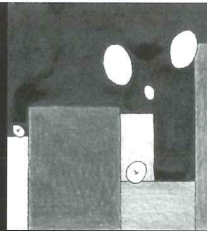


# Reactive(s)



*Etcetera* is een blad van vele meningen. In de laatste twee nummers publiceerde performer/theoretica Bojana Cvejič sterk geopinieerde stukken over het Amperdansfestival 2004 in Antwerpen ('Curator meets artist' in *Etcetera* 94) en een reactie op de openingsrede die dansrecensent Pieter T'Jonck hield op een debat over 'conceptuele dans' in het STUK ('Why we love to hate 'conceptual dance' in *Etcetera* 95). Op deze teksten kwamen twee commentaren binnen. Een persoonlijke stellingname van danser, technicus, choreograaf en productie leider Bruno Pocheron, die op het Amperdansfestival geprogrammeerd stond met twee collectieve projecten. En een aanzet tot verder debat van Pieter T'Jonck.

Bruno Pocheron was soms gecharmeerd maar meer geïrriteerd en verveeld bij de lectuur van Bojana Cvejič' artikel over Amperdans in *Etcetera* 94. Hij verwijt haar een politiek correct denken over het maken van dansstukken. 'Ik krijg het gevoel dat je onze stukken misplaatst en misbruikt als bouwstenen voor je argumentatie.'

## Beste Bojana,

Met deze open brief wil ik reageren op je artikel 'Amperdans revisited. Curator meets artist' in *Etcetera* 94 (december 2004), dat op [www.sarma.be](http://www.sarma.be) werd gepubliceerd onder de originele titel 'Amperdans: Symptoms, strands and potentialities of small-scale work'.

Ik stel mezelf kort voor, omdat ik denk hierdoor enkele standpunten in deze brief te kunnen verduidelijken. Al enkele jaren ben ik betrokken bij de creatie van dansproducties in de zogenaamd experimentele scène. Daarvan werden er twee gepresenteerd op het festival Amperdans 2004. Als medewerker aan grote en kleine hedendaagse producties, heb ik verschillende functies vervuld: ik was de technisch productie leider en lichtontwerper voor *Project* (Xavier Le Roy), *9x9* (Christine De Smedt), *Reproduction* (Eszter Salamon), *J'aime* (Anne Juren en Alice Chauchat) en *Powered by Emotion* (Mårten Spångberg). Daarnaast ben ik coauteur van *California Roll* (Anderson, Hedman, Pocheron, Schad), *Revolver* (Bizarro, Pocheron, Schad) en *White Trash* (Anderson, Lachambre, Pocheron, Schad): deze samenwerkingen werden opgestart door Cie Isabelle Schad in het kader van het overkoepelende project *Good Work*.

Je tekst lokte tijdens de herhaaldelijke lezingen steeds andere reacties bij me uit en raakte me op heel uiteenlopende manieren. Zo was ik geïrriteerd door de nogal beledigende en technisch onjuiste beschrijving die je geeft van twee stukken waar ik bij betrokken ben (*California Roll* en *Revolver*), dan weer behoorlijk in de war door de complexiteit van de tekst, gecharmeerd door de spitse humor die je hanteert en vervolgens lichtelijk verveeld door de wildgroei aan quotes (amai, die Brian Massumi is hard aan het werk gezet dit festival!), of ik ging bijna akkoord met de conclusies van de paragrafen 'De constructie van hedendaagse dans' en 'Vooruitzichten'. Maar uiteindelijk bleef ik zitten met het ongemakkelijke gevoel geconfronteerd te worden met een literair of filosofisch idioom dat opvoeringen, contexten, indrukken, uitspraken enzovoort *instrumentaliseert* louter omwille van zichzelf. Hier kom ik later op terug, maar eerst zou ik wat onjuiste informatie over *California Roll* en *Revolver* willen rechtzetten en kort reageren op wat je over deze stukken schreef. Het is niet mijn bedoeling om met deze brief het werk van mij en mijn collega's te verdedigen, ik zal hier dan ook niet te ver over uitweiden, maar enkele dingen moeten opgeklaard worden.

1. De passage waarnaar Bruno Pocheron verwijst, werd niet opgenomen in de Nederlandstalige versie van Cvejič' tekst, maar wel in de volledige versie die op [www.sarma.be](http://www.sarma.be) werd gepubliceerd. Ze gaat als volgt: "The latent 'grudge' over 'conceptual dance', pervading the festival through the panel discussion of the colloquium and the comments of artists and spectators off stage, thus becomes superfluous and obsolete as is the Cartesian body-mind split and the reductive division between the 'dancing' dance and the 'thinking' dance. The performances by Deep Blue, Duarte, Pez, and Portela show that renewing interest in exploring movement and the body's capacity for expression requires the production – contrary to a fetishist abstraction, a reduction to the 'essentials' – of a complexity of access points for conceiving movement. Movement is neither the low threshold of the phenomenon 'dance' nor an empty signifier for its evasion. It serves as a metonymy for a dynamic of both concept and sensation, which each of the aforementioned performances instantiates anew, that is, different."
2. Ook deze passage werd niet opgenomen in de versie die werd gepubliceerd in *Etcetera* 94, maar wel in die op [www.sarma.be](http://www.sarma.be), nvdr.

## L E X I C O N   V A N   D E   T E C H N O C U L T U U R

omtrent eten, werk, slapen en relaties kunnen de deelnemers hun antwoorden vergelijken met die van anderen. Meer dan 600.000 nieuwsgierigen vullen de enquête in.

**Zon** Ook wel: de koperen ploert, het centrale lichaam in het kosmische stelsel waar de aarde deel van uitmaakt. De zon straalt warmte en licht uit, vormt hiermee een noodzaak voor

aards leven en is wellicht daarom tegelijk een memento mori van kosmogonische proporties. Zo herinnert Lyotard er in '*L'inhumain*' (1988) aan dat de zon volgens wetenschappelijke bereke-

## Five Finger Exercise 5

Er is een citaat van Joseph Brodsky, dat steeds weer in mijn hoofd opduikt op het moment dat onderwerpen als theater en politiek of de relatie tussen het 'ik' en het 'wij' te berde worden gebracht: 'Iedere nieuwe esthetische realiteit preciseert 's mensen ethische realiteit. Want de esthetica is de moeder van de ethica; de begrippen 'goed' en 'slecht' zijn voor alles esthetische begrippen die voorafgaan aan de categorie 'goed' en 'kwaad'. In de ethiek is niet 'alles geoorloofd' juist omdat in de esthetiek niet 'alles is geoorloofd', omdat het aantal kleuren in het spectrum beperkt is. De sprakeloze baby die huilend een onbekende afweert of integendeel juist zijn handje naar hem uitsteekt. Een esthetische keuze is altijd individueel en een esthetische ervaring is altijd een privé-ervaring. Elke nieuwe esthetische realiteit maakt de mens die haar ervaart nog meer een privé-persoon en die privacy, die soms de vorm van literaire (of enige andere) smaak aanneemt, kan op zich zo geen garantie, dan toch een vorm van verdediging tegen slavernij blijken. Want iemand met smaak, in het bijzonder literaire smaak, is minder vatbaar voor de frases en ritmische bezweringen die iedere vorm van politieke demagogie eigen zijn. Waar het om gaat is niet dat de deugd

In tegenstelling tot wat je schrijft, zijn deze stukken niet gemaakt door Isabelle Schad. *California Roll* is van Ben Anderson, Hanna Hedman, Bruno Pocheron en Isabelle Schad, *Revolver* van Nuno Bizarro, Bruno Pocheron en Isabelle Schad. Dit is duidelijk vermeld in de programmabladen van het Amperdانسfestival. Het gedeelde auteurschap is een erg belangrijk punt voor ons. Op het einde van je eerste paragraaf gebruik je een oneigenlijk citaat: 'Het doet er niet toe hoe je mijn werk interpreteert, alles ligt open.' Je lijkt deze woorden toe te schrijven aan Isabelle Schad of aan iedereen die volgens jou geen standpunt wil innemen. Juist daarna gebruik je een echte quote, met aanhalingstekens: 'It is up to the spectator to pick them [images] up or let them go.' Dat is een beetje verwarrend voor de lezer en in mijn ogen is het geslepen gebruik dat je maakt van de aanhalingstekens en de voorafgaande woorden die je in Schads mond legt, niet helemaal eerlijk en zelfs misleidend te noemen – waardoor de geloofwaardigheid van de rest van de redenering al van bij het begin wordt ondermijnd. Ook de controverse tussen Kosuth en Smithson die je aanhaalt als parabel voor jouw beleving van *California Roll*, vind ik tegelijk scherpzinnig en giftig. (Waarom kies je de 70's en Smithson? Je had evengoed Boltanski kunnen kiezen, misschien zouden de visuele overeenkomsten in dat geval passender zijn geweest. Maar dan kon je wel de exemplarische controverse tussen conceptuele kunst en *land art* niet meer gebruiken.)

## Misverstanden

Ik kan heel goed aannemen dat je niet houdt van het stuk, maar hoe kan je veronderstellingen maken over de manier waarop het tot stand kwam, als je daar niks van weet? Hoe is het mogelijk dat je deze voorstelling 'beschrijft' volgens precies dezelfde discrepantie tussen dans 'dansen' en dans 'denken' die je op het einde van je artikel zelf onderuithaalt? Ik neem aan dat deze misverstanden (in het beste geval zijn het misverstanden) gemakkelijk vermeden konden worden als je echt had toegepast wat je in je artikel verkondigt – en ik citeer uit de Engelstalige versie van je tekst op [www.sarma.be](http://www.sarma.be): 'I walk freely from one performance to another and engage in talks with the dance-makers; ideally this resembles paying a visit to artists' studios. I enter a performance as if it were a workplace and I, a curious, disinterested (in terms of pragmatic interests) onlooker seek emerging directions, possibly indications of new perspectives on dance/performance.' Ik vind het echt spijtig dat we nooit aan praten zijn toegekomen. Gezien het op Amperdانس niet gelukt is, zou ik heel graag eens over *California Roll* en *Revolver* van gedachten wisselen. Maar dit is daar waarschijnlijk niet de juiste plaats voor.

Ik heb je artikel aandachtig gelezen en voel me verplicht om te reageren, niet omdat je niet van onze stukken houdt, maar omdat ik het gevoel krijg dat je ze misplaatst en misbruikt als bouwstenen voor je argumentatie. Op dezelfde manier heb je significante ideeën en probleemstellingen misplaatst, misbruikt of simpelweg laten verdwijnen om een tekst te produceren die ik alleen maar kan lezen als de geconstrueerde expressie van je eigen smaak. Geheel in de geest van de achttiende-eeuwse Salontraditie, maar wel vermomd als een solide cultureel essay.

Ik ga graag in op een controversiële voorzet. Ik kan je argumentatie volgen en ga zelfs tot op een zeker punt akkoord met de conclusie ervan, maar ik heb wel een probleem met de manier waarop je terloops nogal wat onderwerpen aanraakt of laatdunkend hanteert (zoals de notie van 'netwerken', de positie van de artiest, de productievoorwaarden en vooral sommige benaderingen van het artistieke werk), om uiteindelijk tot een behoorlijk zwartwitbeeld te komen van goede en slechte manieren om kleinschalig danswerk te produceren.

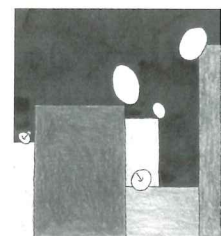
Ik heb een probleem met dat onvatbare personage, begiftigd met grillig egocentrisme, meedrijvend met de stroom en geneigd tot onverschilligheid, dat jij artiest noemt. Zo iemand zou ik nooit geld lenen, ik zou er zelfs niet iets mee willen gaan drinken. Gelukkig heb ik nog nooit zo iemand ontmoet behalve in jouw tekst. Dit beeld van de kunstenaar toont niet de dagelijkse realiteit van al die mensen die vechten met moeilijke productieomstandigheden om toch maar op een serieuze en bewuste manier te kunnen werken.

## L E X I C O N V A N D E T E C H N O C U L T U U R

ningen over vierenhalf miljard jaar zal exploderen. De zwarte ster zal het einde van alle denken met zich meebrengen. De filosoof ziet hierin de motivatie achter de technologische

wedren en schrikt er niet voor terug dit in technische termen te verwoorden. Lyotard vat daarbij het lichaam van de mens op als hardware van het denken, van dit 'ingewikkeld technisch

dispositief'. Hij verwoordt het als volgt: 'Als de zon explodeert, zal deze hardware in rook opgaan en de filosofie, evenals alle andere vormen van denken, meesleuren in zijn ondergang. Het



Je gebruikt het begrip 'netwerk' ook op een heel ongewone manier. Het soort netwerk dat je aanhaalt in de woorden van Rudi Laermans, is alleen toepasselijk in één schema (het economische), in één richting (die van de repetitieruimte naar het podium) en gepolariseerd naar twee groepen (de artiesten en de programmatoren). Om de een of andere reden gebruik je het begrip 'netwerken' alleen maar als je 'lobbyen' bedoelt. Dat kan gedeeltelijk terecht zijn. Toch is het een beperkende visie, die de nadruk legt op een slecht werkend systeem. Ikzelf zou graag een andere benadering van de term 'netwerken' voorstellen, één die meer past bij wat ik in mijn eigen praktijk ervaar en die me voorkomt als complexer, constructiever en meer in overeenstemming met de realiteit.

Een werk bestaat niet alleen als het een podium vindt. Dat is maar één parameter tussen vele andere in het netwerksysteem die de verschillende actoren die zich bezighouden met het produceren van dans (artiesten, technici, critici, programmatoren, producenten enzovoort) voortdurend ontwikkelen, op verschillende niveaus van betrokkenheid. In mijn ervaring vereist dit evoluerende netwerk in de eerste plaats van artiesten veelzijdige stellingnames (en reflectie die leidt tot een herpositionering in verschillende contexten, hetgeen niet gelijk staat aan ongerichte veelzijdigheid. Het gaat eerder om een bewustzijn van verschillende contexten en de noodzaak tot overleg om de integriteit van het werk te bewaren): één iemand komt vaak in vele, verschillende rollen terecht (als maker van eigen werk, medewerker aan andermans projecten, als eigen administrator en communicator,...), of moet opboksen tegen de structurele machine (een kafkaïaanse relatie met de instituten, de onmogelijkheid om het tempo van je creatie af te stemmen op dat van de subsidiekalender en op de deadlines voor fondsgelden,...), of je deelt in mekaars ervaringen en wisselt kennis uit (zowel door deel te nemen aan elkaars projecten, als door eigen projecten op te starten en door de uitwisseling met de andere professionelen in het project), en ten slotte eist het evoluerende netwerk dat je je individuele verantwoordelijkheid neemt en je een consistente lijn uitzet in de ontwikkeling van je werk. Dat is een heel eind weg van het simpele surfen op de golven van het succes, al is een behulpzame golf op zijn tijd erg welkom.

Volgens mij zijn de artiesten zich wel degelijk bewust van wat er zich achter de schermen van de productie afspeelt, net als van de ethische kwesties die erbij komen kijken. Het is de manier waarop jij vertelt over performances zoals *California Roll* en *Revolver* die twijfel zaait over de verantwoordelijkheidszin van artiesten. Door de realiteit waarin deze werken ontstaan niet te erkennen aan het begin van de paragraaf waarin je kritisch verslag uitbrengt van de getoonde werken op Amperdans, geef je jezelf een makkelijke voorzet om je argumentatie te ontwikkelen. Door je op zo'n partiële manier uit te spreken over de voorstellingen, confronteer je de lezer met een tekst die zich voordoet als een *cultural studies*-product, maar in feite enkel getuigt van je eigen smaak.

### Steriel

Je top 4-selectie uit de performances op Amperdans (waarvan ik alleen *Closer* van Deep Blue en *Already played tomorrow* van Carloz Pez heb gezien, die ik allebei heel interessant vind) leert me dat je deze stukken apprecieert, enkel en alleen omdat ze onmiddellijk leesbaar zijn op semiotisch vlak: je weet waar de performance over gaat, op welk 'terrein' de problematiek wordt aangekaart en je begrijpt hoe ze conceptueel gezien functioneert. *Fine with me*. Je voorkeur gaat naar een soort laboratoriumsituatie: steriel. Geen onverwachte parameter die het experiment kan verstoren. Vertaald naar een podium en in relatie met een publiek zou dat iets worden als: toon duidelijk waar de voorstelling over gaat, liefst één hoofdthema, expliciteer het kader en toon hoe je het thema binnen dit kader kan gaan onderzoeken. Deze eis spreekt uit heel je artikel: de intenties en de context van een stuk moeten expliciet en duidelijk worden overgebracht naar het publiek.

Ik ga er niet mee akkoord dat dat noodzakelijk zo moet zijn, ook al zijn op deze manier heel interessante stukken gemaakt. Volgens mij is de appreciatie voor deze vier stukken even misplaatst als de

een garantie is voor het  
scheppen van een meesterwerk,  
maar dat het kwaad, vooral  
het politieke, altijd een slechte  
stilst is. Hoe rijker de  
esthetische ervaring van het  
individu, hoe ontwikkelder zijn  
smaak, des te duidelijker zijn  
morele keuze, des te vrijer hij  
is - hoewel misschien niet  
gelukkiger.'

Waar ontmoeten ze elkaar: die  
individuele esthetische ervaring  
enerzijds en de domeinen van  
de ethiek en van de politiek  
die een 'wij' vooropstellen  
anderzijds? Raken wij ooit in  
het reine met de relatie  
(of niet-relatie?) van het goede,  
het schone en het ware?  
Is de individuele ervaring  
een luxe en/of een noodzaak?

[MVK 05]

## L E X I C O N   V A N   D E   T E C H N O C U L T U U R

probleem van de technische weten-  
schappen laat zich dus als volgt

beschrijven: voor deze software moet  
een hardware worden ontwikkeld die  
onafhankelijk is van aardse levensvoor-

waarden. Er moet dus een denken zon-  
der lichaam mogelijk gemaakt worden.

Een denken dat blijft voortbestaan na  
de dood van het menselijke lichaam.'

afwijzing van de andere, omdat je hen enkel toetst aan het kader dat je in het hele artikel hanteert, maar dat nergens wordt gemotiveerd. Binnen de grenzen van dat kader druk je je smaak uit en definieer je een soort van politiek correct denken over het maken van dansstukken, zonder serieus en eerlijk na te denken over de stukken en de kwesties die aan bod komen.

Ik zou graag enkele vragen opwerpen die ik me stel bij het einde van je verslag van *Schäme Dich* (Alexander Baervoets en Heike Langsdorf), waar je schrijft: *'Clueless where this faint recollection of a film might lead to, I could only read "my own story" into the performance, my own interpretation, and thus let the performance trick me into my own indulgence.'*<sup>22</sup> Deze voorstelling heb ik niet gezien, ik beschik alleen maar over jouw informatie. Dus kan ik niets zeggen over mijn eigen ervaring of kan ik geen eigen oordeel vellen over het werk. Ik kan alleen maar je woorden lezen en daarover nadenken. Uit je beschrijving van het stuk kan ik enkel afleiden dat je er niet van hield en dat je mij als lezer tot dezelfde conclusie wilt brengen. En dan komt die laatste zin, die alles verandert. Deze zin vind ik heel interessant, niet omdat er bruikbare informatie over de voorstelling in staat, maar omdat je er een statement mee maakt. In één zin maak je twee zware statements over wat je als artiest niet mag doen in een stuk en over wat je als toeschouwer niet hoeft te pikken. Hoe ik het lees, is er op de een of andere manier een contract verbroken omdat je zelf moet gaan interpreteren wat de voorstelling nu precies heeft getoond. Waaruit je concludeert dat *'it (de voorstelling) tricks you into your own indulgence'*. Da's een moeilijke. Ik begrijp best wat deze zin komt doen op dit punt in de ontwikkeling van je artikel, als een echo van wat je tevoren hebt beweerd en als wegbereiding voor het vervolg van je argumentatie. Maar bedoel je dan echt dat je alleen maar door radicaal didactisch te zijn, je toeschouwers ervan kan weerhouden voor hun genotzucht te bezwijken of zich zomaar over te geven aan wat getoond wordt? Meen je echt dat hoe minder het publiek zelf moet interpreteren, hoe beter? Of communiceer je opnieuw niet meer dan je eigen smaak in het kijken naar performances?

Waar is je veeleisendheid wanneer je systematisch weigert na te denken over voorstellingen die het publiek op een andere dan louter conceptuele manier aanspreken, om dan toch af te sluiten met de uitspraak dat de heibel omtrent conceptuele dans *'thus becomes superfluous and obsolete as is the Cartesian body-mind split and the reductive division between the "dancing" dance and the "thinking" dance'*. Natuurlijk is dat de enige mogelijke conclusie en natuurlijk kan je daar ook op een rechtlijniger manier toe komen.

Als betrokkene bij de praktijk van het dans-maken, voel ik me simpelweg gekwetst door de zelfgenoegzaamheid en de partijdigheid die door je tekst schemert, meer nog omdat je erin slaagt die tekst erg diepzinnig en helder te laten overkomen, en omdat je juiste conclusies trekt uit een foute argumentatie.

Ik ben het er helemaal mee eens dat de tendens tot *'cool hunting'* die vandaag zeker bestaat in de Europese dansscène en die het moeilijk maakt een ernstige cultuurpolitiek op te bouwen, een bedreiging vormt voor de creatie. En dat de verleiding om zomaar wat uit te proberen, te dingen naar aandacht en vernieuwing, meer dan ooit aanwezig is. Maar ik stel me vragen bij een schrijven dat zich presenteert als een zekere *'critical cool'*, en of zo'n schrijven wel ten goede komt aan een ontwikkeling van een gezonde, weloverdachte en ethisch bewuste danspraktijk.

Ik beëindig deze brief met een uitspraak van Brian Massumi, die helemaal op het einde van *Parables for the virtual* schrijft: *'There is only one general principle in ethics: no process line has the God-given "right" to tell another to "wink-out". Consistencies interested in annihilation should be graciously encouraged to go first to show how it is done: to make an example of themselves by "winking" out before they do ecological harm to other forms of life. Ethics is exemplary.'*

(‘Er is maar één algemeen principe in de ethiek: geen enkele lijn in de ontwikkeling heeft van God het “recht” gekregen om andere “eruit te pinken”. Rechtlijnigheden die uit zijn op vernietiging, zouden zachtjes moeten worden aangemoedigd om als eerste te tonen hoe het hoort: van zichzelf een voorbeeld te maken door “eruit te pinken” alvorens ze ecologische schade toebrengen aan andere levensvormen. Ethiek is voorbeeldig.')

Heel erg de uwe,  
**Bruno Pocheron**