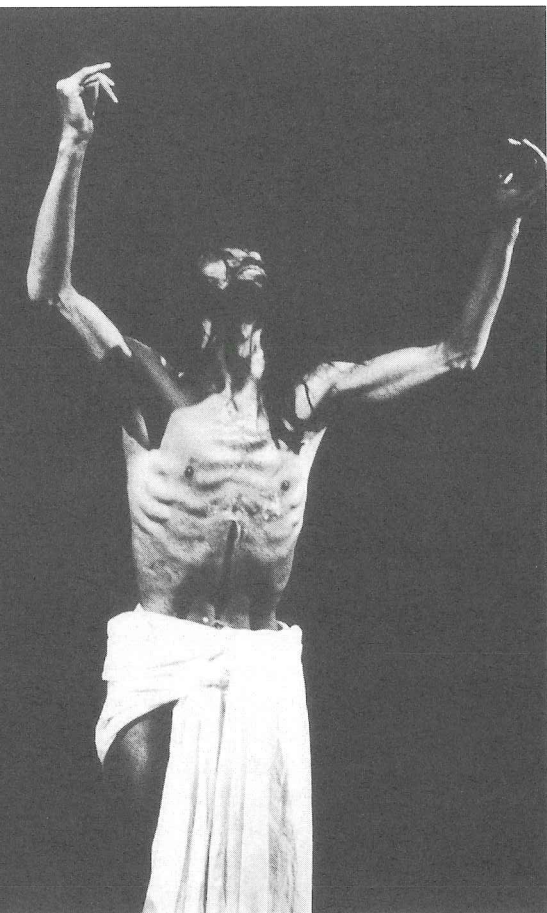
### Metamorfose

Tatsumi Hijikata: 'Als ik één ding probeerde te grijpen, greep een andere onzichtbare hand die grijpende hand. Een hand achternagezeten door een andere hand wordt uiteindelijk een seniele hand die niets kan grijpen. Zij streeft niet recht op haar doel af. Zo zit het lichaam in elkaar. In mijn lichaam verrees plots een gevecht met onzichtbare materie.'

Dans wordt hier radicaal bevrijd, wordt een zelfstandige kunstdiscipline, omdat het niet langer het werktuig is van taal, van menselijke emotie, doordat het ook niet ontstaat door de relatie met muziek en ook nooit een narratieve verhouding zoekt met een andere gedaante op de scène. Zowel de trainingen, het verrijken van de fantasie, als de presentatie van dat lichaam op de scène vertrekken altijd

**Tatsumi Hijikata:**

'In de continue stroom die op woede lijkt, herstel ik de benen en de armen die telkens opnieuw scheef wandelen in dit organische lichaam. Ik vergeet de oorsprong van de benen en zelfs die van de armen. Ik ben een bodyshop: mijn beroep is de "business" van menselijke rehabilitatie. Vandaag noemen ze dat een danser.'



vanuit één lichaam en enkel daar. In de voorstelling van dit 'nutteloze' lichaam is butoh-dans trouwens een pionier voor het pure bodywerk dat men nu op de scènes kan zien. Omdat het vanuit de ervaring vertrekt, is butoh in wezen een solodans. Het is niet een zaak van een keer een solo uit te proberen. Het is altijd een solo, waarvan de danser in de eerste plaats zelf de creator is.

Even een sprong naar de oorsprong van onze filosofie, een verhaaltje dat me altijd heeft geïntrigeerd. Lang geleden, maar ook weer niet zo lang, verbande Plato de acteur uit zijn Ideale Staat, omdat, vrij geciteerd, als men een paard imiteert men ook werkelijk een paard wordt, daarmee de ziel wordt aangetast, er daarmee iets verandert en het gevaar zijn intrede doet. De metamorfose behoort uiteraard tot de lichamelijke. De te lichamelijke acteur werd weggestuurd, enkel de verteller, de spreker, hij die bovendien de taal zo monotoon mogelijk gebruikte, mocht in de westerse theaterwereld blijven wonen. Daarmee werd die prachtige menselijke mogelijkheid om zichzelf te transformeren of om althans die intentie te hebben, uit het acteursvocabulary geschrapd.

Het is haast evident dat een dansstroming die de fysieke, persoonlijke ervaring als uitgangspunt neemt niet echt cultuurgebonden kan zijn. Toch geloof ik niet dat butoh in een westers land had kunnen ontstaan. Er moet een sterk verbond zijn met de natuur, niet rationeel, niet sentimenteel, maar lichamelijk. Er moet een geloof zijn in de innerlijke, creatieve mogelijkheden van de acteur. Er mag geen angst zijn voor de metamorfose (niet alleen die van de gedaanteverandering, maar ook de verandering *tout court*). En vooral moet men de mogelijkheden van het ik op objectivering willen onderzoeken. Hiermee raken we aan dat belangrijke thema van de anonimiteit, anders gezegd: hoe het lichaam een medium te laten zijn, hoe het lichaam transparant te laten worden. Dit is een attitude (een innerlijke techniek) die men ook in het traditionele nohtheater kan vinden en ook voor alle butohdansers is dit van wezenlijk belang, omdat de creatie van het specifieke lichaam, die fysieke happening altijd ingebed moet worden in een groter geheel: de dans van de natuur. Kasai: 'Het doet er niet toe hoe hard dansers trainen, als ze niet bezorgd zijn voor het groter lichaam van de natuur, dan betekent het danserslichaam dat ze ontwikkelen niet zo veel.' Of zoals Tanaka beklemtoont:

'Het is wezenlijk om op z'n minst een keer te ervaren dat men een object is.' Butoh ligt onder andere door zijn versmelting van zijn uiterste subjectiviteit en objectiviteit op het kruispunt van de oosterse en westerse cultuur, van de objectiviteit en subjectiviteit. Anders dan in het traditionele noh vertrekt butoh opnieuw radicaal van de persoonlijke ervaring. Kasai: 'Het belang van het ego ligt erin het te vernietigen. Maar zonder het ego daar te stellen kan je dat niet doen.'

Men kan niet anders dan van de individualiteit vertrekken, maar de act van het dansen zelf wil een verbond creëren. Die ingang via de persoonlijkheid heeft men vaak vergeten, men heeft vaak de anonimiteit onmiddellijk opgezocht. Dit is één van de redenen waarom butohdans soms zijn gevaar verliest.

Dit is niet enkel een concept, het is opnieuw iets dat met het lichaam wordt verwezenlijkt. Zeer vaak wordt het lichaam zo exhibitionistisch gebruikt, getoond en geproefd in al zijn details, dat het een anonimiteit bereikt. Butoh is groot niet door één ding op zich maar vaak door de paradoxen die het in zich bindt.

**Week lichaam**

In '93 maakte ik mijn eerste solowerkje, *Een rede over de mythe van de zuiverheid van de jeugd*. Centraal stond het jonge meisje Hazelip, beschreven door Agota Kristof, zo lelijk en zo pervers, het met het hondje van de buurjongens doend en later 'gelukzalig' ter dood verkracht door veertien soldaten. Voor haar wou ik een dans vinden. En daar gingen mijn armen aan het krampen, mijn benen aan het 'naar binnendraaien', mijn gezicht aan het verschuiven. Iemand vroeg me of ik 'aan butoh deed', wellicht omwille van deze spastische bewegingen. Neen, moest ik antwoorden. Wat is butoh? Wanneer men erotiek in de vorm van menselijke marginale verschijningen een gestalte wil geven, wanneer men een ander soort schoonheid wil neerzetten, zal de dans die ontstaat er één zijn van gebrekkige bewegingen. Dat lijkt me niet zo waanzinnig bijzonder, daarvoor moet men niet eerst van het bestaan van butoh afweten. Op een bepaalde manier was ik misschien wat Tatsumi Hijikata een butohpersoon zou noemen: 'Enkel als je het diepe verlangen hebt jezelf gebrekkig voor te stellen, neem je je eerste stap in butoh.' Maar daarmee was ik zeker geen butohdanseres, zelfs al *leek* mijn dans daar misschien op. Daartoe zou ik de dans van

gelijk welk ander betekenisstelsel moeten loskoppelen, zou ik niet demonstratief te werk moeten gaan, niet emotioneel, maar zou ik vooral het 'week gebruikte' lichaam moeten ontdekken. Dat wil zeggen, niet een lichaam waarin de oppervlakkige spieren worden gedacht, maar wel de beenderen, de organen, het vel, de bloedstroom.

Wanneer ik naar archiefbeelden van wijlen Hijikata kijk, dan is zijn lichaam *werkelijk* een complexe, moeilijk te benoemen donker-te. Zijn dans kan snel of traag zijn (butoh wordt niet door het ritme bepaald), maar zijn lichaam zelf bevindt zich in de toestand van smeùige rijstkrakers: 'Ik ben op een lichaam beginnen te vertrouwen dat zich in de staat van een smeùige zachtheid bevindt, zoals het melancholische volksliedje *Sado okesa*. Week dier noemden de mensen van Tohoku me. Wel, ik ben dan misschien week, maar dat is omdat niets rond mij duidelijke contouren heeft. Dat is waarom ik me wentel in de modder en waarom ik van nat geworden rijstkrakers hou.' Eens dit lichaam gevonden, zou men werkelijk alles op gelijk welke manier kunnen dansen. Stel je bijvoorbeeld voor dat je als een licht houten rek vol porselein bent. Het zogenoemde *image work* is om dit lichaam te vinden, een belangrijk werkmiddel, maar het ligt ook in de training van elke dag, op elk moment, de trap opgaan, het bad instappen, altijd en opnieuw het lichaam anders denken en gebruiken dan als een bundel harde spieren.

Toen ik mijn eerste werkjes maakte, vertrok ik zeer sterk van literatuur. Ik hield van auteurs als Artaud, omwille van zijn smeekbede om een totale overgave. Van Bataille, omdat de erotiek in zijn gevaar werd onderzocht, daar waar ze verstoort, waar het raakt aan het wezen van de mens, waar het subject object wordt, de discontinuïteit van het leven ophoudt te bestaan. Van Nietzsche, omwille van de durf positief de hardheid en de wreedheid in het leven te integreren. Van Mishima, omwille van het belang van de schoonheid en vooral het foutje erin. Auteurs die in de jaren '50 ook zeer sterk in de avant-gardistische dansscène van Japan werden gelezen. De fantasie is voor de butohdanser een onmisbaar werkinstrument. Zonder een liefst grensverleggende fantasie – zoïets als 'als je danst kan je je alles inbeelden wat je in het dagelijkse leven niet zou doen' (Kasai) – lijkt mij de butohdanser een vogel voor de kat, want het weke lichaam op zich, is ook al niet voldoende.

de. Het proces tussen fantasie – of beter: alle cognitieve processen – en lichaam is zeer innig in butohdans. Het één kan niet zonder het ander. Ook daarin ligt weer een uitdaging. De eerste workshops butoh die ik meemaakte, ervoer ik vooral als een bevrijding, net omdat vanuit de fantasie werd gedanst.

De concepten van butoh zijn voor de hedendaagse westerse mens rationeel niet onbegrijpelijk. Ook Bataille beschreef de 'innerlijke ervaring' op wonderlijke wijze, maar het komt er vooral op aan om dat lichamelijke te begrijpen. Tanaka: 'We zijn geen filosofen, we zijn dansers.' Er waren vele fantastische beelden, veel mooi *image work* maar heel vaak bleef ik nog enkel de gedaantes aannemen, ergens van buitenaf, enkel met mijn verstand, enkel met mijn fantasie, of in het ergste geval: emotioneel. 'Zelfs al heb je een zeer mooi gegeven in je verbeelding, het kan geen kunst zijn als het niet wordt gematerialiseerd, vooral als het om dans gaat. Je danst met je lichaam, dus is het essentieel voor een danser om zichzelf met materie te verbinden.' Niet alle butohdansers willen een ander schoonheidsideaal neerzetten. Maar het komt er vooral op aan die fantasie in het lichaam te brengen. En dat vergt tijd, want dat wil zeggen: de zintuiglijke grenzen van het lichaam verleggen en vinden hoe men zich werkelijk aan dat lichaam kan overleveren, hoe men in dit lichaam kan zijn. *To be or not to be, ahum, yes, but that's the question.*

### Het absolute genot

'Butoh is geen genre, butoh definieert totale aanwezigheid, Nijinski, Wigman en Duncan zijn naar mijn mening allemaal butoh.' Een provocerende uitspraak van Kasai. Het vinden van die lichamelijke intensiteit lijkt dus een van de grootste opdrachten te zijn. Omwille van het week gebruikte lichaam is die intensiteit nooit gelijk aan spanning. Het weke lichaam is trouwens een uiterst sensibel lichaam, een lichaam waarin steeds meer herinneringen worden opgeroepen en zintuiglijke grenzen worden verlegd. Alles wat verruiming van de zintuigen is, is dus danstraining. Onder andere daardoor zijn de bodyweatherworkshops van Min Tanaka (ook door zijn exdansers her en der in de wereld verspreid) zo krachtig, omdat de tijd aan het lichaam wordt gegeven werkelijk in zintuiglijke verruiming te gaan. Een danstraining kan zich nooit tot een 'uurtje techniek' beperken. Uren heb ik achterwaarts in het bos gelopen, alleen achterge-

bleven op een mesthoop, me geblinddoekt in de rivier laten drijven, met stokjes op mijn huid laten prikken. Pas als men dit werkelijk doet (en het niet louter vanuit de beschouwing ziet), ontdekt men de diepe wijsheid van het lichaam en kan men er zich ook aan overleveren. Het absolute genot daarin vinden, dit rustige heerlijke drijven en het eenvoudige verbond met de natuur dat daarmee ontstaat, is natuurlijk een eerste 'must'. Als men daar onrustig wordt, kan onmogelijk een volgende stap worden gezet. Akira Kasai: 'De meest belangrijke techniek in dans is de ervaring, werkelijk in de ervaring gaan. Dat betekent dat als je je wil herinneren wat er zich in je longen heeft ingeschreven, dan moet je stoppen met ademen. Om dans te trainen, moet je de ervaring van je zintuigen zoveel mogelijk *contempleren*. Je zintuigen voelen en vooral bewust zijn van de ervaring. Die *dubbele ervaring* is de werkelijke ervaring voor een danser. De ervaring van de ervaring is de allerbelangrijkste danstechniek. Als je dat niet kan ontdekken, doet het er niet toe hoe hard je je lichaam traint.'

Hierin ligt het zeer belangrijke onderscheid tussen de dans der ervaring met therapeutische waarde, en de dans der ervaring met een artistiek doel, dat wil zeggen een dans die zich aan het publiek wil laten zien. Alhoewel de ervaring het allerbelangrijkste is, moet er een objectiviteit aan worden toegevoegd waardoor de danser niet in een soort gelukzalige trance blijft vertoeven. Butohdans is altijd opnieuw een wisselwerking tussen lichamelijke en cognitieve processen en ook hier moet er terug een bewustzijnsstroom worden toegevoegd. Tanaka: 'Vele "leerlingen butohdansers" nemen het innerlijke zweven in de ervaringen voor de dans. Misschien begrijpen ze wel een aantal dingen, maar ze begrijpen niet het lichaam van de toeschouwer. Dit is zeer belangrijk. Als je alleen maar innerlijk tript, waarom heb je dan een publiek nodig? Een danser moet ons werkelijk vertellen wat hij aan het doen is, anders is het een zeer goedkope vorm van abstractie.' Enerzijds moet de gedachte gerealiseerd worden, moet er dus fysieke tijd aan een mentale toestand worden gegeven, en ondertussen mag de danser nooit de realiteit vergeten.

Dit is het zo gekoesterde nu-moment van de butohdans. Je lichaam moet voorbereid zijn (niet de dans) en met dit lichaam moet je het risico durven nemen om totaal daar te zijn, bij de toeschouwer, in een zinde-

rende vitaliteit, in een verdichting van de werkelijkheid, in het besef dat ik nu leef maar ondertussen al aan het doodgaan ben. Butoh is niet het weggestopte kleine lichaam, het lichaam dat zich enkel in een lijdende toestand zou bevinden. Zelfs in de meest kleine beweging vindt men altijd de overgave, het grootste plezier de dans geboren te laten worden.

### Stampend voetje

Hijkata: 'Een ter dood veroordeeld misdadiger wandelt naar de guillotine. Hij is als een dode, zelfs al houdt hij tot het einde vast aan dit leven. Een persoon die niet meer wandelt, maar die geleid wordt te wandelen, een persoon die niet meer leeft, maar geleid wordt te leven. Ondanks de totale passiviteit, paradoxaal genoeg, moet die persoon een radicale vitaliteit tentoonspreiden. Deze conditie is wat dans kan zijn, het is mijn taak zulk een conditie op de scène te creëren.'

Het kan veel lijken, moeilijk, maar butoh kan niet minder zijn. Als ik Tanaka vraag, hoe ik dat nu nog meer kan trainen, antwoordt hij: 'Denken, de dans denken, altijd opnieuw denken waarom je danst en wat voor soort danser je wilt zijn, en vooral een zeer individueel persoonlijk onderzoek aangaan.' En Kasai in zijn heerlijke Duits: 'Pé, du kansst nicht die Wahrheit tanzen. De intentie om iets te willen realiseren is belangrijker dan de realisatie zelf, breng de wil in het lichaam, het weke lichaam.'

Dus reis ik ondertussen de wereld af en verzamel het materiaal in mijn lijf. Nog steeds vragen ze me wat voor soort danseres ik ben, wat voor 'genre' ik dans. Jaloers ben ik op de schrijvers, want voor hen volstaat het te zeggen: 'Ik schrijf'. In elk geval heb ik eindelijk geleerd om op die vraag niet meer met het woord butoh te antwoorden. Butoh betekent immers 'slechts' dans, zij het dan dat de 'toh' op een stampend voetje duidt. ●

<http://www.vlinderboom.com>

# De vrouwelijke figuur in Azetta

## EEN BLIK TUSSEN SCHERING EN INSLAG

**De tentoonstelling *Borderline* nodigde de toeschouwer uit om de bekende paden te verlaten. Marokkaanse berbertapijten hingen er naast westerse abstracte schilderijen. Anoniem handwerk en moderne kunst in een en dezelfde ruimte. Uit de schering en de inslag van Oost en West, theorie en praktijk, denkwerk en handenarbeid werd iets nieuws geboren.**

De tentoonstelling *Borderline* in het Paleis voor Schone Kunsten presenteerde tapijten van anonieme kunstenaars-wevers uit de Maghreb als hedendaagse kunst. Voor de meerderheid van de toeschouwers en de critici was dit een ongewone artistieke gebeurtenis. Om de subtiliteiten van de tentoonstelling en de zeer theoretische discussies eromheen te begrijpen, moeten we proberen de getoonde tapijten los te maken uit de conventionele statische beeldvorming rond traditioneel handwerk en traditionele industrie, en uit de bestaande artistieke receptie daarvan. Zoals alle andere voorwerpen die door handwerklieden geproduceerd werden om in hun bestaan te voorzien, is de artistieke status van tapijten historisch geconditioneerd door hun marktwaarde. Ook al is de selectie van dergelijke kunst in een hedendaagse kunstgalerie niet nieuw, toch was *Borderline* een eerste gelegenheid om tapijten te presenteren als een vorm van abstracte kunst, lang voor de Europese abstracte kunst.

De tentoonstelling was het resultaat van een samenwerking tussen artistieke en conceptuele actoren, waaronder curator Paul Vandenbroeck, die het geheel concipieerde als een grensruimte die gedeeld werd door de schilderijen en de psychoanalytische theorie van Bracha Lichtenberg-Ettinger enerzijds en anonieme vrouwelijke wevers-kunstenaars uit de Maghreb anderzijds. *Borderline* was het – geestelijke – vervolg op Vandenbroecks tentoonstelling *Hooglied. De beeldwereld van reli-*

*gieuze vrouwen in de Zuidelijke Nederlanden, vanaf de 13de eeuw*, die in 1994 eveneens in het PSK doorging. De inhoud van de nieuwe tentoonstelling verschilde van de vorige, maar de strategie om de zogenaamde 'volkse/folkloristische' kunst van haar initiële sociale en historische context te transfereren naar de prestigieuze context van een hedendaagse kunstgalerie, is dezelfde gebleven. Voor de vormgeving deed Piet Coessens, directeur van het PSK, een beroep op de Iraakse architecte Zaha Hadid. De gebundelde creatieve krachten achter *Borderline* dompelden de bezoeker onder in een complexe en ongewone ervaring. Terwijl de bezoeker voorbij de bij elkaar hangende horizontale en speelse verticale tapijten wandelde, had hij het gevoel dat hij niet langer de bevoorrechte positie van de toeschouwer innam: de tapijten leken er enkel voor elkaar te zijn, los van iedere externe blik. Tegelijkertijd lieten zij op geen enkel ogenblik hun grensrelatie met de schilderijen van Lichtenberg-Ettinger los.

Ik gebruik het woord 'tentoonstelling' enkel omwille van heuristische redenen. Het zou inderdaad vreemd zijn om het om andere redenen te verdedigen. *Borderline* ging niet louter over het tentoonstellen van tapijten en van Lichtenberg-Ettingers schilderijen. Het ging over zichtbare en onzichtbare participanten die ageren op een globaal creatief dynamisch effect, tegelijkertijd als individuele kunstenaars en als deel van een collectief proces. Wat *Borderline* bijzonder en fascinerend maakte, was het dubbele profiel van een onderzoeker-curator en een psychoanalytisch kunstenaar-schilder. Vele andere vormen van 'dépassement' deden zich voor: een anonieme en als collectief maakwerk gepercipieerde kunst kreeg de toestemming om zich als individuele kunstwerken te presenteren. Ook het 'dépassement' van de artistieke individualiteit en de signatuur stond op het spel; de bezoeker