

Tianzhuo Chen &

Siko Setyanto ^{Berlin-Jakarta}

Moyang 先祖 & *Seaman* 漁師

performance — premiere

Beursschouwburg

55min

beursschouwburg

KUNSTENFESTIVALDESARTS
KUNSTENFESTIVALDESARTS
KUNSTENFESTIVALDESARTS

Presentation: Kunstenfestivaldesarts, Beursschouwburg
 Artistic director: Tianzhuo Chen | Choreography and performance: Siko Setyanto | Live music: Kadapat, Kakushin Nishihara | Light design: Akihiko Tanida | Technical production: Francisca Marques, Paul Mede | Costume: Chenting Yu | Special make-up: Una Ryu | Mask: Manda Pinky | *Moyang* 先祖 & *Seaman* 漁師 is a production of Tianzhuo Chen and partner in crime | Management: partner in crime

Coproduction: Kunstenfestivaldesarts

Moyang 先祖 & *Seaman* 漁師 is based on *Ocean Cage*, a production by Tianzhuo Chen and partner in crime in coproduction with HAU Hebbel am Ufer, Arsenic, Kyoto Experiment, Kampnagel and tanzhaus nrw

Supported with funds from the HKF-Capital Cultural Fund Berlin

10.05

20:30
Moyang 先祖

11.05

18:00
Moyang 先祖

20:30
Seaman 漁師
+ AFTERTALK
MODERATED BY
PETRA POELZL

12.05

18:00
Moyang 先祖

20:30
Seaman 漁師

13.05

18:30
Moyang 先祖

20:00
Seaman 漁師

14.05

18:00
Moyang 先祖

20:30
Seaman 漁師

FR

Dans la myriade d'arts de la scène « traditionnels » asiatiques, on attend généralement du public qu'il *connaisse* ce qu'il regarde. Dans le théâtre nô (能) japonais par exemple, les techniques codifiées ancestrales permettent aux acteur·ices de transmettre tout un univers émotionnel à travers des gestes poétiques infimes. Une main levée doucement vers le visage avec les doigts tendus figure des pleurs ; un éventail lâché intentionnellement, la colère. Mais comment le savoir à moins de le savoir déjà ? Le mot nô est lui-même issu du mot sino-japonais pour « talent » ou « adresse ». Dans le théâtre traditionnel, la scène est en quelque sorte un portail épistémique. Qui décide de l'interprétation valable – et à travers quels systèmes de savoir ces modalités sémantiques se sont-elles développées ?

C'est dans cet univers de formes et de formats chargés d'histoire que s'aventure Tianzhuo Chen (陈天灼), magicien s'il en est de l'interprétation de traditions inventées, ou selon ses mots, de son propre « djing »¹ théâtral. Pour *Moyang* 先祖 & *Seaman* 漁師, il s'est à nouveau tourné vers son collaborateur de longue date Siko Setyanto, reprenant des personnages avec lesquels ils avaient travaillé dans une autre œuvre, *Ocean Cage*². Suivant la trame du récit planétaire, de la présence rituelle et d'une mémoire sans frontières ni lignes du temps, ils proposent une fois de plus un lieu chargé d'invocation ancestrale. *Ocean Cage* était un maelstrom maximaliste dont *Moyang* 先祖 & *Seaman* 漁師 pourrait être le cousin introspectif. Finies les projections d'images mouvantes et la griserie d'objets flottants présentes dans les pièces précédentes. Chen abandonne ici le public dans une mise en scène délibérément auto-restrictive, révélant de nouvelles facettes de son esthétique du folklore inventé, qui continue d'écarter les orthodoxies réalistes et les systèmes de croyances monocentrés.

¹ Voir Tianzhuo Chen et Sarah Johanna Theurer, « Tianzhuo Chen: A Little Bit Sacred », Interview, *PW Magazine* (23 avril 2024): <https://pw-magazine.com/2024/tianzhuo-chen-a-little-bit-sacred>.

² *Ocean Cage* est une performance créée par Tianzhuo Chen et Siko Setyanto en 2024. *Moyang* 先祖 & *Seaman* 漁師 s'inspire d'*Ocean Cage* [éd.].

Mise en scène dans deux pièces séparées, mais néanmoins liées (*Moyang, Seaman*), l'œuvre se déploie dans un événement qui s'étale dans la durée, renvoyant aux modes théâtraux prémodernes, où la performance ne constituait pas un acte isolé mais un don temporel. À la manière des cycles du wayang (théâtre d'ombres) indonésien ou des épopées du kabuki japonais en plusieurs pièces – avec des représentations étalées sur plusieurs jours et destinées à se déployer comme un temps mythique, *Moyang* 先祖 & *Seaman* 漁師 propose des temporalités distinctes, brouillant les frontières entre la scène et l'au-delà, le passé et le présent, *l'ancêtre* et *le marin*. L'idée de la pièce leur est venue à Tokyo à l'automne dernier. Sollicités par BENTEN – un festival artistique expérimental – ils ont été invités à se produire au théâtre Shinjuku Kabukicho Noh – un geste plus que symbolique. Traditionnellement gouvernés selon le système strict du « iemoto » (家元, littéralement la « fondation familiale »), qui régit la transmission par une hiérarchie stricte de maître à disciple, les théâtres nô sont généralement protégés par une multitude de règles d'héritage opaques les rendant inaccessibles aux tiers. Les deux artistes se sont donc vu offrir une opportunité rare de jouer dans la l'agencement d'une scène nô ; expérience dont ils ont tiré une version bruxelloise.

Pour cette version, la scène présente un temple fusionnant les fondations en bois et spirituelles du nô avec les *rumah adat* d'Asie du Sud-Est, ces maisons traditionnelles et populaires communes en Indonésie – la patrie culturelle de cœur de Setyanto. Si l'influence des formes du Sud-Est asiatique sur l'architecture japonaise continue de faire débat, il est difficile de nier les caractéristiques communes telles que les toits de chaume, les étages surélevés et le principe de se déchausser avant d'entrer. Entre reproduction et invention mythopoétique, la scène installée au Beurschouwburg insufflé la vie à ce dialogue intra-asiatique, rappelant non seulement la matérialité vécue de ces formes, mais extrapolant aussi leur distorsion – à la manière dont les architectures non européennes ont été idéalisées, exotisées ou réduites à un spectacle ethnographique dans les expositions coloniales des 19^e et 20^e siècles. Assimilant ces tensions, Chen intègre à la fois l'idéalisation et l'effet de distanciation (*Verfremdung*) dans la scénographie, les laissant persister dans leurs contradictions, sans les résoudre. Le sacré et le morcelé coexistent : en arrière-plan, de la peinture à la bombe sur du carton et des découpes rappellent vaguement le théâtre d'ombres. Pour ancrer ce cosmos fabriqué, l'œil omniscient

d'ADAHA, un emblème récurrent dans le registre visuel de l'artiste. Fidèle à la méthode additive de Chen, ce nom fait écho au concept sanskrit d'*adha*, une particule méditative et articulation linguistique signifiant « par conséquent » ou « par ailleurs »³. Suspendu au-dessus d'une vague de type Hokusai et entouré de feu – un symbole de transformation, de purification et de destruction nécessaire, ADAHA préside tel une idole, une icône, un fétiche astral.

Tout au long de *Moyang* et *Seaman*, le performeur Siko Setyanto traverse une série de transformations, incarnant les personnages de l'ancêtre, du dieu soleil-lune et du pêcheur. Ces personnages font office d'allégories – ouvertes, altérables et à résonance collective – figurant non pas une cosmologie particulière, mais des imaginaires partagés : l'ancêtre figure la présence intergénérationnelle, le pêcheur figure le marin de tous les océans et le dieu soleil-lune, une entité céleste qui transcende l'attribution d'un nom⁴. Dans un dialogue sonore, Kakushin Nishihara (西原 鶴真) joue du *satsuma biwa*⁵ dans le style Tsuruta (d'après Kinshi Tsuruta 鶴田 錦史⁶). À la fois ancré et spectral, l'instrument est plus qu'un accompagnement musical : c'est un intermédiaire supplémentaire, associé historiquement à la transmission de récits et à la purification spirituelle. La transformation spirituelle se poursuit dans *Seaman*, où le dieu soleil-lune s'incarne dans le pêcheur. Setyanto s'y accompagne de la musique du duo expérimental balinaï Kadapat (I Gede

³ Voir « adha », dans Monier Monier-Williams, *A Sanskrit-English Dictionary: Etymologically and Philologically Arranged with Special Reference to Cognate Indo-European Languages* (Oxford: The Clarendon Press, 1899).

⁴ Le titre de l'œuvre a conservé les caractères *senzo* (先祖) et *ryōshi* (漁師) de la première version de l'œuvre montrée à Tokyo, plutôt que d'adopter des caractères du mandarin maternel de Chen. En résulte un glissement sémantique qui élargit encore le spectre : les personnages prennent la forme d'archétypes transculturels plutôt que celle d'identités culturelles spécifiques.

⁵ Le *satsuma biwa* est un instrument de musique traditionnel japonais à quatre cordes et quatre frettes utilisé pour la récitation épique.

⁶ Kinshi Tsuruta (1911–1995) était une musicienne japonaise, jouant du *biwa* et chantant.

Yogi Sukawiadnyana et I Gusti Nyoman Barga Sastrawadi) dont le gamelan évoque un dualisme rituel intense. Dans la cosmologie balinaise, les instruments en métal parlent des dieux ; ceux en bois, du monde humain. Dans la tradition, ces règnes musicaux demeurent séparés – joués ensemble, mais pas à l'unisson, maintenant ainsi une frontière entre les communications divine et mortelle. Ici, le duo expérimente timidement avec cette limite, étendant la grammaire tonale et les frontières rituelles des instruments à un continuum fluide.

Comme le dit Tianzhuo Chen, dans les traditions cosmologiques et philosophiques de l'Asie du sud-est et du sud-ouest, le sacré et le quotidien coexistent souvent sans séparation formelle. L'autel ancestral fait partie de la maison, le temple se fond dans la rue. Vue sous cet angle, la proposition artistique de Chen est un espace rituel à la fois performatif et provisoire, éphémère et habité – un lieu en *devenir* plutôt que d'appartenance. Prenons à cet égard la scène, puisque cette version de *Moyang* 先祖 & *Seaman* 漁師 marque le retour de Chen au principe de la boîte noire. Poursuivant son travail récent d'installations immersives, il s'empare du théâtre assis, non sans en détourner le cadre, en y intégrant « une scène/maison asiatique » qui appartient normalement à de tout autres agencements spatiaux. Ce faisant, Chen et ses collaborateur·ices ont créé une dramaturgie de la transmission – diffuse et changeante – qui nous invite non pas à résoudre, mais à ressentir ce qui se déroule sur scène. La performance qui en résulte est une représentation au-delà du sacré (*fanum*) et du profane (*pro-fanum* – littéralement « en dehors du temple ») ; une représentation de ce qui pourrait s'appeler *l'anti-profanum* : un espace englobant les logiques binaires du dehors et du dedans, du sacré et du séculier, du connu et de l'inconnaissable.

Freda Fiala, mars 2025

Traduit par Diane Van Hauwaert

D^r Freda Fiala est spécialisée à la fois dans les études des arts de la scène et du Sud-est asiatique. Elle travaille à la faculté des Arts de l'Université de Linz. Ayant résidé à Berlin, à Hong Kong et à Taipei, elle écrit sur les écologies artistiques transcontemporaines.

Tianzhuo Chen, alias AsianDopeBoys, n'a jamais su comment se définir. Attiré par les choses liminales, il aime écraser, fusionner, infuser, transformer, titiller, remplacer et jouer avec les limites. Voire, il réinvente des limites pour ensuite les détruire. Nageur de formation, Tianzhuo est attiré par les courants sous-marins de l'existence et les fables sous-marines de vie et de mort. On le trouve souvent à la dérive parmi les merveilles tectoniques de mondes inconnus. Pour explorer le savoir tantrique et la sagesse obscure de cet inconnu, il observe, dessine, collectionne, fabrique, installe, modifie, entrelace, crée, mixe et remixe, dans le but de ressentir, de saisir et de partager la beauté fugace de la vie, qui n'est rien de moins que de la magie et de l'extase. Parmi ses récentes œuvres théâtrales et performances figurent *Trance* (2019-2024), *Ksana* (2019), *An Atypical Brain Damage* (2018) et *Ishvara* (2017). Parmi ses expositions récentes, *Ocean Cage* (2024), *Illuminated Spirits* (2023), *The Dust* (2021), *The Shepherd* (2021), *Trance* (2019), *Ghost* (2017), *Ishvara* (2016) et *Tianzhuo Chen* (2015).

Siko Setyanto est un danseur et chorégraphe originaire de Jakarta. La danse est pour lui un moyen d'expression qui lui permet d'accéder au vaste champ des arts multidisciplinaires. Setyanto a commencé sa formation à l'âge de neuf ans avec le danseur Wied Sendjayani au Sanggar Maniratori (une compagnie de danse contemporaine). Grâce à la diversité de la culture indonésienne dans laquelle il a grandi et aux cours de jazz et de ballet qu'il a suivis pendant son enfance, il possède une solide base en danse et en vocabulaire chorégraphique. Avec le DRKR Kolektif qu'il a fondé, il a créé un lieu d'échange d'informations sur la danse contemporaine, un réseau de danseur-euses et un centre de formation pour les danseur-euses et de soutien pour les jeunes chorégraphes. Mi-2020, il a cofondé la Density Dance Company, qui vise la mise en place d'une compagnie professionnelle de danse contemporaine à Jakarta. Il travaille actuellement comme danseur et chorégraphe avec la compagnie Eun Me Ahn en Corée du Sud et régulièrement avec Gabber Modus Operandi. Il a travaillé avec Tianzhuo Chen sur les productions *Trance* et *Physis*, en tant que danseur/chorégraphe/interprète. Ensemble, ils ont créé *Ocean Cage* en 2024. Il a été membre du comité de danse du Conseil des arts de Jakarta de 2020 à 2023.

NL

Binnen de rijke tradities van ‘traditionele’ Aziatische podiumkunsten wordt er doorgaans van het publiek verwacht dat het *weet* waar het naar kijkt. Neem bijvoorbeeld het Japanse Noh (能), een eeuwenoude, gecodificeerde theatervorm waarin performers hele emotionele universums kunnen oproepen met minutieuze, poëtische gebaren. Een hand die langzaam naar het gezicht wordt gebracht, vingers gespreid? Dat is huilen. Een waaier die men opzettelijk laat vallen? Woede. Maar hoe zou je dat weten – tenzij je het al wist? Zelfs het woord ‘Noh’ zelf komt van het Chinees-Japanse woord voor ‘vaardigheid’ of ‘talent’. Binnen die traditionele vormen lijkt het toneel dan ook vaak bezet door een parade van epistemische poortwachters. Wie bepaalt welke interpretatie telt, en via welke kennisssystemen zijn deze zintuiglijke vormen tot stand gekomen?

In dit vermaarde landschap van vorm en stijl treedt Tianzhuo Chen (陈天灼) binnen – altijd al een tovenaars in het opvoeren van verzonnen tradities, of zoals hij het zelf noemt: zijn eigen manier van theatrale ‘DJ’ing¹. Voor *Moyang* 先祖 & *Seaman* 漁師 werkt hij opnieuw samen met zijn vaste artistieke partner Siko Setyanto. Ze roepen personages op waar ze recent al mee werkten in een ander stuk getiteld *Ocean Cage*². Aansluitend bij de thematiek van die voorstelling – planetair vertellen, rituele aanwezigheid, herinnering los van grenzen en tijdlijnen – openen ze opnieuw een belichaamde ruimte voor voorouderlijke oproeping. Als *Ocean Cage* een maximalistische maalstroom was, dan zijn *Moyang* en *Seaman* diens introspectieve neefjes. De videoprojecties en zwevende objecten van eerdere werken hebben plaatsgemaakt voor een bewust begrensde mise-en-scène waarin Chen het publiek op drift laat raken. Zo onthult hij nieuwe lagen van zijn ‘fakelore’-esthetiek – een stijl die systematisch gaatjes prikt in realistische orthodoxieën en monocentrische geloofssystemen.

¹ Zie Tianzhuo Chen en Sarah Johanna Theurer, *Tianzhuo Chen: A Little Bit Sacred*, interview, *PW Magazine* (23 april 2024): <https://pw-magazine.com/2024/tianzhuo-chen-a-little-bit-sacred>.

² *Ocean Cage* is een performance gecreëerd door Tianzhuo Chen en Siko Setyanto in 2024. *Moyang* 先祖 & *Seaman* 漁師 is gebaseerd op *Ocean Cage* [red.].

Opgevat als twee onderling verbonden maar afzonderlijke delen (*Moyang, Seaman*), ontvouwt het werk zich als een meerdaags evenement – een knipoog naar premoderne vormen van theater maken, waarin een opvoering geen geïsoleerde handeling was maar een tijdsgebonden offer. Denk aan de uitgerekte cycli van Indonesische Wayang of de meerdelige Japanse Kabuki-epossen: dramaturgieën die zich over dagen uitstrekken en ontvouwen als mythische tijd; gelaagde temporaliteiten die de grenzen doen vervagen tussen handeling en hiernamaals, verleden en heden, voorouder en zeevaarder. De eerste vonk van *Moyang* 先祖 & *Seaman* 漁師 sloeg over in Tokio afgelopen herfst, toen Chen en Setyanto werden uitgenodigd voor BENTEN, een experimenteel kunstenfestival dat hen toegang verleen- de tot het Shinjuku Kabukicho Noh-podium. Traditioneel gebonden aan het ‘iemoto’-systeem (家元, letterlijk ‘fami- liestichting’) dat overdracht regelt via strikte hiërarchieën van meester en leerling, worden Noh-podia doorgaans beschermd door tal van ongrijpbare erfgoedregels en blij- ven ze meestal ontoegankelijk voor buitenstaanders. Voor de kunstenaars was het dan ook een zeldzame kans om zich te verhouden tot de ruimtelijke logica van het podium, dat zij vervolgens opnieuw transformeerden voor de nieuwe versie in Brussel.

In deze herneming krijgt een fusionistische tempel gestalte: een versmelting van de houten en spirituele fun- damenten van het Noh-theater met de Zuidoost-Aziatische streekgebonden *rumah adat*, de traditionele huizen die overal in Indonesië te vinden zijn, het culturele hartland van Setyanto. De invloed van Zuidoost-Aziatische vormen op Japanse architectuur blijft onderwerp van discussie, maar de gemeenschappelijke elementen – zoals rieten daken, verhoogde vloeren en het uittrekken van schoenen bij het binnentreden – zijn moeilijk te negeren. Zwevend tussen letterlijke herhaling en mythisch-poëtische verbeelding, brengt het podium in de Beursschouwburg het idee van een intra-Aziatische globalistische dialoog tot leven. Het herin- nert niet alleen aan de materialiteit van deze vormen, maar leidt ook tot hun vervorming – zoals zichtbaar in de manier waarop niet-Europese architecturen werden geïdealiseerd, geëxotiseerd of gereduceerd tot etnografisch spektakel op de koloniale Expo’s van de 19^{de} en 20^{ste} eeuw. Chen beli- chaamt deze spanningen door zowel idealisering als *Verf- remdung* in de scenografische logica zelf te brengen, en tegenstrijdigheden onopgelost te laten voortbestaan. Het

sacrale co-existeert met het rafelige: graffiti op karton en knipsels die vaag doen denken aan schaduwspelen, vormen het decor. Centraal in deze geconstrueerde kosmos staat het alziend oog van ADAHA, een terugkerend embleem binnen het visuele vocabulaire van de kunstenaar. In lijn met zijn additieve werkwijze resoneert het met het Sanskriet *adha* – een meditatief partikel en taalkundig scharnier dat ‘dus’ of ‘bovendien’³ betekent. Zwevend boven een Hokusai-achtige golf en omgeven door vuur – symbool van transformatie, zuivering en noodzakelijke vernietiging – fungeert het als idool, icoon en astrale mascotte.

In zowel *Moyang* als *Seaman* beweegt performer Siko Setyanto zich door een reeks belichaamde transformaties, waarin hij de figuren van de Voorouder, de Zon Maan God en de Visser belichaamt. Deze figuren functioneren als allegorieën – open, veranderlijk, en collectief resonerend – en verwijzen niet naar één enkele kosmologie, maar naar gedeelde verbeeldingswerelden: de Voorouder als drager van intergenerationele aanwezigheid; de Visser als zee-man van alle oceanen; de Zon Maan God als een hemels wezen dat elke noemer overstijgt.⁴ In een sonische dialoog bespeelt Kakushin Nishihara (西原 鶴真) de satsuma biwa⁵ in de Tsurutastijl (vernoemd naar Kinshi Tsuruta 鶴田 錦史⁶). Tegelijk aards en spectraal is dit instrument meer dan muzikale begeleiding: het fungeert als een ander soort vehikel,

³ Zie ‘adha’ in Monier Monier-Williams, *A Sanskrit-English Dictionary: Etymologically and Philologically Arranged with Special Reference to Cognate Indo-European Languages*. Oxford: The Clarendon Press, 1899. – Woordenboek van het Sanskriet met bijzondere aandacht voor verwante Indo-Europese talen.

⁴ De semantische verschuiving in de titel van het werk, die de Japanse karakters *senzo* (先祖) en *ryōshi* (漁師) heeft behouden van de eerste vertoning in Tokio in plaats van Chens moedertaal Mandarijn te gebruiken, breidt het kader verder uit en presenteert deze figuren als transculturele archetypen in plaats van cultureel specifieke identiteiten.

⁵ De satsuma biwa is een traditioneel Japans muziekinstrument met vier snaren en vier frets dat wordt gebruikt voor epische voordrachten.

⁶ Kinshi Tsuruta (1911-1995) was een Japanse muzikant die de biwa bespeelde en zong.

historisch verbonden met het doorgeven van verhalen en spirituele zuivering. *Seaman* zet de spirituele transformatie voort, waarbij de Zon Maan God neerdaalt in het lichaam van de Visser. Voor *Seaman* krijgt Setyanto het gezelschap van het Balinese experimentele muziekduo Kadapat (I Gede Yogi Sukawiadnyana en I Gusti Nyoman Barga Sastrawadi) wier enscenering van de gamelanpraktijk een diep ritueel dualisme oproept. In de Balinese kosmologie richten metalen instrumenten zich tot de goden, terwijl houten instrumenten de menselijke wereld behandelen. Traditioneel blijven deze sonische sferen gescheiden –ze worden samen gespeeld maar niet eenstemmig, waardoor de grens tussen goddelijke en sterfelijke communicatie in stand wordt gehouden. Hier wordt voorzichtig geëxperimenteerd met deze grens, waarbij de tonale grammatica en rituele grenzen van de instrumenten worden opgerekt tot een vloeiend continuüm.

Zoals Tianzhuo Chen zelf opmerkt in interviews, bestaan in Oost- en Zuidoost-Aziatische kosmologische en filosofische tradities het heilige en het alledaagse, het spirituele en het materiële vaak naast elkaar zonder formele scheiding. Het voorouderlijk altaar maakt deel uit van het huishouden, de tempel vloeit over in de straat. Vanuit dat perspectief leest Chens artistieke project als een rituele ruimte die tegelijk performatief en tijdelijk is, vergankelijk en bewoond –een plek van worden eerder dan van thuishoren. Laten we opnieuw nadenken over het podium, want voor Chen markeert deze versie van *Moyang* 先祖 & *Seaman* 漁師 een terugkeer naar de Black Box. Na een recente reeks immersieve installaties omarmt hij opnieuw het zittend theater, maar niet zonder het kader ervan te verdraaien: hij voegt er een hybride ‘Aziatisch podium/huis’ aan toe, dat normaal gesproken tot een geheel andere ruimtelijke logica behoort. Daarin hebben Chen en zijn medewerkers een dramaturgie van overdracht gecreëerd –diffuus en flikkerend– die ons uitnodigt om te voelen, niet te ontcijferen, wat er op scène gebeurt. Het resultaat is een performance die reikt voorbij zowel het heilige (*fanum*) als het profane (*pro-fanum*, letterlijk ‘buiten de tempel’). Wat hier wordt neergezet is een enscenering van wat men het *anti-profanum* zou kunnen noemen: een ruimte die de binaire logica van binnen en buiten, sacraal en seculier, gekend en onkenbaar openbreekt.

Freda Fiala, maart 2025
Vertaald door neneh noi

Dr. Freda Fiala, die zich tussen performance en Oost-Aziatische studies beweegt, werkt aan de Kunstuniversität Linz. Geïnspireerd door verblijven in Berlijn, Hongkong en Taipei, schrijft ze over transhedendaagse kunstecologieën.

BIO

Tianzhuo Chen, alias AsianDopeBoys, heeft nooit geweten hoe hij zichzelf moest definiëren. Als kunstenaar die zich bezighoudt met allerlei ‘happenings’ van het liminale, geniet hij van botsen, versmelten, doordringen, muteren, plagen, vervangen en spelen met grenzen. Meer nog, hij (her)schept grenzen om ze vervolgens weer te vernietigen. Oorspronkelijk opgeleid als zwemmer, voelt Tianzhuo zich aangetrokken tot de onderstromen van het bestaan en de bentische fabels van leven en dood, waarbij hij zich vaak verloren waant in de tektonische wonderen van onbekende werelden. Om dergelijke tantrische kennis en de obscure wijsheid van het onbekende te verkennen, observeert, tekent, verzamelt, knutselt, installeert, monteert, verweeft, creëert, mixt en remixt hij – alles in een poging om de vergankelijke schoonheid van het leven te voelen, vast te leggen en te delen, een schoonheid die niets minder is dan magie en extase. Zijn recente theaterwerken en performances omvatten *TRANCE* (2019-2024), *Ksana* (2019), *An Atypical Brain Damage* (2018) en *Ishvara* (2017). Recente solotentoonstellingen zijn onder meer *Ocean Cage* (2024), *Illuminated Spirits* (2023), *The Dust* (2021), *The Shepherd* (2021), *Trance* (2019), *Ghost* (2017), *Ishvara* (2016) en *Tianzhuo Chen* (2015).

Siko Setyanto is een danser en choreograaf uit Jakarta. Hij kiest dans als zijn expressiemiddel, wat hem de kans biedt om uitgebreid te werken binnen multidisciplinaire kunstvormen. Setyanto begon zijn opleiding op negenjarige leeftijd bij danseres Wied Sendjayani aan Sanggar Maniratari, een hedendaags dansgezelschap. De culturele diversiteit van Indonesië waarin Siko Setyanto opgroeide, samen met de mogelijkheid om als kind jazz- en ballettraining te volgen, vormt een sterke basis voor zijn dans- en choreografische vocabulaire. Hij richtte de DRKR Kolektif op als een medium voor de uitwisseling van informatie over hedendaagse dans, een netwerk van dansers, een

trainingscentrum voor dansers en ter ondersteuning van jonge choreografen. Midden 2020 was hij mede-oprichter van de Density Dance Company, die zich richt op het opzetten van een professionele hedendaagse danscompagnie in Jakarta. Momenteel werkt hij als danser en choreograaf bij Eun Me Ahn Company in Zuid-Korea en regelmatig met Gabber Modus Operandi. Hij heeft samengewerkt met Tianzhuo Chen aan de producties van *TRANCE* en *PHYSIS*, als danser/choreograaf/performer. Samen creëerden ze *Ocean Cage* in 2024. Van 2020 tot 2023 was hij lid van de Danscommissie van de Jakarta Arts Council.

EN

Across the wealth of “traditional” Asian performing arts, audiences are generally expected to *know* what they are watching. Take Japanese Noh (能) and its centuries-old codified technique that allows performers to convey entire emotional universes through minute, poetic gestures. A hand slowly raised to the face, fingers outstretched? That is weeping. A fan dropped with intention? Fury. But how would you know—unless you already knew? Even the word *Noh* itself comes from the Sino-Japanese for “skill” or “talent.” Across traditional forms, one might hence suspect, the stage is set for a parade of epistemic gatekeeping. Who decides which understanding counts—and through which know-ledge systems have these sensual modalities developed?

Into this storied terrain of form and format enters Tianzhuo Chen (陈天灼), ever the wizard of performing invented traditions—or, in his own words, working in his way of theatrical “DJing.”¹ For *Moyang* 先祖 & *Seaman* 漁師, he has teamed up again with long-time collaborator Siko Setyanto, channeling characters they recently have been engaging with in another work, *Ocean Cage*². Following its threads of planetary storytelling, ritual presence, and memory unbound by borders or timelines, they once again open up an embodied space of ancestral invocation. If *Ocean Cage* was a maximalist maelstrom, then *Moyang* and *Seaman* are its introspective cousins. Gone are the moving image projections and floating object ecstasies of the earlier stage works. Instead, Chen sets the audience adrift in a deliberately self-limiting mise-en-scène, revealing new facets of his *fakelore* reference aesthetic that continues to poke holes in realist orthodoxies and monocentric belief systems.

Staged across two interlinked but distinct parts (*Moyang*, *Seaman*), the work unfolds as a multi-day event,

¹ See Tianzhuo Chen and Sarah Johanna Theurer, “Tianzhuo Chen: A Little Bit Sacred”, Interview, *PW Magazine* (23 April 2024): <https://pw-magazine.com/2024/tianzhuo-chen-a-little-bit-sacred>.

² *Ocean Cage* is a performance created by Tianzhuo Chen and Siko Setyanto in 2024. *Moyang* 先祖 & *Seaman* 漁師 is based on *Ocean Cage* [ed.].

alluding to pre-modern modes of theatre-making in which performance was not a singular act but a temporal offering. Think of the extended cycles of Indonesian Wayang or the multi-part Japanese Kabuki epics—dramaturgies stretched over days and designed to unfold like mythic time; layered temporalities that blur the boundaries between act and afterlife, past and present, *ancestor and seafarer*. The first spark of *Moyang* 先祖 & *Seaman* 漁師 was struck in Tokyo last fall, when Chen and Setyanto were invited to BENTEN, an experimental arts festival, which granted them access to perform on the Shinjuku Kabukicho Noh stage—a gesture far more than symbolic. Traditionally bound by the “iemoto” (家元, lit. “family foundation”) system, which governs transmission through strict hierarchies of master and disciple, Noh venues are usually protected by layers of intangible heritage regulations and inaccessible to outsiders. It was a rare opportunity for the artists to engage with the spatial logic of its stage, which they transformed once again for the new Brussels version.

For this iteration, a fusionist temple takes shape, merging the wooden and spiritual foundations of Noh with the Southeast Asian vernacular *rumah adat*, the traditional houses found throughout Indonesia, Setyanto’s cultural heartland. The influence of Southeast Asian forms on Japanese architecture remains an ongoing debate, but the common features of thatched roofs, raised floors and the practice of removing shoes before entering are hard to ignore. Hovering somewhere between quotation and mythopoetic invention, the present stage at Beursschouwburg enlivens the idea of such an intra-Asian globalist dialogue, recalling not only the lived materiality of these forms, but also extending to their distortion—in how Non-European architectures were idealised, exoticised, or flattened into ethnographic spectacle in the colonial Expos of the 19th and 20th centuries. Inhabiting these tensions, Chen folds both idealisation and *Verfremdung* into the scenographic logic itself, allowing its contradictions to linger, unresolved. His sacred coexists with the scrappy: spray paint on cardboard and cut-outs, distantly reminiscent of shadow puppetry, form the backdrop. Anchoring this constructed cosmos is the all-seeing eye of ADAHA, a recurring emblem in the artist’s visual registers. In keeping with his truly additive method, it echoes the Sanskrit *adha*, a meditative particle and linguistic hinge meaning “there-

fore” or “moreover.”³ Suspended above a Hokusai-esque wave and framed by fire—a symbol of transformation, purification, and necessary destruction—it presides as idol, icon, and astral mascot.

Across both *Moyang* and *Seaman*, performer Siko Setyanto moves through a series of embodied transformations, inhabiting the figures of the Ancestor, the Sun Moon God, and the Fisherman. They function as allegories—open, mutable, and collectively resonant—gesturing not to a singular cosmology, but to shared imaginaries: the Ancestor as a vessel of intergenerational presence; the Fisherman as a seafarer of all oceans; the Sun Moon God as a celestial entity that transcends denomination.⁴ In sonic dialogue, Kakushin Nishihara (西原 鶴真) plays the Satsuma Biwa⁵ in the Tsuruta style (named after Kinshi Tsuruta 鶴田 錦史⁶). Both grounded and spectral, this instrument serves more than musical accompaniment: it is yet another vessel, historically associated with narrative transmission and spiritual purification. *Seaman*, continues the spiritual transformation, with the Sun Moon God descending into the body of the Fisherman. For *Seaman*, Setyanto is joined by the Balinese experimental music duo Kadapat (I Gede Yogi Sukawidnyana and I Gusti Nyoman Barga Sastrawadi), whose staging of gamelan practice evokes a deep ritual dualism. In Balinese cosmology, metal instruments address the gods, while wooden instruments address the human world. Traditionally, these sonic realms remain separate—played in tandem but not in unison, maintaining the boundary between divine

³ See “adha”, in Monier Monier-Williams, *A Sanskrit-English Dictionary: Etymologically and Philologically Arranged with Special Reference to Cognate Indo-European Languages* (Oxford: The Clarendon Press, 1899).

⁴ The semantic slippage in the work’s title, which retains the Japanese characters *senzo* (先祖) and *ryōshi* (漁師) from the work’s first showing in Tokyo rather than using Chen’s native Mandarin, further expands the frame—offering these figures as transcultural archetypes instead of culturally specific identities.

⁵ The Satsuma Biwa is a traditional Japanese musical instrument with four strings and four frets used for epic recitation.

⁶ Kinshi Tsuruta (1911-1995) was a Japanese musician who played the biwa and sang.

and mortal communication. Here, this boundary is gently experimented with, stretching the tonal grammar and ritual boundaries of the instruments into a fluid continuum.

As Tianzhuo Chen points out in conversation, in East and Southeast Asian cosmological and philosophical traditions, the sacred and the everyday, the spiritual and the material, often coexist without formal separation. The ancestral altar is part of the domestic household, the temple blends into the street. In this light, Chen's artistic proposal reads as a ritual space that is performative and provisional, ephemeral and inhabited—a place of *becoming* rather than belonging. Let us think again about the stage—as for Chen, this iteration of *Moyang* 先祖 & *Seaman* 漁師 marks a return to the Black Box. Following on from recent series of immersive installations, he embraces the seated theatre, but not without twisting its framework, as he inserts a hybrid “Asian stage/house” that conventionally belongs to a very different spatial logic. Therein, Chen and his collaborators have crafted a dramaturgy of transmission—diffuse and flickering—that invites us to sense, not solve, what is being staged. The result is a performance that gestures, beyond both the sacred (*fanum*) and the profane (*pro-fanum*, literally “outside the temple”). It is a staging of what might be called the *anti-profanum*: a space expanding binary logics of inside and outside, sacred and secular, known and unknowable.

Freda Fiala, March 2025

Dr. Freda Fiala, a wayfarer between Performance and East Asian Studies, works at the University of the Arts Linz. Informed by stays in Berlin, Hong Kong, and Taipei, she writes on transcontemporary arts ecologies.

BIO

Tianzhuo Chen, a.k.a AsianDopeBoys, has never known how to define himself. As an artist who engages with various ‘happenings’ of liminality, he enjoys crashing, merging, infusing, mutating, teasing, substituting, and playing with boundaries. More accurately, he (re-)invents boundaries and then destroys them. Trained as a swimmer, Chen is drawn to the undercurrents of existence and the benthic

fables of life and death, often finding himself adrift in the tectonic wonders of unknown lands. To explore such tantric knowledge and the obscure wisdom of the unknown, he observes, draws, collects, crafts, installs, edits, interweaves, creates, mixes and remixes, all in an attempt to sense, capture, and share the fleeting beauty of life, which is nothing less than magic and ecstasy. Chen's recent theatre pieces and performances include *Trance* (2024), *Ksana* (2019), *An Atypical Brain Damage* (2018), and *Ishvara* (2017), and his work has been presented in the following solo exhibitions: *Ocean Cage* (2024), *Illuminated Spirits* (2023), *The Dust* (2021), *The Shepherd* (2021), *Trance* (2019), *GHOST* (2017), *Ishvara* (2016), and *Tianzhuo Chen* (2015).

Siko Setyanto is a dancer and choreographer from Jakarta. He chooses dance as a means of expression, welcoming the opportunity to extend his work into the multidisciplinary arts. Setyanto's interest in dance began at the age of nine, when he trained with dance maestra Wied Sendjayani at the Maniratari Dance Company. The Indonesian culture in which he grew up, and the chance to participate in jazz and ballet classes as a child, have provided a strong and diverse foundation for his subsequent dance and choreography vocabulary. Setyanto founded DRKR Kolektif, which serves as a medium for the exchange of information on contemporary dance, as well as a dancers' network and training centre, while also supporting young choreographers. In the mid-2020s, he co-founded the Dansity Dance Company, a professional contemporary dance company in Jakarta. Setyanto currently works as a dancer and choreographer with the Eun-Me Ahn Company in South Korea and also regularly with Gabber Modus Operandi [Indonesian musicians duo]. He has collaborated with Tianzhuo Chen on the productions of *Trance* and *Physis* as dancer/choreographer/performer, and together they created *Ocean Cage* in 2024. Further to this, Setyanto was a member of the Jakarta Arts Council Dance Committee from 2020 to 2023.

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

William Forsythe, Rauf “Rubberlegz” Yasit
Friends of Forsythe

PLACE DE LA BOURSE/BEURSPLEIN

11.05

Radouan Mriziga
Magec/the Desert

THÉÂTRE VARIA

10, 12 & 13.05, 20:00

11.05, 16:00 + AFTERTALK

14.05, 19:00

Événements complets? Vous avez encore la possibilité de vous inscrire en ligne pour une alerte email au cas où de nouvelles places seraient disponibles et/ou de rejoindre la liste d'attente sur place 1h avant.

Uitverkochte evenementen? Je hebt nog steeds de mogelijkheid om je online te registreren voor een e-mailalert indien er weer tickets vrijkomen, en/of je één uur voor aanvang op locatie te melden voor de wachtlijst.

Sold-out events? You still have the option to register online for an email alert if tickets become available again, and/or to join the waiting list at the venue starting one hour before.



RÉGION DE BRUXELLES-CAPITALE
BRUSSELS HOOFDSTEDELIJK GEWEST



visit.brussels



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 10, 17 & 24.05 (Beursschouwburg)
31.05, Closing Night (Ancienne Belgique)

Open-air cinema
Screenings on 13, 14, 20, 21, 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