

Klapstuk 91

Geroezemoes na een dansfestival

In hoeverre is de programmator van een (dans)festival ook een kunstenaar? Wat is de inbreng van eigen Klapstuk-producties? Hoe legitimeert de programmator zijn artistieke keuzes? Wat zegt de dans meer of anders over het lichaam dan het theater? Een tafelgesprek dat de balans opmaakt van Klapstuk 91.

*Vera Mantero (P)
Perhaps she could
dance first and
think afterwards
(1991)*

"In zijn voorwoord bij de festivalbrochure schrijft Bruno Verbergt: "Voor Klapstuk 91 is de noodzaak om veel verbluffend-groot werk naast enkele 'veelbelovende pareltjes' te zetten, omgebogen tot het maken van een uitgelezen selectie van enerzijds een paar toonaangevende choreografen - Anne Teresa De Keersmaeker en Jan Fabre - en anderzijds meerdere danskunstenaars waarbij, samen met de artiest, de uitdaging van de creatie werd aangeaan."

Peter De Jonge, Bart Verschaffel, Dieter Lesage en Pieter T'Jonck voerden een rondetafelgesprek over Klapstuk 91. Uitgangspunt van de discussie was de vraag naar de opstelling van een dansprogrammator anno 91: als zelf produceren een belangrijke optie wordt, wat impliceert dat voor het artistieke profiel van het festival? Bestaat er voor het overgrote deel van het festivalpubliek wel een verschil tussen zelf geproduceerde en aangekochte voor-

stellingen? We vallen midden in de discussie binnen, bij een van de programmaplokken, de 19.15-voorstellingen.

Peter De Jonge: "Specifiek voor een groot deel van het produktiewerk is dat het om korte voorstellingen ging. De jonge choreografen werden door de 19.15-formule - een reeks van voorstellingen op dat uur, voorgesteld als een 'aperitief' voor de eigenlijke avondvoorstellingen - als het ware verplicht om een kort werkstuk af te leveren. Dat brengt me bij de opmerking dat, afgezien van Fabre en Rosas, er weinig structuurbewustzijn of innovatief omgaan met structuren te zien was. Het is betreurenswaardig dat weinig choreografen de beperking van het halfuur in 19.15 hebben omgebogen tot een kans, b.v. om te werken in de richting van een esthetiek van het fragment, van het fragmentaire. Nee, wat we gereserveerd kregen waren doorgaans afgeronde mini-voorstellingen. Bovendien had ik de indruk dat de

meeste choreografen op Klapstuk niet in staat waren te denken buiten een zeer beperkt aantal van dansers."

Bart Verschaffel: "De overgang van een telbaar aantal dansers naar iets wat een groepshandeling zou zijn?"

De Jonge: "Inderdaad. Men blijft steken in het duetdenken. Groepsbewegingen of bewegingen waarbij een danser contrapuntisch uitgespeeld wordt tegenover een groep zie je zeer zelden."

Pieter T'Jonck: "Mudances is een goed voorbeeld. Als alle dansers tegelijk op scène zijn, slaagt Margarit Angels er hoogstens in allen tegelijk symfonisch te laten dansen. Meestal dansen ze gewoon in groepjes van twee of drie; spanning opbouwen door verschillende kleinere groepen simultaan te laten dansen volgens een andere choreografie komt niet voor."

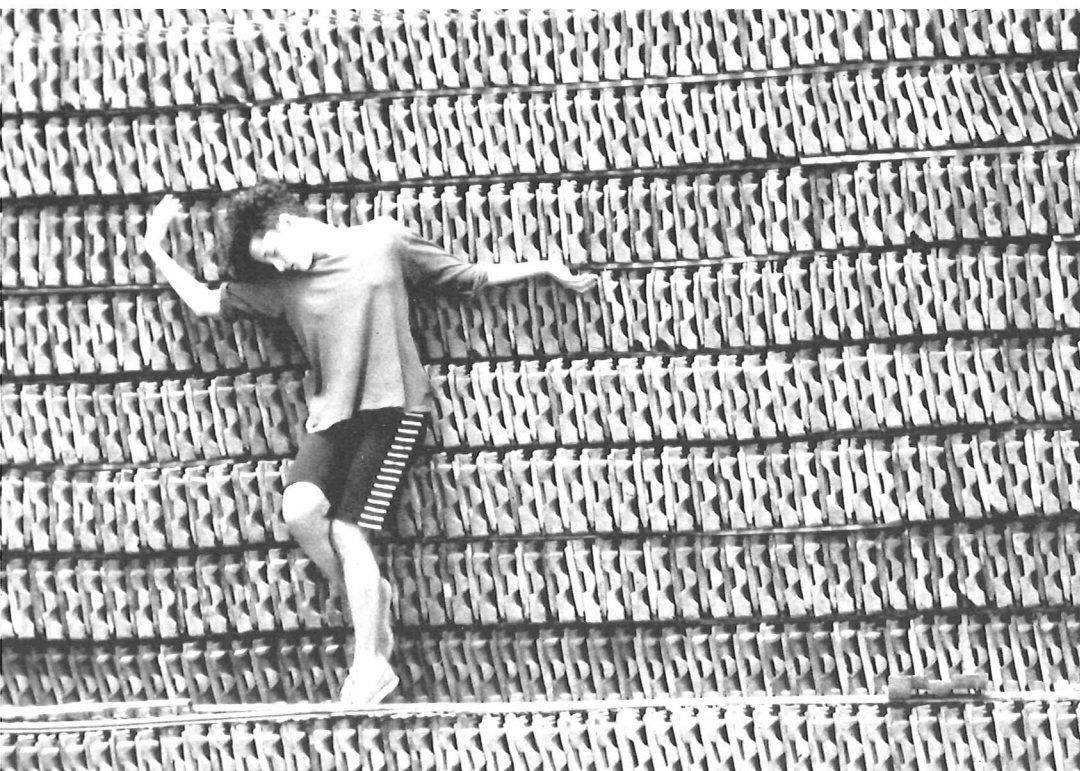
De Jonge: "In grove lijnen werd het hele festival hoe dan ook getekend door..."

Verschaffel: "...kamermuziek, kleine bezetting."

Dieter Lesage: "Dat is natuurlijk ook stomweg een financiële kwestie."

T'Jonck: "Moeten we het hier hebben over hetgeen we, met een zwaar woord, de 'ideologie' van de festivalprogrammator kunnen noemen?"

Lesage: "Wel, misschien, waarom niet? Wat in het algemeen opvalt, is dat de ideologie of de artistieke doctrine van de programmator voor een stuk de mogelijkheden van de programmator achterna holt. Op een bepaald ogenblik wordt een programmator - het geldt niet alleen voor Bruno Verbergt - voor voldongen feiten gesteld. Hij heeft minder middelen dan verwacht, of hij heeft middelen voor dingen die



hij minder interessant vindt, terwijl hij geen middelen heeft voor dingen die hij wel interessant vindt. Van daaruit werkt hij aan zijn verhaal, zijn artistiek vertoog, dat er doorgaans op neer komt dat de overbepaaldheid door de aard van de middelen, de fondsen, wordt verborgen. Het kan wellicht ook niet anders. Bij de organisatie van een festival hangt zoveel van toevallige factoren af dat een afrondend, omvattend, legitimerend esthetisch vertoog - waarbij een festival als *Gesamtkunstwerk* wordt voorgesteld - ronduit ongehoofwaardig zou klinken. Gelukkig was Verbergt's vertoog niet van die aard."

T'Jonck: "Dat is niet helemaal correct: in mededelingen ten behoeve van pers en publiek worden toch verschillende algemene legitimaties gegeven voor de keuze. Eén ervan is dat alleen geprogrammeerd werd wat Verbergt zelf geraakt had, of - in het geval van producties - dat kunstenaars gekozen werden waarin hij een fundamenteel vertrouwen heeft. Een andere legitimatie van de keuzes is een verondersteld vermogen van de dans - en van wat getoond wordt in het bijzonder - om maatschappelijk, kunsthistorisch en sociologisch relevant te zijn. Er wordt van alle voorstellingen een zeker kritisch potentieel, van welke aard ook, verondersteld. Uiteraard, het blijven persmededelingen, maar toch..."

Eenzame hoogten

Verschaffel: "Als men nu de programmatie neemt zoals ze voorligt, dan kan men er drie blokken in onderscheiden. Er zijn de Portugezen, die als het ware tussen haakjes staan: je ziet een serie. Het is alsof niet zeven afzonderlijke voorstellingen geprogrammeerd zijn, maar alsof 'de Portugezen' geprogrammeerd zijn. Je zoekt niet naar preferenties van de programmator, maar je vraagt: "Gebeurt er iets interessants in Portugal?" Misschien was dat gebeuren vooral belangrijk voor de Portugese dansscène, en ligt daar het belang van de keuze. Daarnaast is er de grote, enigszins heterogene groep voorstellingen waar de keuze van de programmator vrij en persoonlijk zal zijn. En dan is er Fabre, De Keersmaecker en de *Ottone Ottone*-video, die daar ver bovenuit steken."

De Jonge: "Het zijn als het ware Olympische hoogten. Vele toeschouwers waar ik mee sprak, namen die voorstellingen ook niet op in hun be-

oordeling. Ze worden niet echt geassocieerd met het festival, maken blijkbaar voor hen ook minder deel uit van het artistieke statement van het festival."

Verschaffel: "De andere deelnemers aan het festival zitten erop te kijken als iets dat voor hen onbereikbaar is. En de festivalgangers kijken naar voorstellingen *hors catégorie*."

Lesage: "En dat het dan nog uitgekend om Belgen gaat, maakt het natuurlijk allemaal een beetje gênant. Er zijn momenten waarop je bang bent dat de buitenlanders zullen denken dat het dansfestival alleen maar een alibi is om te kunnen pronken met iets waarin 'wij' nu goed zijn."

Verschaffel: "Het probleem voor het festival is dat zo een standaard wordt gezet waarmee de andere voorstellingen niet meer gemeten kunnen worden. Kunnen die voorstellingen waarvoor Verbergt moet kiezen die schok aan? Kan het festival sowieso die schok aan? Die voorstellingen gaan niet over wat er vandaag in de dans aan de hand is, maar moeten bekeken worden binnen de context van het oeuvre van een choreograaf."

De Jonge: "Misschien wel als je meer tussencategorieën zou gaan inbouwen. De andere voorstellingen in de Stadsschouwburg hadden inderdaad niet de kracht die ze door hun positie, op die plaats, in de Stadsschouwburg, verondersteld werden te hebben."

Lesage: "Nu hadden, afgezien van praktische factoren, Angelika Oei en Meg Stuart ook in de Stadsschouwburg gekund."

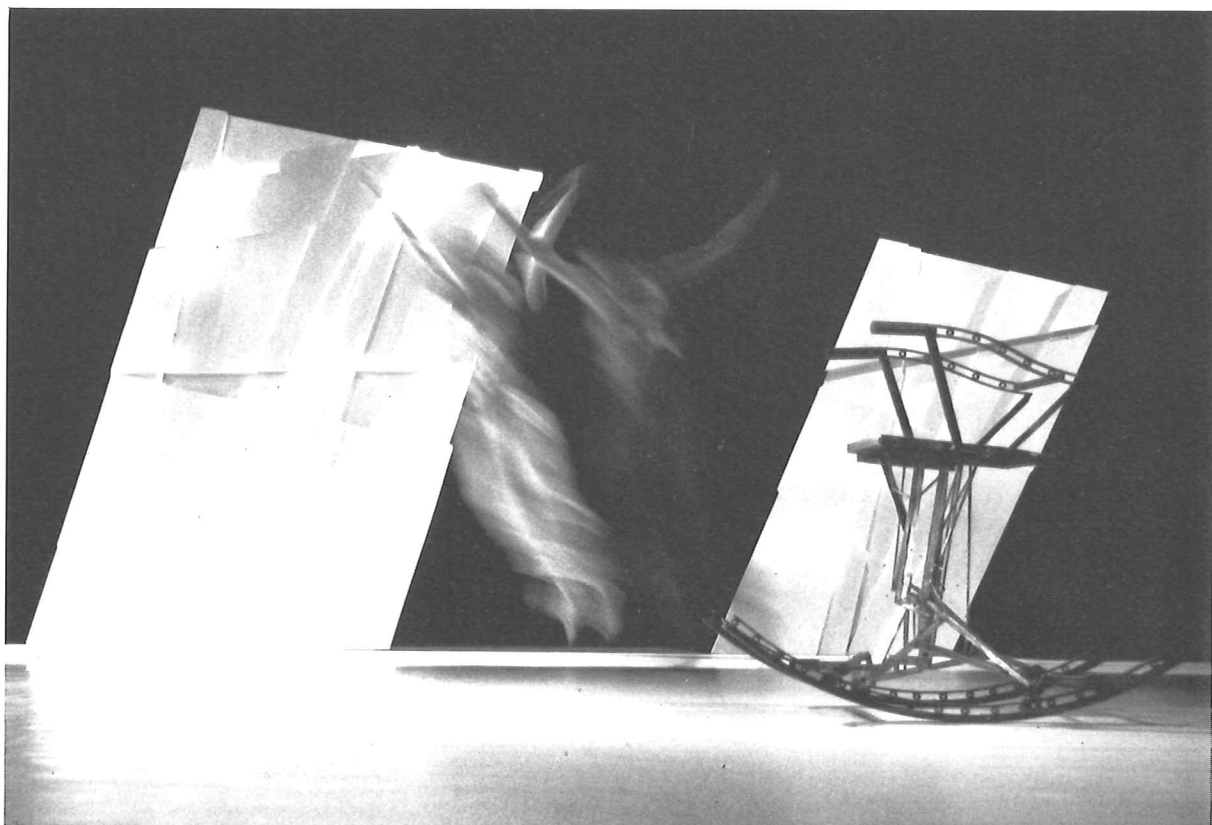
Verschaffel: "Oei niet. In de Klapstukstudio lag de scène in de breedte en niet in de diepte, helemaal anders dan in de Stadsschouwburg. Onder andere omwille van het gebruik dat Oei van de ruimte maakt, lijkt het me een belangrijke voorstelling. Maar allereerst: wat zit er tussen Fabre en De Keersmaecker en de Portugese 19.15-voorstellingen? Kunnen we daar vragen naar de specifieke artistieke kijk van de programmator, of gaat het om het bekijken en beoordelen van wat er zich in een laboratoriumsituatie heeft ontwikkeld - goed wetende dat dat niet het niveau kan halen van Fabre en Rosas? Als je dan die middengroep als

'programmatie' bespreekt, dan zal Bruno Verbergt zeggen: je moet het bekijken als een laboratoriumsituatie. Zijn argument is dubbel: veel sterkere dingen kan ik toch niet betalen én er zijn niet veel sterkere dingen: het landschap is geconsolideerd. Productiewerk is plantjes begieten, om te zien wat er zal ontluiken. Als je het laboratoriumargument gebruikt, kan dat je niet onmiddellijk verantwoordelijk gesteld worden voor het resultaat."

Lesage: "Dat klopt niet helemaal, want je stopt niet om het even wie in het laboratorium. De producent geeft niet om het even welke plantjes water. Het zal in de regel toch wel zo zijn dat men iemand de kans wil geven om een productie te maken omdat men ander werk van hem of haar heeft gezien dat men interessant vond. Het onderscheid tussen 'produceren' enerzijds en 'kiezen omwille van esthetische motieven' is dus kunstmatig. Echt 'blind produceren', iemand iets laten doen zonder ook maar ooit iets van die persoon gezien te hebben, zal dan ook op Klapstuk niet zijn voorgekomen. Tenzij misschien, maar dat is een aparte

Angelika Oei (NL)
Aliud (1991)





*Fattoumi-Lamoureux (F)
Après-Midi
Foto Thierry
Valentino*

discussie, in het geval van de video-catalogus van Herman Asselberghs. De vraag aan Herman Asselberghs om een video te maken was gebaseerd op een vertrouwen in zijn intellectuele integriteit en niet op een kennis van wat hij met dat medium allemaal zou kunnen doen. De vraag aan een filmcriticus en -theoreticus om een video te maken is een beetje vergelijkbaar met de vraag aan een beeldend kunstenaar om een tentoonstelling op te zetten (zoals b.v. Peter Greenaway in het Museum Boymans-Van Beuningen). Ik vind dit soort initiatieven bijzonder interessant, maar als het dansfestival de context is voor dit initiatief, dan heb ik daar vragen bij. Of in ieder geval wordt het een beetje vreemd als er eigenlijk maar één soortgelijk initiatief is. Ik heb vernomen dat er plannen waren voor andere gelijkaardige initiatieven, maar dat die jammer genoeg niet konden doorgaan."

Verschaffel: "Goed: de producent geeft niet alle plantjes water. Maar ook dat kan je nog eens willen ontmaskeren en achter al die keuzes kleine geschiedenissen zoeken, kortom erop uitkomen dat er geen artistieke keuzes zijn, maar heeft dat allemaal wel zin? Of je kan zoeken naar een artistiek statement en dan

blijkt een gevoeligheid, soms gevoeligheid in de voorstellingen. Maar dat is niet zomaar de keuze van Verbergt alleen. Het is in de eerste plaats de keuze van de mensen die dat soort voorstellingen maken. Wat bezielt hen, wat houdt hen bezig?"

Lesage: "Er worden ook andere dan sentimenteel- esthetiserende voorstellingen gemaakt en toch kiest Bruno uitgerekend uit dat soort voorstellingen: Mudances, Nadir, Van Reusel, Fattoumi-Lamoureux. Het kan best zijn dat Bruno houdt van dat soort van esthetiserende, gladde, zachte voorstellingen - waarin nooit iets van de grauweheid van een Fabre of een De Keersmaeker om de hoek komt kijken - maar het heeft ook iets van: "Men kan daar niet erg tegen zijn, het is wel gaaf en schoon." De meeste mensen vinden dat inderdaad schoon, Mudances bijvoorbeeld, want hun schoonheidsstandaard, dat is meestal iets als hun kapperssalon. Mudances is dan natuurlijk een ideale, 'mooie' voorstelling voor mevrouw die net van haar kapper komt: die planten op de scène, haar kapper heeft er ook in zijn salon. Fabre daarentegen, dat valt serieus tegen. Je begint geïrriteerd in je haar te krabben, je kapsel is om zeeip."

Verschaffel: "Je noemt ook Fattoumi-Lamoureux. Nu vind ik dat een esthetisme dat langs de goede kant valt. Dat was ernstig, niet sentimenteel."

T'Jonck: "Op zich vind ik de voorstelling van Mudances wel onderhoudend en leuk in elkaar gezet, zonder al te veel loze pretenties. Het probleem met die voorstelling is dat ze niet meer dan een aangename zinneprikkeling is, terwijl de uitgangspunten van een kunstfestival totaal verschillende verwachtingen opwekken."

De kracht van de scène

Verschaffel: "De scène wordt vaak uitgebuit als een metafysische ruimte waar al wat je doet 'iets heeft' door de kracht van de ruimte waarin het gebeurt. De meeste voorstellingen gaan aan de kant van die scène staan. Zo gaat Rosette De Herdt in die stilte staan, tot de hele kracht van de scène voelbaar is, en dan probeert ze met de eerste vingerbeweging die hele kracht mee te nemen. Op dat soort absolute gaat ze door. Terwijl die scène een niet actuele ruimte is die volkomen verschilt van de ruimte van het dagelijkse leven. Men kan nergens zo dansen omdat er nergens zo'n lege

ruimte is, behalve op scène. Er is niemand van de dansers die de ruimte eerst vol dagelijkse dingen zet en dan begint te dansen, of ze eerst aan de kant moet duwen. Er wordt geparasiteerd op de kracht van de theatraliteit die in die theaterdoos is opgeslagen. Die doos werkt omdat de gebouwen nu eenmaal blijven staan en nog gebruikt kunnen worden. De koning en God zijn dood, maar de theaterzaal is overgebleven.”

Lesage: “Bedoel je dat dit de theatrale variant is op de ready-mades van Marcel Duchamp, die als kunstobjecten worden gepercipieerd omdat ze zich in een museumruimte bevinden? Ook daar lijkt de artistieke betekenis die men aan de objecten verleent te parasiteren op de kracht van de museale ruimte die hen omgeeft.”

Verschaffel: “Het is inderdaad van dezelfde orde. Men gaat op een naïeve manier aan de kant van de scène staan, doet alsof alle betekenis voortkomt uit de bewegingen die men maakt, terwijl het eigenlijk de scène is die het werk doet.”

De Jonge: “In het licht daarvan is het misschien niet onbelangrijk dat je op dit Klapstukfestival voor de eerste maal allemaal aseptische ruimtes hebt, volledig getransformeerd tot theater-ruimtes, terwijl vroeger ruimtes zoals de Zuilenzaal juist gebruikt werden om hun eigen karakter. Projecten als *Alchemie* en *Lijn 9* op vorige festivals handelden expliciet over de interactie tussen choreografie en plek waar gedanst wordt.”

Verschaffel: “Het is juist daarom dat Oei interessant was. Je wist niet waar je moest gaan zitten om het goed te zien. En ze speelt het zeer consequent: ze bouwt op van links naar rechts, en omgekeerd, en niet van achter naar voor, naar de toeschouwer toe. Die zit als op de lange tribune in een voetbalstadion.”

Lesage: “Dat is nog geen voldoende reden om die voorstelling over te waarden ten opzichte van de andere voorstellingen. De ruimte lokt die opstelling eigenlijk wat uit. Je moet absoluut weinig voeling hebben met die ruimte om de tribune niet zo op te stellen als Oei dat gedaan heeft. Het is overigens geen primeur. STAN bracht er vorig jaar *Brigitje* in precies dezelfde opstelling.”

Verschaffel: “Maar het gaat ook om de consequentie waarmee ze dat soort dingen doet. De leegte, het vertrekpunt van de klassieke theatraliteit kan je alleen bestrijden door circus of door ironie. Bij Oei wordt op geen enkele manier theateraal gewerkt: geen symmetrie, geen denkbeeldige middenlijn, geen vertrekken vanuit het donker. De scène is nooit leeg geweest, het is nooit stil geweest. Mijn basisbeeld van deze voorstelling is dat van een gashaard. Bij de eerste beweging wordt een waakvlam aangestoken waarbij de andere bewegingen vertrekken; de danser die rondstapt, is de waakvlam. Fattoumi-Lamoureux was als pendant heel plezierig, omdat daar de zwaarte van de scène juist wel getoond werd. Iedere beweging komt er bovenop de leegte die zwijgt en zwijgt, tot de stilte uiteindelijk weer wint. Dat is metafysica, maar in dit geval dan wel op een intelligente manier gedaan. De plaats van de wereld wordt getoond: elke beweging kost moeite en op het einde wint de stilte en de onbeweeglijkheid. Men danste met veel liefde, maar zonder begeestering, niet meer zeggend dan wat er te zien was.”

De Jonge: “Ik vind dat je daarentegen bij Oei kunt spreken van een overgewicht aan betekenis. In *Aliud* was het veeleer zo dat de bewegingen van de dansers niet op zichzelf stonden. Een steeds weerkerend patroon van terugopgang-trekken, de rustperiodes met sluimerende lichamen. Het kwam mij voor dat de dansers tenonder gingen aan dat beeld, aan de vooropgestelde ideeën van Oei over niet-evenwichtstoestanden, dynamisch evenwicht, enz.”

De taal van het lichaam

T’Jonck: “Een vraag die niet meer aan de orde lijkt te zijn is: wat kan dat dansende lichaam nu anders of meer vertellen dan een theatervoorstelling? En hoe toon je dat? Vaak wordt een voorstelling interessant genoemd precies op een punt waar ze iets binnenhaalt van buiten de dans zelf: een bepaald scène-gebruik, bepaalde showaspecten. Maar er is ook iets anders: het werken aan de manier waarop mensen zich tonen, wat bij theater toch heel belangrijk is. Er is bijvoorbeeld een belangrijk onderscheid tussen de manier waarop Vera Mantero een hysterisch gedragspatroon uitwerkt, hoe zij gezocht heeft naar poses en handelingen die dat precies over-

brenge en de voorstelling van Rosette De Herdt. Daar zie je een niet-demonstratieve, maar toch bevreedende lichaamstaal, terwijl wat ze wil zeggen daar zuiver gescheiden naast staat. Dat wordt duidelijk gemaakt door scenografie, requisieten en bepaalde gewilde blikken, maar die boodschap staat los van wat er met haar bewegingen zelf aan de hand is. Anne Teresa De Keersmaecker is ook zo iemand die ontzettend ver gaat in het onderzoek naar de wijze waarop lichamen zich tonen binnen een bepaalde context. Je gebruikt bepaalde codes, maar als je in Verdins video *Poppea*’s glinsterende tanden, blinkende ogen en natte lippen scherm groot ziet, dan is dat een mededeling die veel meer impakt heeft dan gewoon zeggen dat *Poppea* wulps is. De wulpsheid heeft er vorm gekregen.”

Verschaffel: “Met *Ottone Ottone* is duidelijk geworden dat je de opera alleen nog maar kan redden door muziek en zang los te koppelen van de beweging.”

Lesage: “Dat betekent dat de operazangers niet meer op de scène staan en acteren, maar in de orkestbak staan: het orkest in oratoriumopstelling.”

Verschaffel: “Dat was het probleem waar Fabres opera mee geworsteld heeft. Eigenlijk had hij gewoon zijn beelden moeten maken en de zangers in oratoriumpositie moeten opstellen.”

T’Jonck: “Nog even over dat ‘tonen’. Camacho vertelt wel dingen, maar saboteert voortdurend zichzelf: hij roept in zijn bewegingen andere dingen op dan wat hij zegt.”

Lesage: “Dat is jouw interpretatie. Het lichaam spreekt gewoon niet eenduidig. Taal is vanzelfsprekend ook niet eenduidig, maar brengt een duidelijker interpunctie aan. Als ik zeg: ‘ik haat je’ kan dat nog altijd betekenen dat ik je eigenlijk verschrikkelijk liefheb, maar waarschijnlijk niet dat het gisteren regende in de Ardennen. Maar een vlakke hand die voor de ogen wordt gehouden, wat betekent dat, wat zegt dat? Niets. Als bewegingen bepaalde betekenissen lijken te hebben, dan is dat alleen omdat er een referentiekader is dat de interpretatie van die bewegingen in een bepaalde richting stuurt. Het ‘spreken’ van het lichaam lijkt me te parasiteren op ‘extra’-lichamelijke elementen. Camacho spreekt



Meg Stuart (USA)
Disfigure Study
Foto Don
Rodenbach

tijdens zijn voorstelling, dat is essentieel, zo schept hij een referentiekader waarbinnen we zijn choreografie bekijken. Waar wil jij eigenlijk naartoe?"

Verschaffel: "Pieter, jouw manier om naar de onuitspreekbaarheid van een voorstelling te gaan en daar dan de kwaliteit van de voorstelling te leggen vind ik een beetje verdacht."

T'Jonck: "Bij veel voorstellingen is het toch zo dat het concept niet interessant is, maar dat het wel boeiend is om te zien. Mantero, om bij het voorbeeld te blijven, was zo'n voorstelling."

"Praat"

Lesage: "Er lijkt me een onderscheid te zijn tussen een voorstelling als die van Camacho, waar je een verhaal bij kunt verzinnen, dat weliswaar altijd betwistbaar is, want het blijft interpretatie, maar tenminste mogelijk is, en een voorstelling van Steve Kriekhaus, waar je niets over kunt vertellen, tenzij je probeert exact de bewegingen te beschrijven die je hebt gezien. Maar is dat boeiend?"

De Jonge: "Dan schuif je alle post-moderne Amerikanen opzij, ook Dennis O'Connor en John Jasperse."

Lesage: "Waarschijnlijk wel."

T'Jonck: "Ik blijf met de vraag zitten of het nu flauw is om te zeggen dat er dingen zijn die je niet in woorden kunt vatten. Bij de Engelse schilder Francis Bacon bijvoorbeeld, en ook bij Meg Stuart, word je met beelden gecon-

fronteerd die een weerstand hebben tegen 'praat'?"

Lesage: "De vraag is natuurlijk of dat al geen 'praat' is: zeggen "dat je met beelden geconfronteerd wordt die een weerstand hebben tegen 'praat'." Als dans al iets suggereert wat je op een andere manier niet lijkt te kunnen zeggen, dan is dat alleen omdat dans niets zegt, niets articuleert, en dus eigenlijk veel zegt of de indruk geeft veel te zeggen. Bij een theatervoorstelling is wat je er aan betekenis kunt uithalen, gelimiteerd. De minimalistische dans daarentegen is een Pandoradoos van betekenissen. Ze zegt niets en dus kan je haar alles doen zeggen."

T'Jonck: "Maar dan moet je concluderen dat iedereen die een voorstelling ziet telkens een andere interpretatie maakt en dat is niet het geval."

Lesage: "Nee? Maar goed, stel dat er voorstellingen zijn die gelijklopende interpretaties ontlokken. Op de keper beschouwd blijken in die voorstellingen dan weerhaakjes te zitten die de interpretatie in een bepaalde richting fixeren. Meestal gaat het om een minimaal gebruik van tekst, theatraliteit, bepaalde decorstukken."

De Jonge: "Tenzij je het alleen hebt over de aanwezigheid van een lichaam en zijn strijd met de zwaartekracht."

Verschaffel: "Maar dan nog blijft het de vraag of je de waarheid van een lichaam *direct* kunt tonen, zonder enscenering of schijn, zonder dat het *voorgesteld* wordt."

T'Jonck: "Natuurlijk niet, het tonen van het lichaam moet verrekend zijn in de voorstelling."

Lesage: "Waar kader en context echter volledig uitgepuurd worden, dreig je sprakeloos te staan. Er valt niets over te zeggen, of je kunt er van alles over zeggen, wat hetzelfde is."

T'Jonck: "Het lijkt me een belangrijke vraag, omdat de meeste voorstellingen van deze Klapstuk-editie hun belang halen uit dingen die niets meer met dans te maken hebben."

Verschaffel: "Maar hoe zou je de zuivere dans definiëren? Als 'nulgraad' van het lichaam?"

Onderzoek

T'Jonck: "Nog zo'n voorbeeld waar het alleen om het lichaam gaat: ik ben altijd bijzonder onder de indruk geweest van de manier waarop Steve Paxton danst. Het is als het ware de neerslag van een carrière lang bezig zijn met de intrinsieke logica van beweging, hoe het gewone bewegen een heel eigen reflexiviteit veronderstelt, waarvan we ons doorgaans niet bewust zijn. Het voortdurende verrekenen van zwaartekracht is al wat we doen bijvoorbeeld. Of hoe nabijheid en contact de aard van ons bewegen veranderen. Dat daarbij andere bewustzijnsinhouden ook hun neerslag vinden in handelingen en omgekeerd is een ander onderzoeksterrein. Maar hij gaat steeds uit van het exploreren van de beweging, en gaat dan na of dat ook een wijziging in gemoedsstemming meebrengt. Eén van de redenen om dat op scène te doen is dat anderen, door hun meekijken, het gebeuren opladen, tot een verhoogd bewustzijn leiden voor de danser van wat hij doet en hoe de fysiologische (en emotionele) logica ervan evolueert."

Verschaffel: "Het modernisme en de tijd van het fundamenteel onderzoek zijn voorbij. Men zoekt nog wel van alles, maar men onderzoekt niet meer. De houding waarbij men het eigen lichaam consequent als onderzoeksmateriaal beschouwt, vinden we hier alleen nog terug bij Meg Stuart."

De Jonge: "Maar is dat wel echt onderzoek? Uiteindelijk heeft ook zij haar vooropgesteld concept van het lichaam, het lichaam dat onmiddellijk versneden is in een aantal delen."

Lesage: "Maar dat is nu juist zo fundamenteel aan Meg Stuarts voorstelling. Haar voorstelling is een 'studie', de leidraad ervan is volgens mij echt een fundamentele vraag: hoeft dans per se met het hele lichaam te gebeuren? Men definieert dans altijd in termen van lichamen, complete entiteiten, maar Meg Stuart laat zien dat dat niet hoeft: je kan net zo goed met alleen lichaamsdelen dansen, met een hoofd, een voet, een arm. Het is, zo je wil, een post- postmoderne voorstelling, omdat ze niet gewoonweg fragmentair is, maar het gegeven van de fragmentatie juist thematiseert, onderzoekt, er een lijn in probeert te krijgen."

Verschaffel: "Bij Bauhaus heb je iets gelijkaardigs. Er wordt gedanst met een hoop objecten die samen een lichaamsachtige verschijning uitmaken. Behalve bij Meg Stuart hebben we nooit dat soort onderzoekingen gezien. Het zijn altijd complete lichamen die getoond worden."

T'Jonck: "Voor al die andere voorstellingen kun je gemakkelijk een verhaaltje opbouwen door externe elementen te combineren. Maar misschien heeft niemand iets te vertellen. Alleen, men danst en dat maakt het een beetje mysterieus. Dan is het precies alsof er misschien wel iets achter zit. Wat altijd helpt is hier en daar een geïsoleerd object droppen. Fetisjen."

Lesage: "Precies: de haken van Margarita Guergué, het bootje van Rosette De Herdt, de schelp van Kristien Van Reusel. En die dingen moeten dan waarschijnlijk precies zo staan, en daar. Nee, iets meer zo. Maar waarom een schelp? Zet er een kruik en het werkt even goed, waarschijnlijk."

Moet er nog dans zijn?

T'Jonck: "Mark Hammond zei dat in al die dansvoorstellingen iets herkenbaar is als de ongecontroleerde energie die je ook bij rockgroepen vindt. Iemand heeft trouwens ooit, als boutade, gezegd: "In de jaren zestig speelden we in een rockgroep, in de jaren zeventig speelden we theater, in de jaren tachtig gingen we dansen."

Verschaffel: "Je kunt je afvragen of een festival niet in staat moet zijn om te zeggen: kijk, het werkt niet meer, het is tijd om elders te zoeken."

Lesage: "Nu, er lijkt zo iets gezegd te zijn, maar dat is volledig de mist in gegaan. De video van Herman Asselberghs lijkt de suggestie in te houden dat dans eigenlijk een verouderd lichaam toont, dat het lichaam van de toekomst het lichaam is van Arnold Schwarzenegger en dat dans met deze substantiële verandering van haar voornaamste materiaal - het menselijk lichaam - weinig voeling lijkt te hebben, op een paar uitzonderingen na. Als dat het statement was achter de video-catalogus, dan was dat explosieve materie. Maar Asselberghs heeft ook weinig gedaan om dat statement aan te scherpen, hij liet alles nogal impliciet, en daarmee is misschien een kans verkeken. Ik had anders wel graag een videofestival gehad de volgende keer."

Verschaffel: "Het zou wel eens kunnen dat de belangrijkste waarheden omtrent het lichaam tegenwoordig niet getoond en niet gedanst worden. Als je een artikel van Michel Serres legt naast al die dansvoorstellingen, dan weet je in één klap heel wat meer."

Lesage: "De vraag is natuurlijk of je naar dansvoorstellingen gaat om 'de waarheid van het lichaam' te ontdekken."

T'Jonck: "Dat was toch het model van de jaren zestig."

Lesage: "Het is niet bepaald met filosofische vragen dat je naar een dansfestival stapt. Het is ook niet redelijk om een voorstelling te evalueren aan de adequaatheid ervan om op dat soort vragen een antwoord te geven."

Verschaffel: "Wat is de globale artistiek-intellectuele relevantie van dans? Vijf of tien jaar geleden zijn hier wel interessante en complexe persoonlijkheden naar voor gekomen, zijn beginnen werken aan een oeuvre. Ze hebben het moment getekend. Maar ik heb niet het gevoel dat de dans vandaag een plaats is waar het intellectueel zeer belangrijk is om *bij* te zijn. Bepaalde choreografische oeuvres of werken zijn zeer interessant of belangrijk, maar niet de dans als dusdanig. Wat staat er nu in de dans op het spel? Wat is de inzet - behalve het lukken of mislukken van levens en carrières?"

**Pieter T'Jonck,
Peter De Jonge,
Dieter Lesage en
Bart Verschaffel**

*Dennis O'Connor
(USA)
Foto Tom Brazil*

