

sublieme',... [in (*Re*)*SORT* werd de beroemde uitspraak van Barnett Newmann, 'The sublime is Now', tegen een van de muurwanden geprojecteerd]. De *promesse de bonheur* bestaat erin dat je je welhaast thuis zal voelen in het lopend gecreëerde sociale systeem, zodat je het kan begrijpen en lezen.

Het utopische is er eigenlijk altijd al vanaf het moment dat je tijdens de deelname aan een voorstelling iets anders verwacht. Vaak wordt er verwacht dat de performer in staat is om iets te doen dat de toeschouwer niet kan. Die verwachting schept een vreemde verhouding en stoelt, zeker in de dans, op de notie van correctheid. Ik ben er in mijn werk van meet af aan vanuit gegaan dat er niet zoiets bestaat als anatomische correctheid of 'een beeld van schoonheid' – want dat zou fascistisch zijn. Tijdens (*Re*)*SORT* bleef er in onze verhouding met het publiek dan wel die grote belofte van het andere, maar we losten die uiteindelijk niet in. Want tenslotte bleven wij performers. Zelfs al gebruikten we die tekst van Handke, we konden het publiek niet écht beledigen maar trokken het integendeel onze kant op. We beledigden wel het fascistische ideaal van een perfect lichaam, bijvoorbeeld door het publiek zelf te laten dansen op het beeld van kinderen die elkaar vermoorden. Dat is zwak, heel zwak, maar het voelt wel goed aan... Uiteraard gaat het hier over mijn algemene werkmotivatie, die wortelt in een erg traumatisch landschap. Ik zal die motivatie nooit echt leesbaar kunnen maken. Misschien is het ook belangrijk dat mijn werk tot op zekere hoogte onleesbaar blijft, zodat de erin opgesloten belofte synoniem blijft met vele wegen en vele verkeerde richtingen. Als je erin investeert, kan je het zeker lezen. Maar dan moet je het misschien wel anders lezen,... – ik weet het ook niet meteen.

Het utopische speelt eigenlijk op verschillende niveaus. In Frankfurt, mijn voorlopige thuishaven, onderken ik binnen de podiumkunst bijvoorbeeld een utopie die cirkelt rond transparantie, rond simpelheid – of zoals ik het recent hoorde formuleren: rond 'de kracht die uit iets eenvoudigs of gereduceerds kan komen'. Het enige plezier dat men er heeft aan het 'teveel' is erg burgerlijk – zie het Ballett Frankfurt. Maar ook dat heeft iets moralistisch, zo van 'we weten wel dat het *too much* is, maar we houden er nu eenmaal van'. Het werk van het Ballett Frankfurt is erg tricky, want de architectuur waarbinnen het wordt getoond is minimalistisch. Het is allemaal bij-

zonder ambivalent..., soms kan ik het echt niet uitstaan. Eigenlijk verbaast het mij wel hoe moralistisch het theater is geworden. Of misschien werd ik mij er tijdens de voorbije vijftien jaar alleen maar bewuster van dat de podiumkunst gewoonweg moralistisch is. Hoe dan ook, des te meer de nadruk op 'het mindere' valt, des te meer ik ertoe neig om te zeggen dat 'het meerdere' misschien het interessante is. De moraal dat '*less is better than more*' valt te bevragen. Waarom niet uitgaan van '*more is more*'? Zo werkten we ook met BDC: samen rond de tafel zitten en ieder uitgangspunt bekritisieren. Argumenteren en bekvechten tot je erbij neervalt. Maar dat is natuurlijk allemaal geen antwoord op de vraag omtrent het utopische.'

### Leven op/voorbij de grens

'Ik hou er hoe dan ook een heel andere benadering op na dan degene die tijdens de jaren zestig opgeld deed. Zij [de leden van het legendarische Judson Church-collectief: Steve Paxton, Trisha Brown, Yvonne Rainer,...] namen het toen allemaal erg au sérieux. Wie zegt dat ik ideeën van de sixties hermodelleer, vergeet ook dat er een hele theater- en dansgeschiedenis ligt tussen de jaren zestig en nu. Niet alleen in relatie tot mijn werk maar dat van een hele generatie, moet men er gewoonweg mee rekening houden dat wij de jaren zestig niet zelf hebben meegemaakt. Natuurlijk stoot je daar op een bepaald moment op, hoor je erover praten, en leer je er dan ook van. Het kan dan gebeuren dat iemand belang begint te stellen in een van de vragen die toen werden opgeworpen én die *nog altijd openliggen*. Anders kom je tot de stelling dat er bepaalde vragen waren die tijdens de jaren zestig ook definitief werden beantwoord, zodat de hedendaagse podiumkunst daar niks meer mee kan te maken hebben. Dat is een heel merkwaardige visie, die alles zegt over de mensen die dit soort van uitspraken doen en niets over mijn werk of dat van andere generatiegenoten. Er is ook een kritische lezing van de jaren zestig nodig, een die de belofte die toen werd gedaan als bijzonder moraliserend doorziet, als verbonden met een feitelijk erg restrictieve notie van vrijheid. De gebeurtenissen van 11 september hebben die toenmalige belofte aan diggelen geslagen – de droom van zekerheid, van individuele vrijheid,... En dat zorgt toch echt wel voor een hele grote wonde. Wanneer je die belofte vanaf haar ontstaansperiode herleest, merk je trouwens meteen hoe

omvattend en ambivalent ze eigenlijk wel was: artistieke vrijheid, politiek neoliberalisme, speculatie, veiligheid,... – en ook het negeren van de culturele waarden van de andere kant van een stad als Brussel of New York.

Ik heb het wat moeilijk met de opmerking dat mijn werk misschien meer verwantschappen heeft met het situationisme van de jaren vijftig dan met de dansvernieuwingen van de sixties. Mijn persoonlijke motivatie heeft misschien minder te maken met het creëren van interessante situaties maar veeleer met een gevoel van frustratie over een theater dat wordt geobsedeerd door semiotische uitgangspunten. Ik heb daar een welhaast instinctieve twijfel over, zeker over de vereenvoudigde lezingen van die noties. Sommigen, zoals Jérôme Bel, weten ze wel degelijk te verbinden met een tweede, een derde, een vierde,... laag. Het is dan ook heel vreemd dat de receptie van het werk van Bel bij de eerste laag stopt en het heel semiotisch leest, alsof het een soort van opgevoerde semiotiek [*'performed semiotics'*] is. Die frustrerende retoriek doet mij er welhaast naar verlangen om een situatie te creëren waarin oneindig veel dingen en interpretaties mogelijk zijn. Natuurlijk mislukt het vaak, maar dat hoort er gewoon bij.

Dingen kunnen alleen maar gebeuren of verschijnen op een grens, voorbij een limiet. Neem bijvoorbeeld de reconstructie van het stuk van Dora Hoyer in *Affects*. Iedereen dacht dat we het stuk zouden hernemen, terwijl ik meteen in het lichaam van Martin Nachbar geïnteresseerd was. Want juist de zwakte van Martins lichaam om het oorspronkelijke *Affectos Humanos* uit te voeren, creëerde voortdurend onzichtbare verschillen waarin het lichaam van Dora Hoyer in Martins lichaam verscheen – niet in zijn bewegingen, maar in de onmogelijkheid van bepaalde bewegingen. Dat werd voor mij haast de kern van de voorstelling. Daarom wilde ik Martin naakt op de scène, zonder speciale belichting of muziek of wat dan ook. Waar om het om ging, was het tonen van de onmogelijkheid om Dora Hoyer te tonen doorheen het tonen van de onmogelijkheid om Dora Hoyer te worden. De zwakte, het niet-kunnen of tekortschieten, definieerde in *Affects* dus weerom het moment waarin de dingen gebeuren – of juist, waarin de dingen *misschien* kunnen gebeuren. Want uiteraard laat ik ze niet verschijnen, maar het publiek.

Ik ben zelf meteen bereid om te gaan leven in een grenssituatie zoals die van het Beurs-