

Cherish Menzo Amsterdam

FRANK

dance — premiere

KVS BOX

±1h30

KVS^{BXL}

KUNSTENFESTIVALDECAPO
KUNSTENFESTIVALDECAPO
KUNSTENFESTIVALDESARTS

Presentation: Kunstenfestivaldesarts, KVS

Production: GRIP & Theater Utrecht icw Dance On Ensemble

Concept and direction: Cherish Menzo | Creation and performance: Malick Cissé, Mulunesh, Omagbitse Omagbemi | Sound design: Maria Muehombo aka M I M I | Video design: Andrea Casetti | Sound and video engineering: Arthur De Vuyst | Set design: Morgana Machado Marques | Lighting design: Ryoya Fudetani | Dramaturgy: Johanne Affricot, Renée Copraij | Costumes: Cherish Menzo | Text: Khadija El Kharraz Alami, Cherish Menzo | Artistic advice: Khadija El Kharraz Alami, Nicole Geertruida | Sur-titles: Jennifer Piasecki | Technicians on tour: Pieter-Jan Buelens, Arthur De Vuyst, Ryoya Fudetani, Hadrien Jeangette | Graphic design: Nick Mattan | Thanks to: Mildred Caprino, Anne Goedhart, Rodney Frederik & Winti Formation “Krin Ati”, Daryll Geldrop, Ernie Wolf, Sandra Menzo, Shavelie Menzo, Madeleine Planeix-Crocker, Sarah Garnaud, Alice Bröker, Johanna Cool | Texts: Cherish Menzo, *Disembodied Narrator*, inspired by and with fragments of the introduction text of The Host in Wes Andersons *Astroid City* and George Orwells, *1984*; Fragments, alterations, and reinterpretations of chapter 4 van Mary Shelley, *The Modern Prometheus*; Cherish Menzo, *THE WITNESS*, *THE MONSTROUS*; Chaka Demus and Pliers, Sister Nancy, Toots & the Maytals, *Bam Bam*

Production: GRIP & Theater Utrecht (Dagmar Bokma, Anne Breure, Maartje de Groot, Teun de Loos, Philip den Uyl, Hanne Doms, Seline Gosling, Anneleen Hermans, Tom Hemmer, Leonie Jekel, Myrthe Ligtenberg, Thomas Lloyd, Rudi Meulemans, Lize Meynaerts, Klaartje Oerlemans, Jennifer Piasecki, Florian Smits, Sylvie Svanberg, Bregt van Deursen, Ad van Mierlo, Yoni Vermeire, Nele Verreyken Vincent Wijlhuizen) | In collaboration with: Dance On Ensemble/Bureau Ritter | International distribution: A propic - Line Rousseau, Marion Gauvent | Coproduction: Kunstenfestivaldesarts, Carreau du Temple, Productiehuis Theater Rotterdam, Julidans, PACT Zollverein, Montpellier Danse, Centre Chorégraphique National d'Orléans, Tanzquartier Wien, DDD - Festival Dias da Dança, Festival d'Automne à Paris, One Dance Festival, Perpodium

With the support of the Ammodo Foundation, the Government of Flanders, the Tax Shelter of the Belgian Federal Government via Cronos Invest, BNG Bank Theaterprijs and the Cultuurfonds Talentprijs Charlotte Köhler, Culture

22.05

20:00

23.05

21:30

24.05

18:00 + AFTERTALK
MODERATED BY
ÉRIC CYUZUZO

25.05

18:00

26.05

20:00

FR

FRANK constitue le troisième chapitre d'une trilogie conçue par la chorégraphe Cherish Menzo entre 2019 et 2025. La distorsion est le leitmotiv des trois œuvres, mise en place en premier lieu dans le solo *JEZEBEL* de Menzo, puis dans le duo *DARKMATTER*, et désormais explorée dans *FRANK*, une pièce pour quatre interprètes. Semblable à la technique «Chopped & Screwed» employée dans le hip-hop, la distorsion se révèle être une méthode, voire une tactique, par laquelle Menzo génère des images et des mouvements qui défient les représentations stéréotypées des corps noirs. Dans *FRANK*, Menzo pousse plus loin son étude de la manière dont de telles images en viennent à être produites et disséminées, s'intéressant spécifiquement à la figure du monstre. La trilogie dans son ensemble montre l'attention assidue que Menzo porte à comment la perception – à la fois visuelle et somatique – est informée et, par conséquent, peut être déformée, dans le but de voir et de sentir autrement.

D'après le philosophe Báýò Akómoláfé¹ «La Noirceur est indéfiniment associée à la monstruosité». En effet, la généalogie raciale du monstre a été tracée par la modernité blanche. Cependant, le monstre, soutient Akómoláfé, n'est pas «un *quoi*» – l'image immuable du mal inhérent. Le monstre est plutôt «un *comment*» : il est «le programme qui se cache au sein de l'image, l'anamorphose de l'image qui apparaît»². Le monstre est une «technologie multiculturelle»³, qui opère en tant que critique de la subjectivité visant à maintenir les identités statiques et formatées, selon un soi-disant ordre «naturel». Par conséquent, le monstre est effectivement une perturbation, une faille, qui ne cherche pas, comme le voudraient les idées reçues, à détruire, mais à transformer par le biais de la tromperie, de la surprise et de la supercherie. Le monstre est un agent de la distorsion.

¹ Akómoláfé, Báýò. “Black lives matter, But to whom? Why We Need a Politics of Exile in a Time of Troubling Stuckness (Part II).” *Democracy & Belonging Forum*, 19 Jan. 2023, www.democracyandbelongingforum.org/forum-blog/black-lives-matter-but-to-whom-part-2. Accédé le 15 avril 2025.

² Ibid.

³ Ibid.

Dans un sens, *FRANK* met en scène la distorsion en action, et les interprètes – Menzo, en compagnie de Omagbitse Omagbemi, Mulunesh, et Malick Cissé – en sont les agent-es. Dans la lignée de la philosophie de Akómoláfé, ces agent-es n'incarnent pas des monstres sur scène ni ne jouent la monstrosité, comme on pourrait s'y attendre d'une pièce au titre évoquant l'œuvre de Mary Shelley, *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818). Vêtu-es d'imperméables noirs aux capuches tirées sur la tête, ces agent-es sont chargé-es d'une mission qu'iels annoncent d'emblée : « La représentation de ce soir nous mène en coulisse pour assister en direct à la création, du début à la fin, d'une concoction d'imaginaires construite autour de l'effrayant. *FRANK* n'existe pas. *FRANK* est imaginaire, une affabulation tramée, créée expressément pour un moment choisi dans le temps. » Ainsi, ces agent-es anonymes, en quelque sorte des narrateur-rices, nous entraînent vers le fonctionnement interne de l'horreur, terrain toujours déjà adjacent à celui du désir.

En évoquant ce rapport entre horreur et attraction, *FRANK* s'inspire des contributions d'une autre autrice majeure, Christina Sharpe. En examinant comment la monstrosité structure les conditions d'une relation, Sharpe nomme « intimités monstrueuses » les rapports durables et profondément entremêlés produits par la violence raciale et sexuelle de l'esclavagisme. Cependant, Sharpe insiste sur le fait que ces intimités ne sont pas seulement historiques, mais également reconstituées, transmises, et vécues au présent, souvent de façons non reconnues – « des horreurs ordinaires, de tous les jours »⁴ – ou faussement identifiées comme normales, voire même agréables. Menzo, tout comme Sharpe, examine les conséquences induites par le déni de notre complicité partagée en ce qui concerne la manière dont le passé façonne nos récits et nos expériences actuels.

Le dispositif scénique tri-frontal de *FRANK* contribue à la volonté qu'a Menzo de mettre en question cette complicité dans un contexte théâtral, notamment à travers « l'intimité monstrueuse » formée et entretenue par le regard. Comme dans ses deux pièces précédentes, Menzo ne cherche pas à abstraire le contexte de la performance, ni la

⁴ Sharpe, Christina. *Monstrous Intimacies : Making Post-slavery Subjects*. Durham, NC: Duke University Press, 2010, p. 3.

performativité dans son travail. Au contraire, le théâtre occidental a été un lieu de reproduction et d'exacerbation de l'imagerie spécifiquement mise en cause par Menzo dans ses pièces. Ainsi, *FRANK* rompt avec le dispositif frontal de *JEZEBEL* et *DARK MATTER* afin de resserrer l'attention entre le public et les interprètes, de même qu'entre les membres du public qui peuvent, grâce à cette configuration spatiale, se regarder mutuellement en train de regarder la pièce. Tout en faisant référence à la structure des amphithéâtres anatomiques, le choix scénique de Menzo questionne qui, en fait, est sous examen.

Menzo accentue cette ambivalence, à partir de laquelle les intimités monstrueuses ont été édifiées, en employant un rideau en plastique transparent qui énonce clairement que notre regard est effectivement informé par un biais artificiel. « *FRANK* n'existe pas » : une fois stratifiée, nous pouvons désormais décortiquer le sens de cette assertion. L'affabulation/fabrication ultime est de nous convaincre de l'infailibilité de la transparence, de l'imperméabilité de l'objectivité. De plus, alors que le rideau trace la configuration tri-frontale de la scène, il met en place une frontière entre les agent-es, qui se déplacent à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de cet espace, et les spectateur-rices, qui sont apparemment immobiles. Pourtant, et de nouveau en référence à Akómoláfé, nous pourrions appréhender différemment l'emploi de cet équipement. « Chaque fois que nous rencontrons un monstre, nous traversons un seuil. Nous "entrons dans" un espace liminal »⁵, propose Akómoláfé.

La mise en scène de Menzo souligne ainsi la façon dont la monstrosité contrecarre et déforme la perception : si, comme les agent-es le déclarent d'emblée, *FRANK* se déroule « à l'arrière-scène » – le rideau situé à l'avant-plan comme espace de représentation, dessinant une configuration de scène à l'avancée qui maintient précisément l'utilité de l'arrière-scène – alors où au juste nous trouvons-nous ? Impliqué-es dans le dispositif tri-frontal, qui nous rappelle à la complicité de notre regard, nous sommes d'autant plus placé-es dans un espace imbriqué. Selon Menzo, le seuil est censé refléter le « Baka Gorong », un endroit situé derrière les plantations et devant les marais, où les esclaves du Su-

⁵ Akómoláfé, Báýò. "Killing Harambe, or how monsters are made", www.bayoakomolafe.net/post/killing-harambe-or-how-monsters-are-made. Accédé le 15 avril 2025.

riname se rendaient pour effectuer des rituels Winti – diabolisés sous le régime colonial hollandais – et envisager de fuir. Le morceau de la chanteuse surinamienne Anne Goedhart, « Aisa De Na Baka Gorong / So Wadyo / Pityin Begi Mama », joué en boucle lors du spectacle, évoque aussi cet espace entre-deux de rites et de conspirations cachées, tout en invoquant la présence de Baka Gorong Aisa. Les monstres émergent lorsque les « bords se perdent »⁶, déclare Akómoláfé : le Baka Gorong est l'endroit où la distinction entre lieu et présence s'effondre. La chanson est le présage de ce qui va arriver.

Empruntant aux pas Winti, les mouvements initialement directionnels et individuels des interprètes se métamorphosent bientôt en schémas circulaires. Ici, Menzo emploie l'enveloppe tri-frontale du rideau, derrière lequel a lieu un défilé. La chorégraphe fait référence à des figures comme celle du « Jab », dérivé du « diable » en créole français, et utilisé par les colons blancs pour nommer les esclaves de Grenade. Dans un acte de dérision, des personnes masquées, enduites de mélasse, de goudron, de pétrole, de peinture noire ou de charbon, « jouent le diable » pendant les fêtes du Carnaval aux Caraïbes afin de satiriser les horreurs infligées à leurs ancêtres. Plutôt que de satisfaire le désir de représentations monstrueuses, Menzo chorégraphie un défilé mettant en évidence la distorsion qui a lieu lorsqu'on danse sur le seuil d'où émergent les monstres. Les gestes des agent-es semblent fragmentés, mais connectés : lorsqu'ils entrent en contact, ils entrent aussi en transmission. Les mouvements sont empruntés, récupérés, corrompus et dévorés, rendus maladroits et incomplets. Le défilé penche vers les codes du grotesque, de la bêtise, de l'absurde même, sans jamais y céder. En traversant le seuil, poursuit Akómoláfé, « Nous n'en sortons jamais indemnes. »⁷ La contagion mène à des recompositions.

En effet, alors que le défilé impulse le spectacle vers un rythme ralenti au cours duquel les interprètes s'enlèvent mutuellement leurs uniformes, il me revient en mémoire,

⁶ Akómoláfé, Báýò. "Release the Kraken! Why we need monsters in these times of crises", www.bayoakomolafe.net/post/release-the-kraken-why-we-need-monsters-in-these-times-of-crises. Accédé le 15 avril 2025.

⁷ Akómoláfé, Báýò. "Killing Harambe, or how monsters are made".

via Joshua Chambers-Letson, l'emploi par Nina Simone de « la métaphore apparemment chaotique d'une "grande tempête", accentuant les capacités créatives à [...] désordonner et réorganiser »⁸. La métaphore sert à décrire comment Simone a assimilé, et en fait reconfiguré la musique classique dans son répertoire. Les recompositions mènent à l'effondrement.

L'effondrement dans *FRANK*, tout d'abord annoncé par le chant, devient au final matériel. Comme précédemment abordé dans *DARKMATTER* et désormais amplifié dans ce troisième chapitre, *FRANK* défait le théâtre : non seulement les attentes et les façons de percevoir que nous en avons, mais sa structure même. Les scènes finales de *FRANK* mettent en lumière le travail laborieux de la distorsion. Un seuil, tout comme une tempête, ne laisse pas indemne. Bien que déchiquetée et décomposée, la scène n'est pas dénuée. Elle porte la marque de *comment* les intimités monstrueuses en viennent à se matérialiser, et expose *pourquoi* il importe d'en comprendre leur matière.

Madeleine Planeix-Crocker, avril 2025.

Traduit de l'anglais par l'autrice.

Madeleine Planeix-Crocker est programmatrice pour la performance et le spectacle vivant à Lafayette Anticipations. Depuis 2021, elle enseigne également la théorie de l'art aux Beaux-Arts de Paris.

⁸ Chambers-Letson, Joshua. *After the Party: A Manifesto for Queer of Color Life*. New York City, NY: NYU Press, 2018, p. 52.

Cherish Menzo (°1988) est chorégraphe et danseuse. Elle vit et travaille à Amsterdam et à Bruxelles. L'œuvre de Cherish Menzo s'intéresse à la transformation du corps sur scène et à l'« incarnation » de différentes images physiques. En recourant à l'altération, la décomposition et la dissonance, Cherish Menzo tente de détacher les corps de perceptions forcées et de leurs réalités corporelles quotidiennes, soulignant la complexité et la nature contradictoire d'images qui peuvent sembler reconnaissables à première vue. Après avoir achevé sa formation à la haute école des arts (HSK) à Amsterdam en 2013, Cherish Menzo a dansé dans des productions de chorégraphes telles qu'Eszter Salamon, Akram Khan, Leo Lerus, Hanzel Nezza, Benjamin Kahn, Olivier Dubois, Ula Sickle, Lisbeth Gruwez, Jan Martens et Nicole Beutler. Depuis 2016, elle intègre également son vocabulaire gestuel puissant dans ses propres productions, qu'elle présente sur les scènes internationales : *EFES* (avec Nicole Geertuida), *LIVE* (2018 – avec Müşfik Can Müftüoğlu), *JEZEBEL* (2019), *DARKMATTER* (2022) et *KILLED AND EXTENDED DARLINGS: SUBTLE WHINE*. Cherish Menzo est l'une des quatre directeur·ices artistique de l'organisation de danse GRIP.

Cherish Menzo au Kunstenfestivaldesarts

2022 *DARKMATTER*

NL

FRANK, het derde deel van Cherish Menzo's trilogie (2019-2025), bouwt voort op haar eerdere werken – de solo *JEZEBEL* en het duet *DARKMATTER* – en verkent het thema 'vervorming' ditmaal in een stuk voor vier performers. Net als de 'Chopped & Screwed'-techniek in hiphop, is 'vervorming' voor Menzo een methode – of zelfs een tactiek – waarmee ze aan de hand van beelden en bewegingen de stereotypering van Zwarte lichamen wil doorbreken. Met *FRANK* zet Menzo haar onderzoek voort naar het ontstaan en de verspreiding van dergelijke stereotypes, waarbij ze zich specifiek richt op de figuur van het monster. Ze laat nauwgezet zien hoe perceptie – zowel visueel als somatisch – wordt gevormd en daardoor kan worden vervormd, en maakt zo een onderscheid tussen wat we zien en wat we voelen.

Volgens filosoof Báýò Akómoláfé wordt "Zwartheid voortdurend geassocieerd met monsterlijkheid"¹. De raciale genealogie van het monster is inderdaad geschreven vanuit het perspectief van de witte moderniteit: "Het monster is geen '*wat*' – het stabiele beeld van inherent kwaad, maar veeleer een '*hoe*' – "datgene wat in het beeld schuilt, de vervorming van het toevallige beeld. Het monster is een 'multiculturele technologie', die een kritiek vormt op de subjectiviteit die identiteiten statisch en gestandaardiseerd wil houden in overeenstemming met de zogenaamde 'natuurlijke' orde"². Daarom is het monster een verstoring, een glitch, die niet uit is op vernietiging zoals het cliché wil, maar wel op transformatie door middel van bedrog, verrassing en misleiding. Het monster zelf zorgt voor vervorming.

In *FRANK* encsceneert Menzo stapsgewijs hoe vervorming optreedt, waarbij de performers – Menzo, Omagbitse Omagbemi, Mulunesh en Malick Cissé – de vervorming belichamen. In lijn met wat Akómoláfé oppert, zijn de performers niet het monster noch brengen ze monsterlijkheid

¹ Akómoláfé, Báýò. "Black lives matter, But to whom? Why We Need a Politics of Exile in a Time of Troubling Stuckness (Part II)." *Democracy & Belonging Forum*, 19 januari 2023, www.democracyandbelongingforum.org/forum-blog/black-lives-matter-but-to-whom-part-2. Geraadpleegd op 15 april 2025.

² Ibid.

in beeld zoals men zou verwachten van een stuk dat verwijst naar *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (Mary Shelley, 1818). De performers zijn gekleed in zwarte regenjassen met capuchons over het hoofd en maken hun missie vanaf het begin duidelijk: “Vanavond krijgen we een blik achter de schermen en zien we stap voor stap hoe angst leidt tot een amalgaam van fantasieën. ‘FRANK bestaat niet’ –het is een fantasie, een verhaal dat niet toevallig op een specifiek moment in de tijd ontstaat.” Als een soort van vertellers nemen de anonieme performers ons mee in de innerlijke werking van horror, die zoals altijd nauw verweven is met verlangen.

In het verlengde van die connectie tussen horror en verlangen laat Menzo zich voor *FRANK* inspireren door het werk van een andere invloedrijke auteur, Christina Sharpe³. Zij onderzoekt hoe relaties vormkrijgen vanuit monsterlijkheid en spreekt van ‘monstrous intimacies’⁴ (monsterlijke intimiteiten) –de diepgewortelde relaties die ontstaan uit het raciale en seksuele geweld van de slavernij. Sharpe benadrukt echter dat deze intimiteiten niet alleen in het verleden bestaan, maar zich ook vandaag nog manifesteren –vaak zonder te worden erkend als ‘everyday mundane horrors’ (alledaagse, banale gruwelen)⁵ – of onrechtmatig als normaal of zelfs plezierig beschouwd. Net als Sharpe onderzoekt Menzo wat er gebeurt als we ontkennen dat we medeplichtig zijn aan de manier waarop het verleden hedendaagse verhalen en ervaringen blijft vormgeven.

De podiumopstelling van *FRANK* weerspiegelt de intentie van de choreografe om deze complicité in een theatrale context ter discussie te stellen, met name via de ‘monsterlijke intimiteit’ die ontstaat en voortbestaat door onze blik. Net als in haar twee vorige stukken abstraheert Menzo de context van de voorstelling, noch de performativiteit ervan. Integendeel, het westerse theater is een plek waar de verbeelding, die Menzo nadrukkelijk ensceeneert, wordt gereproduceerd en versterkt. In *FRANK* doorbreekt Menzo de frontale opstelling van *JEZEBEL* en *DARKMATTER*, en verschuift ze de focus naar de wisselwerking tussen

³ Sharpe, Christina. *Monstrous Intimacies: Making Post-slavery Subjects*. Durham, NC: Duke University Press, 2010, p. 3.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

performers en toeschouwers én naar de dynamiek tussen toeschouwers onderling, die elkaar in deze setting kunnen observeren. Met deze enscenering verwijst de choreografe ook naar het anatomisch theater en stelt ze de vraag: wie observeert hier eigenlijk wie?

Door gebruik te maken van een doorzichtig gordijn benadrukt Menzo dat onze blik kunstmatig wordt geme-dieerd en laat ze zien dat monsterlijke intimiteiten op een ambivalente manier vormkrijgen. Dit stelt ons in staat de betekenis van 'FRANK' bestaat niet' laag voor laag te ont-rafelen. In de ultieme fabulatie/fabricatie geloven we in de illusie dat transparantie onfeilbaar is en objectiviteit ondoordringbaar. Bovendien bakent het gordijn niet alleen de podiumopstelling met drie zijdes van de voorstelling af, maar vormt het ook een grens tussen de performers die zich zowel binnen als buiten deze ruimte bewegen, tegen-over de toeschouwers die schijnbaar onveranderd op hun plaats blijven. Maar, met opnieuw Akómoláfé in gedachten, kunnen we dit decorstuk ook anders interpreteren – "Elke keer dat we een monster ontmoeten, overschrijden we een drempel, 'betreden' we een liminale zone"⁶.

Menzo's enscenering benadrukt dus hoe monsterlijkheid de blik verstoort en vervormt: waar bevinden we ons als FRANK – zoals de performers vanaf het begin aangeven – zich achter de schermen afspeelt, met het gordijn als voorste decor en een podiumopstelling waarbij de 'back-stage' haar functie behoudt? Door de driezijdige podiumopstelling – die verwijst naar de medeplichtigheid van onze blik – worden we verder gepositioneerd in elkaar overlap-pende ruimtes. Volgens Menzo weerspiegelt deze setting de 'Baka Gorong', een geheime ontmoetingsplaats in Suri-name tussen de plantages en moerassen, waar tot slaaf gemaakte mensen Winti-rituelen uitvoerden – die onder het Nederlandse koloniale bewind als demonisch werden beschouwd – en ze overwogen om te vluchten. Het lied van de Surinaamse zangeres Anne Goedhart, *Aisa De Na Baka Gorong / So Wadyo / Pityin Begi Mama*, wordt tijdens de voorstelling in een *loop* afgespeeld. Het verwijst nog eens naar deze tussenruimte van verborgen praktijken en com-

⁶ Akómoláfé, Báýò. "Killing Harambe, or how monsters are made", www.bayoakomolafe.net/post/killing-harambe-or-how-monsters-are-made. Geraadpleegd op 15 april 2025.

plotten, terwijl het ook de aanwezigheid van Baka Gorong Aisa oproept. Volgens Akómoláfé “verschijnen monsters als drempels vervagen”⁷: in de Baka Gorong vervagen de grenzen tussen plaats en aanwezigheid. Het lied is een voorbode van wat komt.

De aanvankelijke instructies en individuele bewegingen van de performers, geïnspireerd door het voetenwerk van Winti, veranderen al snel in cirkelvormige patronen. Achter het driezijdige gordijn laat Menzo een stoet tot leven komen. Ze inspireert zich op figuren zoals de ‘Jab’, afgeleid van ‘de duivel’ in het Frans Creools, waarmee witte kolonisatoren verwezen naar de tot slaaf gemaakten in Grenada. Tijdens Caraïbische carnavalsfeesten spelen gemaskerde figuren –bedekt met melasse, teer, olie, zwarte verf of houtskool– al spottend ‘de duivel’, om de gruwelen die hun voorouders moesten doorstaan te hekelen. Menzo brengt geen monsters in beeld, in tegenstelling tot wat we verlangen, maar creëert een stoet die de vervorming toont op het moment dat er gedanst wordt op de drempel waar het monsterlijke zich manifesteert. De gebaren van de performers ogen gefragmenteerd, maar zijn toch verbonden: bij elke aanraking wordt iets doorgegeven. Bewegingen worden overgenomen en gesampled, vervormd en verslonden, onvolmaakt en onvolledig gemaakt. De stoet maakt gebruik van het groteske, het dwaze of zelfs het absurde, zonder zich er ooit aan over te geven. Akómoláfé stelt “dat we nooit ongeschonden vrijuit gaan zodra we de drempel overschrijden”⁸. Zodra we de drempel overschrijden, worden we geïnfecteerd en ontstaan nieuwe vormen.

De stoet vertraagt het ritme van het optreden, terwijl de performers elkaars uniformen uittrekken. Met Joshua Chambers-Letson⁹ in gedachten doet dit me denken aan Nina Simone en haar “metafoor van een ‘grote storm’, “die op het eerste gezicht chaotisch lijkt, maar juist de cre-

⁷ Akómoláfé, Báýò. “Release the Kraken! Why we need monsters in these times of crises”, www.bayoakomolafe.net/post/release-the-kraken-why-we-need-monsters-in-these-times-of-crises. Geraadpleegd op 15 april 2025.

⁸ Akómoláfé, Báýò. “Killing Harambe, or how monsters are made”.

⁹ Chambers-Letson, Joshua. *After the Party: A Manifesto for Queer of Color Life*. New York City, NY: NYU Press, 2018, p. 52.

atieve vermogens van [...] vervorming en herordening benadrukt”¹⁰. De metafoor beschrijft hoe Simone klassieke muziek integreerde en op meesterlijke wijze opnieuw binnen haar repertoire configureerde. Herschikking zorgt voor ineenstorting.

Uiteindelijk wordt ook die ineenstorting –in eerste instantie via zang– tastbaar in *FRANK*. Net zoals in *DARK-MATTER* ontleedt Menzo in dit derde deel van de trilogie niet alleen onze verwachtingen en percepties van (het) theater, maar tast ze ook de structuur ervan aan. De slotscènes van *FRANK* benadrukken het hardnekkige proces van vervorming. Net als een storm laat ook een drempel niets heel. Hoewel alles op scène verscheurd en vervallen is, blijft het podium niet leeg achter, maar draagt het nog altijd de sporen van *hoe* monsterlijke intimiteiten betekenisvol zijn (worden) en onthult het *waarom* het belangrijk is om hun ware aard te begrijpen.

Madeleine Planeix-Crocker, april 2025.

Vertaald door Stephanie Lemmens.

Madeleine Planeix-Crockers is programmatrice performance en podiumkunsten bij Lafayette Anticipations. Sinds 2021 doceert ze ook kunsttheorie aan de École nationale supérieure des Beaux-Arts in Parijs.

Cherish Menzo (°1988, Nederland) is choreograaf en danser. Ze woont in Brussel en Amsterdam. In haar werk kijkt Cherish voornamelijk naar hoe het lichaam zich kan transformeren op scène en hoe verschillende ideeën fysiek ‘belichaamd’ worden. Door middel van vervorming, verval en dissonantie probeert Cherish lichamen los te maken van geforceerde percepties en hun dagelijkse lichamelijke realiteit, waarbij ze de complexiteit en tegenstrijdigheid benadrukt van beelden die op het eerste gezicht herkenbaar lijken. In 2013 studeerde ze af aan de Hogeschool voor de Kunsten in Amsterdam. Sindsdien was ze te zien in het werk van choreografen zoals Eszter Salamon, Akram Khan, Leo Lerus, Hanzel Nezza, Benjamin Kahn, Olivier Dubois, Ula Sickle, Lisbeth Gruwez, Jan Martens en Nicole Beutler. Haar krachtige bewegingstaal komt daarnaast tot zijn recht in haar eigen werk dat internationaal toert sinds 2016: *EFES* (2016—together with Nicole Geertruida), *LIVE* (2018— with Müşfik Can Müftüoğlu), *JEZEBEL* (2019), *DARKMATTER* (2022) en *KILLED AND EXTENDED DARLINGS: SUBTLE WHINE*. Cherish Menzo is een van GRIP’s artistieke leiders.

Cherish Menzo op Kunstenfestivaldesarts

2022 *DARKMATTER*

EN

FRANK marks the third chapter of a trilogy of works conceived by choreographer Cherish Menzo between 2019 and 2025. Distortion serves as the trilogy's leitmotif, first established in Menzo's solo *Jezebel*, then in her duet *DARKMATTER*, and now explored in *FRANK*, a group piece for four performers. Akin to the "Chopped & Screwed" technique used in hip-hop, distortion has been a method, a tactic even, by which Menzo generates images and movements that defy stereotypical representations of Black bodies. With *FRANK*, Menzo further develops her study of how such imagery comes to be produced and circulated, turning specifically to the figure of the monster. The trilogy exhibits Menzo's keen attention to how perception—both visual and somatic—is informed and therefore can be deformed, so as to see and feel otherwise.

Philosopher Báýò Akómoláfé¹ states "Blackness is indefinitely associated with monstrosity". Indeed, the monster's racial genealogy has been penned by white modernity. However, the monster, argues Akómoláfé, is not "a *what*"—the stable image of inherent evil. Rather, the monster "is a *how*": it is "the program lurking in the image, the anamorphosis of the casual image"². The monster is a "multicultural technology"³, operating as a critique of subjectivity that aims to keep identities static and standardized in accordance with the so-called "natural" order. Therefore, the monster is indeed a disruption, a glitch, that does not seek to destroy, as the trope would have it, but to transform through trickery, surprise, and deception. The monster is an agent of distortion.

In a sense, *FRANK* stages distortion at work, and the performers—Menzo, joined by Omagbitse Omagbemi, Mulinesh, and Malick Cissé—are its agents. In keeping with Akómoláfé's philosophy, these agents are not representa-

¹ Akómoláfé, Báýò. "Black lives matter, But to whom? Why We Need a Politics of Exile in a Time of Troubling Stuckness (Part II)." *Democracy & Belonging Forum*, 19 Jan. 2023, www.democracyandbelongingforum.org/forum-blog/black-lives-matter-but-to-whom-part-2. Accessed 15 April 2025.

² Ibid.

³ Ibid.

tions of monsters on stage, nor do they perform monstrosity as one might expect from a piece bearing a title that suggests an abbreviation of Mary Shelley's *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818). Clad in black raincoats, hoods drawn overhead, these agents are endowed with a mission which they state from the onset: "Tonight's performance takes us backstage to witness firsthand the creation, start to finish, of a concoction of imaginations mounted on the frightening. *FRANK* does not exist. It is imaginary, a stitched fabulation, created, expressly for a particular moment in time." These anonymous agents, narrators of sorts, thereby draw us into the inner workings of horror, as always already adjacent to desire.

Indeed, staying with this relationship between horror and attraction, *FRANK* takes its cue from the contributions of another seminal author, Christina Sharpe. Concerned with how monstrosity structures terms of relation, Sharpe names "monstrous intimacies" the enduring, deeply entangled relationships produced by the racial and sexual violence of slavery. However, Sharpe insists that these intimacies are not just historical but are reenacted, transmitted, and experienced in the present, often in ways that are unacknowledged—"everyday mundane horrors"⁴—or that are misidentified as normal or even pleasurable. Menzo, like Sharpe, examines the consequences of denying our shared complicity in how the past continues to shape contemporary narratives and experiences.

FRANK's thrust stage configuration participates in Menzo's attempt to question this complicity in a theatrical context, notably through the "monstrous intimacy" formed and sustained by the gaze. As is the case in her two previous pieces, Menzo does not seek to abstract the performance context, nor its performativity in her work. On the contrary, Western theatre has been a site of reproduction and exacerbation of the imagery Menzo specifically takes up in her pieces. As such, *FRANK* breaks with the frontal set-up of both *Jezebel* and *DARKMATTER*, to tighten the focus between performers and audience members, as well as that between audience members themselves who can, in this spatial configuration, watch each other watching. While

⁴ Sharpe, Christina. *Monstrous Intimacies: Making Post-slavery Subjects*. Durham, NC: Duke University Press, 2010, p. 3.

also referencing the structure of anatomical theatre, the choreographer's choice of staging throws into doubt who is under actual examination.

Menzo stresses this ambivalence upon which monstrous intimacies have been built, through the use of a transparent plastic curtain that puts it plainly: our gaze is effectively mediated through artificial means. "*FRANK* does not exist": layered, we can now unpack the meaning of this statement. The ultimate fabulation/fabrication is convincing ourselves of the infallibility of transparency, of the impermeability of objectivity. Furthermore, while the curtain delineates the tri-frontal configuration of the performance, it establishes a border between the agents, who move both inside and outside of this space, and the audience members, who seemingly stay put. Yet, referring once again to Akómoláfé, we might understand the use of this apparatus differently. "Every time we meet a monster we cross a threshold. We 'enter into' a liminal zone"⁵, submits Akómoláfé.

Menzo's staging thus emphasizes how monstrosity thwarts and warps perception: if, as the agents state from the start, *FRANK* takes place "backstage", foregrounded by the curtain as the performance space, drawing a thrust configuration that specifically retains the utility of the backstage area, then *where* are we? Implicated by the tri-frontal set-up, that recalls the complicity of our gaze, we are further positioned in an imbricated space. According to Menzo, this threshold is meant to reflect the "Baka Gorong", a place located at the back of plantations and in front of the wetlands, where enslaved people in Suriname secretly went to carry out Winti rituals—demonized under Dutch colonial rule—and to consider fleeing. Surinamese singer Anne Goedhart's piece, *Aisa De Na Baka Gorong / So Wadyo / Pityin Begi Mama* looped in the performance further suggests this in-between site of hidden practice and plotting, while also invoking Baka Gorong Aisa's presence. Monsters emerge when "edges stray"⁶, states Akómoláfé: the Baka Gorong

⁵ Akómoláfé, Báýò. "Killing Harambe, or how monsters are made", www.bayoakomolafe.net/post/killing-harambe-or-how-monsters-are-made. Accessed 15 April 2025.

⁶ Akómoláfé, Báýò. "Release the Kraken! Why we need monsters in these times of crises", www.bayoakomolafe.net/post/release-the-kraken-why-we-need-monsters-in-these-times-of-crises. Accessed 15 April 2025.

is where the borders between place and presence collapse. The song is a harbinger of what's to come.

Borrowing from Winti footwork, the agents' initial directive and individual movements soon morph into circular patterns. Here, Menzo makes use of the curtain's tri-frontal envelope behind which a parade takes shape. The choreographer references figures such as the "Jab", derived from "the devil" in French Creole, and used by white colonizers to name enslaved people in Grenada. In an act of derision, masqueraders, covered in molasses, tar, oil, black paint or charcoal, "play the devil" during Caribbean carnival celebrations to satirize the horrors inflicted upon their ancestors. Rather than satisfying the desire for monstrous representations, Menzo choreographs a parade that demonstrates the distortion that occurs when dancing on the threshold from which monsters emerge. The agents' gestures seem fragmented, yet connected: as they come into contact, they transmit. Movements are borrowed and sampled, corrupted and devoured, made awkward and incomplete. The parade leans into codes of the grotesque, of foolery, or even of the absurd, without ever yielding to them. Upon crossing the threshold, pursues Akómoláfé, "We never walk away intact."⁷ Contagion leads to re-compositions.

Indeed, as the parade thrusts the performance into a decelerated rhythm, during which the performers strip each other of their uniforms, I am reminded, via Joshua Chambers-Letson, of Nina Simone's use of "the seemingly chaotic metaphor of a 'great storm', emphasizing the creative capacities of [...] disordering and reorganization"⁸. The metaphor serves to describe how Simone assimilated, and effectively reconfigured, classical music into her repertoire. Re-compositions lead to collapse.

Collapse in *FRANK*, first announced through song, ultimately becomes material. As previously explored in *DARK-MATTER* and now amplified in this third chapter, *FRANK* undoes (the) theatre: not only our expectations and modes of perception, but its very structure. The final scenes of *FRANK*

⁷ Akómoláfé, Báýò. "Killing Harambe, or how monsters are made".

⁸ Chambers-Letson, Joshua. *After the Party: A Manifesto for Queer of Color Life*. New York City, NY: NYU Press, 2018, p. 52.

highlight the industrious labor of distortion. A threshold, like a storm, does not leave intact. Though shredded and decayed, the stage is not left bare. It bears the mark of *how* monstrous intimacies (come to) matter, and exposes *why* it matters to understand their make.

Madeleine Planeix-Crocker, April 2025

Madeleine Planeix-Crocker is Curator of Performance and Live Arts at Lafayette Anticipations. Since 2021, she is professor of art theory at the Beaux-Arts de Paris.

BIO

Cherish Menzo (°1988, The Netherlands) is a performing artist and choreographer based in Amsterdam and Brussels. For her artistic work, she is interested in the transformation of the body on stage and in the “embodiment” of different physical images. Implementing distortion, decay, and dissonance, Cherish attempts to detach bodies from forced perceptions and their daily corporeal realities, underlining the complexity and contradictory nature of images that seem recognizable at first glance. Glitching the “common” lexical, she seeks the Uncanny, the Enigmatic, and the Monstrous to give shape to—and materialize speculative forms and fictions. Cherish graduated in 2013 from the Hogeschool voor de Kunsten in Amsterdam and since danced in productions by choreographers such as Eszter Salamon, Akram Khan, Leo Lerus, Hanzel Nezza, Benjamin Kahn, Olivier Dubois, Ula Sickle, Lisbeth Gruwez, Jan Martens, and Nicole Beutler. She has been creating her own work since 2016: *EFES* (2016—together with Nicole Geertuida), *LIVE* (2018, with Müşfik Can Müftüoğlu), *JEZEBEL* (2019), *DARKMATTER* (2022) and *KILLED AND EXTENDED DARLINGS: SUBTLE WHINE*. Cherish Menzo is one of GRIP’s artistic leaders.

Cherish Menzo at Kunstenfestivaldesarts

INSPIRATION, REFERENCES, BIBLIOGRAPHY

‘Baka Gorong’ a place at the back of the former plantations and in front of the swamps (wetlands) where the enslaved in Suriname secretly went to perform their rituals and to consider fleeing; ‘Jab Jab from Grenada’: the word ‘Jab’ was derived from the French word ‘Diable’ meaning ‘devil’, so a masquerader playing Jab Jab is playing the devil. Jab is a satirical representation of the evil inflicted by the white colonialist on the enslaved

Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*; Grada Kilomba, *Plantation Memories, Episodes Of Everyday Racism*; Julia Jristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*; Mary Shelley, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*; Christina Sharpe, *Monstrous Intimacies*; Saidiya Hartman, *Venus in Two Acts*; Susan Stryker, *My Words to Victor Frankenstein above the Village of Chamounix Performing Transgender Rage*; *For the Wild: Dr Bayo Akomolafe on Coming alive to other senses* /300 (podcast); *AS TEMPERATURES RISE*, EP 9. *Bayo Akomolafe: Monsters, Fugitivity and Sitting in the Lostness of Things* (podcast); Peter Hutchings, *The Horror Film*; Wes Anderson, *Asteroid City* (The Host and General Gibson); Allan Lloyd Smith, *This Thing of Darkness’ Racial Discourse in Mary Shelley’s Frankenstein*

LIRE PLUS / LEES MEER / READ MORE

Retrouvez les textes
de la représentation
sur le site web de
FRANK



Je kan de teksten
van de voorstelling
vinden op de website
van *FRANK*



Find the texts of the
show on the *FRANK*
website



À voir aussi au Kunstenfestivaldesarts / Ook te zien op
Kunstenfestivaldesarts / Also at Kunstenfestivaldesarts

María del Mar Suárez, La Chachi
Los Inescalables Alpes, buscando a Currito

LA BALSAMINE

24.05, 20:30 + AFTERTALK

25, 26.05, 20:30

Try Anggara
Dibungkus, Level 5

THÉÂTRE OCÉAN NORD

26.05, 20:30

27 & 30.05, 22:00

28.05, 20:30 + AFTERTALK

29.05, 16:00 & 22:00

Lia Rodrigues

Borda

THÉÂTRE NATIONAL

28, 31.05, 19:00

29.05, 20:00 + AFTERTALK

30.05, 20:00

 **taxshelter.be** **ammodo**
art



Vlaanderen
verordening nr 121



FÉDÉRATION
FRANÇAISE DE LA DANSE



RÉGION DE BRUXELLES-CAPITALE
BRUSSELS HOOFDSTEDELIJK GEWEST



Centredufestivalcentrum

Beursschouwburg
Rue Auguste Orts 20-28 Auguste Ortsstraat
1000 Bruxelles/Brussel
+32 (0)2 210 87 37
tickets@kfda.be

Bar and resto
Open every day, from 18:00

Parties
Parties on 24.05 (Beursschouwburg)
31.05, Closing Night (Ancienne Belgique)

Open-air cinema
Screenings on 27 & 28.05, 22:00 (Beursschouwburg)

Billetterie/Ticketbureau/Box office

09 — 31.05
Every day, 14:00 — 20:00

En ligne/Online

www.kfda.be/tickets

kfda.be	
facebook	@kunstenfestivaldesarts
instagram	@kunstenfestivaldesarts
tiktok	@kunstenfestivaldesarts
newsletter	kfda.be/newsletter
	#KFDA25

E.R. / V.U.
Frederik Verrote, Kunstenfestivaldesarts
Quai du Commerce 18 Handelskaai
1000 Bruxelles/Brussel