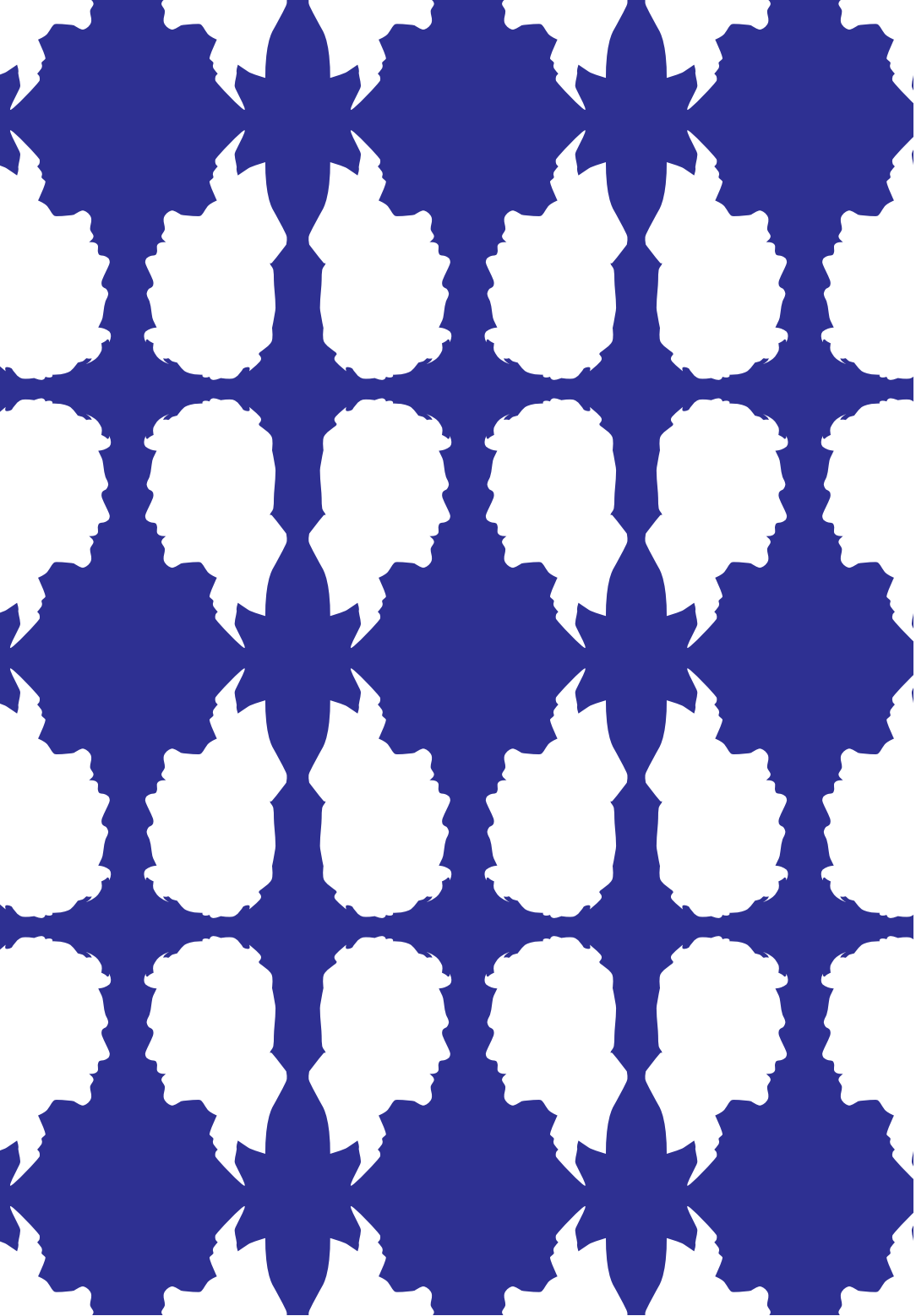




Pieter Van Bogaert



DE VELE PORTRETTE VAN DR. DE SMEDT

Met '4 choreographic portraits' geeft Christine De Smedt een nieuwe invulling aan de kunst van het portret. Deze portretten werken in en als een ruimte. Ze vormen een fysieke ruimte voor de lichamen van de choreograaf en haar publiek, maar ook een mentale ruimte waar biografieën kruisen en besmetten. Dat maakt van elk portret een momentopname, maar ook een remix, een beeld natuurlijk en een spiegel die terugkijkt.

Ruimte

(koning, kijker, kunstenaar)

Maar eerst een kleine omweg om iets te vertellen over het beeld als ruimte. In het eerste hoofdstuk van *Les mots et les choses* (1966) schrijft Michel Foucault over *Las Meninas*, het schilderij van Diego Velázquez uit 1656. Het schilderij toont de schilder aan het werk. We zien hem met het penseel in de hand en een groot deel van het schilderij wordt ingenomen door de achterkant van het doek waarop hij werkt. Naast hem zien we zijn entourage, waaronder de hofdames uit de titel, het koningskind, een dwerg en een hond. Op de achtergrond, tussen de andere doeken in de studio van de schilder hangt een spiegel. Daarin zien we twee personen. Volgens Foucault zijn dat de figuren die de schilder schildert: de koning en de koningin. Volgens anderen (want sinds Foucault is er nog veel inkt gevloeid over het werk van Velázquez)¹ is het een reflectie van het eigenlijke doek dat de schilder schildert. Naast de spiegel staat nog een mysterieuze figuur in het deurgat; zijn draaiende houding, één voet in de ruimte en een andere op de trap, introduceren een gevoel van twijfel. Dit schilderij kijkt je aan. De blik van de schilder is gericht op een punt recht voor het doek. Het is de plaats van zijn onderwerp, de plaats van de kijker.

¹ W.J.T. Mitchell verwijst in *What do pictures want?* o.a. naar een tekst van Joel Snyder: *Las Meninas and the Mirror of the Prince* in *Critical Inquiry* 11, n°.4 (June 1985)



* Las Meninas van Diego Velazquez:
De schilder met model en publiek.

Je zou denken dat de figuren naast de schilder – zijn entourage – fungeren als zijn publiek, maar dat is niet zo. Ze zijn het publiek van het publiek. Want het echte publiek bevindt zich (zal zich bevinden) voor het doek, op de plaats waarop al die blikken zijn gericht. Het zal die plaats innemen om te kijken naar het doek van de schilder. Het moet die plaats innemen om het doek te interpreteren. Om het te doen werken.

Als Foucault naar dit schilderij kijkt, zet hij zich op de plaats van het publiek. Hij neemt de plaats in van de kijker. Het is een onbevredigende plaats. Om het doek te doen werken, moet hij zich verplaatsen. Hij moet deel worden van de ruimte van het doek om te weten wat de schilder ziet; om te zien wat hij schildert: gaat het om de koning? Om de kijker? Om de kunstenaar? Foucault moet bewegen, als een choreograaf.

In *4 choreographic portraits* maakt Christine De Smedt dezelfde beweging. Ze vraagt bovendien dezelfde handelingen van haar publiek. Dat moet bewegen, choreograaf worden, om haar beelden, haar portretten, te doen werken. Het maakt de scène tot meer dan een ruimte, een gebeurtenis.

Opname (interview, publiek, performer)

Het begint met een opname. Dat is de basis van deze voorstelling: de opnames van de interviews met collega's Platel, Burrows, Salamon en Le Roy. De opname is ook de eerste daad in deze voorstelling. Christine De Smedt praat in een microfoon. De setting is mobiel: haar micro, verbonden aan een versterker, geïntegreerd in een luidspreker, rolt door de ruimte. De spreekster, geplakt tegen de muur, geeft ruimte: ze laat ruimte voor haar publiek. Haar positie is een uitnodiging aan het publiek om zich te laten opnemen. Zo zal ze de ruimte innemen: aanwezig zijn, stelling bepalen en weer veranderen. Al die bewegingen samen, dat heet choreografie. Deze momentopname, dit spel van geven en nemen, van opnemen en loslaten is er ook een van synchroniseren. Terwijl ze in de micro spreekt wordt haar stem opgenomen. Terwijl ze die opnames loslaat in de ruimte, probeert ze gelijke tred te houden met haar opgenomen stem en met het geluid van haar lichaam. Terwijl ze probeert samen te vallen met haar lichaam, nodigt ze haar publiek uit deel te worden van haar choreografie. Al die variaties van beelden, geluiden, lichamen die zich synchroniseren, dat is een poging tot opname: de opname van de stem; de opname van de stem door de opgenomen stem; de opname van het lichaam door zijn eigen geluid; de opname van het publiek in de choreografie. En dan weer loslaten: jezelf worden, persoonlijk worden (want daarover gaan deze portretten: over het persoonlijke, het autobiografische), het publiek in de ogen kijken: terugkijken. *Going public*: de confrontatie aangaan met jezelf. Die blik, dat kijken, maakt deze portretten zo confronterend. Het direct aankijken en aanspreken van het publiek, zoals Velazquez die naar zijn model kijkt; collega Platel die je in de ogen kijkt; het dansende publiek dat naar de choreografe kijkt; de choreografe die naar de dansers kijkt: het zijn de voorlopers van confrontaties die nog moeten komen. Ze stelt een vraag aan haar publiek: "Do you know Douglas Dunn?". Ze zet iemand uit het publiek op de plaats van de interviewer aan een tafel. Ze vraagt het voltallige publiek om haar te interviewen. En altijd gaat het over de opname: wat de kunstenaar ziet en zegt, dat is wat ons aangaat; 'ce qui nous regarde...' Dus: waarover gaat het nu eigenlijk? Over welk zelf gaat het hier? Wie (of wat?) is het onderwerp van deze portretten? Het interview, het publiek of de performer? Alain Platel (Jonathan Burrows, Eszter Salamon, Xavier Le Roy), U of Christine De Smedt? Koning? Kijker? Kunstenaar? Als de performer haar publiek laat dansen, dan wordt elke toeschouwer – dansend of niet – deel van haar portret: deel van Alain Platel, choreograaf ondanks zichzelf, die altijd

mensen heeft aangemoedigd om de plaats van de danser op de scène in te nemen. Het resultaat is een portret van het publiek, dat – ondanks zichzelf – deel wordt van deze voorstelling, van dit portret. En uiteindelijk is deze uitnodiging tot de dans deel van De Smedts zelfportret. Het is een verwijzing naar groepschoreografieën als *9x9* (2000-5, waarin ze negen keer negen fotografen op de scène zet, en nog veel meer fotografen in de zaal), *Escape Velocity* (1998, waarin ze het publiek laat kiezen tussen een parcours naar links of naar rechts: een keuze en een beweging die de rest van de voorstelling bepaalt) of *The Long Piece* (2010, waarin ze met een tiental figuren een hele namiddag lang beweegt tussen de figuren van de badgasten op het strand van Oostende).

Remix

(opname, weergave, creatie)

Overdag werkt Christine De Smedt als een dokter. Haar patiënten zijn haar collega's, haar publiek en zichzelf. In haar kabinet maakt de Dr. aantekeningen bij haar interviews. Ze zoekt patronen. Ze zet elementen apart en legt ze onder de loep. Ze ordent de dingen in een tabel. Zo ontstaat een 'tableau', een compositie. En elke avond gooit ze de zaken weer door elkaar. Dan trekt de dokter haar hansopje aan en herbeleeft ze de gesprekken van de dag. Zo wordt ze elke avond weer haar collega's, haar publiek en haarzelf. Het 'tableau' wordt 'tableau vivant'.

Elke voorstelling, elke beweging in deze compositie, speelt in dezelfde ruimte. Altijd dezelfde persoon. In hetzelfde kostuum. Met hetzelfde publiek. Maar altijd in een andere constellatie. Altijd een andere mix. Een remix. Deze dans is door en door muzikaal. Het lineaire, de continuïteit, de opbouw in de volgorde van de vier portretten: het zorgt voor een spel van aantrekken en afstoten, van aanvullen en contrasten, van "ja" en "nee" zeggen (want daar begint de behandeling van de Dr.: waartegen zeg ik "nee"?). Het zit in de vreemde (a)synchronie in beweging en geluid van '*I would leave a signature*', in het ritme van de woorden in *The son of a priest*, in de (a)synchronie van beeld en lichaam in *A woman with a diamond*. De synchronie wordt totaal als performer en publiek uiteindelijk en voor even – de duur van het zaallicht – volledig samenvallen met zichzelf in *Self-reliance*.

De remix is een machine. Haar therapeutische krachten doen denken. De Dr. legt en verlegt accenten. Ze vertrekt van hoe de dingen zijn en zoekt naar hoe ze kunnen zijn. Ze flirt met de grenzen van het aanvaardbare. Ze doet twijfelen aan de grenzen van het portret. Ze zoekt de limieten op van de techniek, van respect, van fatsoen. Ze speelt met de grenzen tussen

presentatie, representatie en interpretatie. Ze gooit woorden door elkaar om er een nieuwe betekenis uit te halen. Ze selecteert fragmenten uit de interviews, accentueert en negeert elementen. Zo krijgt ze iets dat neigt naar de karikatuur: de sterke statements van collega's Platel en Salamon, de nuchtere nuances van collega Burrows, de directe relatie met zijn publiek van collega Le Roy, de Dr. zelf als kameleon in haar *jumpsuit*, de zoekende bewegingen van haar dansende publiek.

De remix zit in de belichaming. Haar generische, diepblauwe overall is eigenlijk een 'blue key' pak: het veegt uit en laat er makkelijk iets anders op projecteren. Het is uniseks – het mixt voorbij gender. Het is een uniform dat autoriteit geeft aan Dr. De Smedt – het objectivert. Deze autoriteit die ruimte neemt, is er ook een die ruimte geeft. De les van Barthes: de dood van de auteur, laat ruimte voor de geboorte van de lezer.² Het einde van de (auto)biografie laat ruimte voor een nieuw verhaal, voor het plezier van de tekst.³ Zo speelt dit werk met de verwachtingen van de taal, van het beeld. Het verzet zich tegen het cliché: het beeld dat vastligt, dat niet meer beweegt, dat niet langer in beweging zet, dat lui maakt. Vandaar: de toeschouwer in beweging zetten, de toeschouwer bewegen, om de dialoog aan de gang te houden. Vandaar: een portret als vierluik waarin de verschillende delen elkaar besmetten, beïnvloeden. Ook dat is een manier om het statische van het portret te doorbreken.

Beeld (net niet)

Op een bepaald moment verwijst de Dr. naar een boek van een Franse filosoof. Dat boek gaat over een andere dokter. De filosoof (die eigenlijk een kunsthistoricus is) is Georges Didi-Huberman, en de dokter (die eigenlijk een uitvinder is) is Jean-Martin Charcot. Zijn uitvinding noemt hij hysteric. Didi-Huberman schrijft over de beelden die Dr. Charcot gebruikt als wetenschappelijk en didactisch materiaal. De beelden tonen veel van de vrouwen, maar ook van Charcot zelf én van zijn publiek. Didi-Huberman demonstreert hoe de zaken verschuiven. De synchronisatie loopt fout: plezier wordt pijn (en omgekeerd); gevoel wordt foltering (en omgekeerd). Hij noemt het 'the paradox of atrocity'.⁴

Psychiatrie is meedogenloos hier. Het wil alles weten. En wat het niet weet, dat vindt het uit. Want alles weten, dat is onmogelijk. Er zullen altijd gaten

2) Roland Barthes: *La mort de l'auteur*. In: *Le bruissement de la langue*. Seuil, 1984: pp. 61-67

3) Idem. *Le plaisir du texte*. Seuil, 1973. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Seuil, 1975

4) Georges Didi-Huberman. *Invention of Hysteria*. Zone books, 2003: p. 176

zijn in het portret dat de psychiater schetst van de patiënt. Het zal altijd een beeld zijn 'ondanks alles'. Daarover schreef Didi-Huberman een ander boek: *Images malgré tout*. Het gaat over 'alles' wat je niet kan zien, maar desondanks toch in rekening moet brengen om een beeld (in dit geval: de wreedheid van de kampen) te begrijpen. De Franse filmcriticus André Bazin had er in de jaren vijftig (de jaren vlak na de kampen) nog een andere term voor: de cinema als venster op de wereld of 'le cinéma de la cruauté'. Bij Bazin bestond de strategie erin om te bewegen met de camera: tegen de cinema van de montage, voor het 'plan séquence': de camera beweegt mee met de ruimte. Bij Dr. De Smedt bestaat de strategie erin afstand te nemen van dat *alles*, om steeds meer ruimte te geven aan het beeld. Geen bewegende camera's hier. In de plaats accentueert ze haar beeld als ruimte om in te bewegen. Hoe ze zich tegen de muur drukt achter haar luidspreker en met haar micro in '*I would leave a signature*'. Hoe ze zich langs diezelfde muur wurmt in het begin van *The son of a priest*. Hoe ze zich opnieuw tegen de muur – de uiterste grens van de theatrale ruimte – installeert voor 'A woman with a diamond'. Daar is het in een interviewsituatie: zij achter de tafel, de luisteraar aan de andere kant. Zij, dat is collega Salamon in het lichaam van Dr. De Smedt. De luisteraar, dat is Dr. De Smedt in het lichaam van haar publiek. Naast de luisteraar staan twee camera's: vaste – het is de Dr. die beweegt, naar of van de camera. Vijf projectoren sturen de beelden de ruimte in. Zoals tijdens een concert of een conferentie: de realiteit uitvergroot. Die uitvergroete beelden – ze passen bij de uitvergroete statements van de spreker, haar grote thema's: "nee" zeggen, de diamant als geschenk van en voor het leven, feit en fictie, vrouw zijn,... – vergroten tegelijk de afstand met haar publiek.

Er is iets met die beelden, met die losgelaten opnames. Ze filmen een één op één situatie. Maar door enkel zichzelf te filmen, vermenigvuldigt de Dr. in elk afzonderlijk lid van het publiek de plaats van de luisteraar als vertegenwoordiger van dat publiek. Het is het delen, van het persoonlijke, van het intieme. Één op één wordt één tegen allen. Dat uitvergroten maakt de verschuivingen beter zichtbaar: het beeld is niet synchroon met de realiteit. Er zit een traagheid op, zoals bij de opnames van de stem in '*I would leave a signature*'. Het beeld komt wat later, de Dr. valt niet samen met haar beeld. Bovendien toont het beeld niet enkel de Dr., maar ook een stuk van de ruimte. Met de Dr. filmt de camera ook de muur achter haar. Die muur wordt opnieuw geprojecteerd op de andere muren, achter, naast, voor en rond haar. Die projectie van de muur op de muur, dat past nooit. Die projectie, zo is een portret: altijd ernaast. Net niet.

Zo een beeld dat (net) niet samenvalt met zichzelf, dat opzettelijk breekt met zichzelf, dat buiten zichzelf treedt ("hors de soi", heet het in de voorstelling); zo een portret als "becoming other", als "being hidden in exposure"; zo een spel met de synchroniciteit, zoals in masturbatie – bevrediging – coïtus: dat is natuurlijk het cliché van de hysterie. Deze voorstelling gaat over de kunstenaar als uitvinder als psychiater. En omgekeerd: over het ziektebeeld als uitvinding en als creatie; over de genezing als (re)design. Patiënten zijn levende beelden hier. Portretten zijn 'tableaux vivants'. Theater is een zachte therapie. Een spel van fascinatie, fabulatie en fantasie. Maar ook een bevrijding, een manier om dingen los te maken.

Psychiatrie, dat is jezelf herkennen in de ander. Het betekent ander(s) worden. Je aanpassen aan het beeld, conform de norm. Synchroniseren. Worden zoals iedereen. Psychiatrie, dat gaat over de creatie ("de uitvinding", zegt Didi-Huberman) van het zelf, van het zelf als portret, van het zelfportret. De psychiater zoekt naar zichzelf doorheen de ander. Het is een vorm van narcisme. Van zoeken naar aandacht. Naar een publiek.

Publiek

(indiscernable, indécidable, imperceptible)

Als dit verhaal begint met een Dr. in de wijsbegeerte, Michel Foucault, die zich op de plaats van de schilder zet om zijn portret te begrijpen. Als het passeert langs een Dr. in de psychiatrie, Jean-Martin Charcot, die de performer (de hysterica) dwingt de plaats van de kijker (de Dr.) in te nemen. Dan eindigt het met een Dr. in de bewegingen van geest en lichaam, Christine De Smedt, die zich verplaatst naar het publiek. Hoe begrijpen zij deze portretten? Wat zien ze? Wat verbeelden ze? Hoe handelen ze? Het is een uitbreiding van de choreografische praktijk en opnieuw een doorbreken van het cliché van het portret: door het beeld in beweging te zetten, beweegt ze het publiek (en omgekeerd).

Deze portretten zijn er voor een publiek. Ze kunnen niet zonder. Het publiek is het doel van deze voorstelling, zoniet het onderwerp. Het is haar sterkte en haar zwakte. Het is haar substantie en het maakt ze fragiel. Heel deze voorstelling – en niet enkel het laatste deel – draait rond de articulatie van het publiek. 'Articulating the audience' heet dat hier: uitspreken (articuleren) van de luisteraar (of van het luisteren: 'audience': van het Latijnse 'audere': luisteren). De persoon is meer dan een ruimte, meer dan een masker. Het is een klankkast, een echokamer, een aanwezigheid die resonanceert (en articuleert): 'per-sonare'.



* Une leçon clinique à la Salpêtrière:
Dr. Charcot met patiënt en publiek.

Het moment waarop het licht in de zaal aangaat, dat is het moment waarop de dingen weer samenvallen met zichzelf. De spelsituatie wordt een spelsituatie waarin performer en publiek zichzelf spelen. We weten dat we spelen. Of toch niet? Altijd is er die twijfel. Wat in deze voorstelling een “zone of indiscernability” heet, is met de woorden van *antipsychiaters* Deleuze en Guattari (want de Dr. gebruikt hier de woorden van collega Le Roy die ze zelf leent van Gilles Deleuze) ook een ‘zone d’indécidabilité’.⁵ Het is een tussenzone, waarin performer en publiek elkaar ontmoeten, elkaar worden. Tussen de acteur en het personage ontstaat iets nieuw. Geen combinatie, maar meer een gemeenplaats (“Ce n’est jamais combinaison de formes, c’est plutôt le fait commun”).⁶ Hierin schuilt – opnieuw – de kracht en de kwetsbaarheid van deze portretten. De terugkeer naar het persoonlijke geeft ruimte aan het portret om te werken. Het zorgt voor tussenruimte, voor – opnieuw met de woorden van Deleuze en Guattari – inter-esse: tussen-zijn als betrokkenheid.⁷

5) Gilles Deleuze. Francis Bacon, *logique de la sensation*. Éditions de la différence, 1981: pp. 19-22

6) *ibid*: p. 20

7) Gilles Deleuze en Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Minit, 1980: pp. 36

De twijfel, vervat in de inter-esse, in de tussenzone, in de 'zone d'indiscernabilité', is ook de eerste stap naar een onwaarneembaar worden, naar een 'devenir imperceptible'.⁸ Het is geen verdwijnen, maar wel een opgaan in de omgeving. Het blue key pak – haar genderloos lichaam – dat heet bij Deleuze en Guattari een 'Corps sans Organes'. In zijn boek over Francis Bacon – zijn enige boek over de kunst van het portret – heeft Deleuze het over een intensief lichaam (corps intensif) dat figuur wordt. Zo moeten we die gemeenplaats (fait commun) begrijpen: organisme wordt lichaam, gezicht wordt hoofd ("défaire l'organisme au profit du corps, le visage au profit de la tête").⁹ Dr. De Smedt geeft haar patiënten geen gezicht, ze geeft ze een lichaam.

Elk portret is een zelfportret. Je kan het nooit begrijpen, zonder je in te leven, zonder deel te worden, zonder er deel van te worden, zonder jezelf erin te herkennen. Vandaar die essentiële inbreng van het publiek: als danser, als luisteraar, als interviewer, als ... publiek. Die articulatie maakt het laatste portret het meest onbepaalde – het meest onwaarneembare. Het is potentieel oneindig, altijd geïmproviseerd op maat van het moment en toch altijd synchroon – een permanente remix die toch altijd samenvalt met zichzelf. Het is die ultieme omkering van de rollen die dit werk opentrekt in en als een ruimte.

8) *ibid*: pp. 284-380

9) *idem*. Francis Bacon: pp. 33-34