

De jicht van de zonnekoning

Interesting Bodies,
de choreografie/installatie
van choreograaf Marc Van Runxt
in het MUuseum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen (MUHKA),
speelt op een interessante manier in
op de vreemde manier
waarop men in onze cultuur omgaat
met lichamen.

Marc Holthof over

het afwezige lichaam in dans en kunst

Tussen 1651 en 1659 nam de Franse zonnekoning Louis XIV, deel aan negen *ballets de cour* ontworpen door de dichter Isaac de Benserade. Hij danste een variëteit van rollen, waaronder die van Apollo die de Python verslaat en die van de opkomende zon – waarvoor hij een prachtig zonnekostuum en dito pruik droeg. Het was niet ongebruikelijk dat een Franse koning deelnam aan balletten, maar Louis XIV was toch wel een bijzonder bedreven danser – dat beweerde althans de hoveling Bussy-Rabutin. In 1661 stichtte de zonnekoning L'Académie Royale de Danse. De dansmeester ervan, Pierre Beauchamps, creëerde balletten samen met Molière en componist Jean Baptiste Lully. De Jezuïet Claude-François Menestrier, die in zijn *Des Ballets anciens et modernes* (1682) vijftig vroege Italiaanse en Franse balletten beschreef, ontwierp voor Louis XIV in 1685 een eigen ballet. De koning vertolkte nog enige tijd hoofdrollen als Alexander de Grote, Cyrus of Chevalier Roger. Maar toen hij te dik werd (en aan jicht begon te lijden) werd het ballet minder populair aan het hof. De koning keek alleen nog; het spektakel werd in functie van zijn blik georganiseerd. 'Alles gebeurde alsof zijn blik *ex nihilo* het spektakel creëerde en alsof hij, terwijl hij a.h.w. zijn eigen licht uitzond, er tegelijk ook de voorwaarden om het te bekijken mee creëerde. En die blik is een pure blik, ongetwijfeld aandachtig, maar ontdaan van elk affect: een apathische, theoretische blik die uiteindelijk leeg is, zonder andere uitdrukking dan het spektakel dat hij doet verschijnen' aldus Louis Marin in *Le Portrait du roi*.

Het interessante onlichaam

In de persbrochure van De Beweging schrijft Max Borka over Eric Raeves' *Interesting Bodies* het volgende: 'Belangrijk is (voor Eric Raeves) dat onderzoek zelf, van het lichaam. Daarbij herneemt hij een aantal figuren die hij reeds in eerdere producties had uitgetoond, en waarbij bijvoorbeeld het hoofd en het geslacht onzichtbaar bleven. Dat laatste heeft zijn reden: het gezicht is het lichaamsdeel waar men het makkelijkst naar kijkt, het geslacht is datgene waar men met de meeste gêne tegenaan kijkt. Door ze aan de blik te ontnemen, verliest het lichaam zijn boven en onder, letterlijk. De toeschouwer wordt gedwongen om naar het lichaam zelf te kijken (...).'

Interesting Bodies is een mooie voorstelling/tentoonstelling. De manier waarop Eric Raeves beeldende kunst en dans wil combineren om onze gebruikelijke manieren van kijken door mekaar te halen, is interessant. En ik heb enig begrip voor zowel de esthetische als de praktische redenen waarom Raeves het hoofd en geslacht van zijn figuren zoveel mogelijk wil verbergen. De vraag is alleen: klopt het wat artistiek adviseur Max Borka schrijft: dat wij op deze manier gedwongen worden 'om naar het lichaam zelf te kijken'?

Raeves toont zijn hoofd- en geslachtsloze lichamen in een museum voor hedendaagse kunst. Een dubbelzinnige instelling, waar men alles van dood en stofferigheid wat er aan de benaming 'museum' kleeft – het museum als de eeuwige rustplaats voor kunstwerken die uit hun tijd- en plaatsgebonden context weggeroofd zijn (vaak heel letterlijk) – tracht te

combineren met het hedendaagse, het levende. Daar, in dat paradoxale levende museum, plaatst Raeves lichamen, zonder gezicht of geslacht. Een beetje als museumstukken, als bewegende mummies. Levend en toch dood. Even paradoxaal als de ruimte zelf waarin ze vertoeven.

Wat gebeurt daar eigenlijk? Niet, denk ik, wat Borka schrijft: dat 'de toeschouwer wordt gedwongen om naar het lichaam zelf te kijken'. Wij kijken misschien naar de beweging (of het ontbreken daarvan: de dansers evolueren traag, als in slow-motion). Maar wij kijken niet naar de lichamen. Of alleszins niet echt, niet naar een bepaald lichaam. Met hun onzichtbaar hoofd en geslacht worden de lichamen van de dansers tot een fictie. Het is alsof die (nochtans behoorlijk vitale) onderdelen niet meer bij hun lichaam horen. Het is alsof gezicht en geslacht iets anders zijn dan het lichaam zelf, er niet bijhoren. Raeves dwingt ons te kijken naar lichamen, maar het zijn geabstraheerde (stukken van) lichamen. Ze hebben geen identiteit meer, je moet ze al intiem kennen om ze te herkennen. Ze worden zelfs, een beetje, androgyn. Maar het zijn tegelijk ook museumstukken geworden. Levend en toch dood, zoals het past in het MUHKA.

Interesting Bodies gaat mijns inziens helemaal niet over lichamen, maar speelt integendeel – op een, overigens interessante manier – in op een aantal tendensen in deze cultuur om op een heel vreemde manier met lichamen om te gaan. Of beter: om er niet mee om te gaan. Daarbij is er nauwelijks verschil (de kwaliteit buiten beschouwing gelaten) tussen

de manier waarop in deze voorstelling lichamen getoond worden, of in op glanzend papier gedrukte dikke boekjes als *The Body*, of in het afstandelijk geflirt met het androgyn bij gender-theoretici en estheten (die zelf overigens altijd een heel bepaalde, welafgelijnde identiteit hebben). Wat er steeds weer gebeurt is wat ook Raeves doet: het lichaam abstraheren van zijn vitale onderdelen, gezicht en geslacht. Het wordt identiteitsloos, een leeg soort enveloppe waarop elk adres kan geschreven worden en die elke geslachtelijke invulling kan krijgen. Er is, gender-theoretisch gesproken misschien wat voor te zeggen, voor zo'n lichaam. Maar uiteindelijk is het een even artificiële constructie als onze zogenaamd normale identiteiten met hun strak gedefinieerde geslachtskenmerken.

Dat dit soort esthetische abstrahering geapprecieerd en zelfs gewild wordt, blijkt bijvoorbeeld uit de (licht negatieve) reacties van de recensente van De Morgen op *Interesting Bodies*: ze stoorde zich aan de blauwe plekken, huidplooiën, wratjes en andere (toch vrij lichamelijke, dacht ik) kenmerken die te zien waren. De idealisering, kortom, was niet perfect. Het bleven, ondanks alles, toch lichamen van reële mensen. Eén ervan was zelfs duidelijk een zonnebank-freak, herinner ik me. Maar zoiets opmerken was dus blijkbaar niet de bedoeling. Want deze *bodies* worden *interesting* gemaakt door ze al tonend weg te moffelen. Raeves toont niet de reële lichamen van de studenten van het Hoger Instituut voor Dans en Danspedagogie (Lier), met hun kleine onvolkomenheden of zonnebank-kleur, maar een algemeen, zeer esthetisch idee van (jonge, mooie, identiteits- en seksloze) lichamen. Wat hier gebeurt, sluit perfect aan bij een bijzonder (post-)modern idee over het lichaam: het praten en theoretiseren over, hanteren en esthetiseren van het lichaam om het des te beter te kunnen ontkennen.

Kijken en voelen

Het is een waarheid als een koe dat dans, en hedendaagse dans in het bijzonder, met het lichaam te maken heeft. Helaas is die koe toch wat dom, want deze waarheid is maar voor de helft waar. Voor de danser is het natuurlijk zo: hij werkt met zijn lichaam. Maar voor de toeschouwer is het absoluut niet zo. Moderne dans is even goed als het klassieke ballet een puur voyeuristisch spektakel. Wat dat betreft is er geen verschil tussen De Keersmaecker en het Ballet van Vlaanderen. Als wij het ene of het andere bekijken, lijden wij allemaal aan de jicht van de zonnekoning: wij dansen niet (meer) mee. Wij mogen alleen nog kijken. Alles wordt in functie van onze blik georganiseerd.

In de plastische kunst is het al niet anders. Wat heeft de moderne kunst met lichaam te maken? Voor de toeschouwer, en heel vaak ook voor de maker, weinig of niets. Er zijn gelukkig uitzonderingen, vaak vrouwen: Cindy Sherman, Marina Abramovic. Maar ook zij organiseren hun werk, de lichamen of delen ervan die ze tonen, in functie van de blik, van het kijken en bekeken worden. Het dominerend kritisch verloop over vrouwenkunst gaat zelfs op een bijna absurde manier over enkel maar kijken. In de eindeloos heropgevoerde Freud-Lacaniaanse theorieën ziet de vrouw dat zij geen penis heeft. Zien, niet voelen. Ik dacht dat wij onze lichamen voelden, constant, onophoudelijk. En ze, maar af en toe, ook eens bekeken. Al dan niet in de spiegel. Maar in de moderne cultuur is het anders, wij voelen blijkbaar niets (of alleszins is dat toch geen theoretische beschouwing waard), wij kunnen alleen nog maar op onszelf toekijken. Wij treden uit onszelf om een vergelijkende prospectie te maken over wat wij hebben, of niet hebben, om onszelf vervolgens in deze of gene geslachtelijke categorie in te delen.

Gevolg: ons lichaam is een leeg, esthetisch omhulsel geworden, en kunst een puur voyeuristisch spektakel. Het is opvallend hoe weinig er in de kunst met de tastzin van de toeschouwer gewerkt wordt. Ik herinner me alleen een paar werkjes van de Tsjechische surrealist Jan Svankmajer waar je je hand moest in steken om het werk te voelen (zonder te kunnen kijken!). Elders zijn 'Please do not touch', 'Niet aanraken', 'Ne pas toucher' de grote slogans van elke tentoonstelling. Eindeloos wordt het herhaald op kleine bordjes onder en boven toonkasten. En wee diegene die een vinger durft uitsteken naar een kunstwerk. Alleen met een scheermes of de fles vitriool komen de kunstwerken nog in aanraking. Maar diegene die ze zo beroert wordt prompt opgepakt en gek verklaard. Ooit nochtans, werkte de kunstenaar eraan, in de meeste gevallen met zijn handen. Was hij dan ook gek?

Nergens, het lichaam

'Het is moeilijk je een maatschappij voor te stellen die het lichaam zal ontkennen (...), toch is dat de maatschappij waarnaar wij nu op weg zijn.' (Paul Virilio, 1984)

In tegenstelling tot de moderne devotie voor het lichaam die alleen over het *zien* van lichamen gaat, meen ik dat men het lichaam (nog) altijd moet associëren met voelen, met tasten en betast worden. Maar dat tasten is steeds meer een bedreigde zintuigsoort die men blijkbaar wil vervangen door kijken, alleen maar kijken. De ernst waarmee theore-

tici als Jean-François Lyotard, Arthur en Marie-Louise Kroker, Peter Weibel of kunstenaars als Stellarc bezig zijn onze lichamen virtueel te maken, is daar slechts de laatste uiting van. Maar zelfs in de virtual reality-fantasiën van Oliver Stones' *Wild Palms* is er natuurlijk nog altijd een makkelijke manier om te testen of iets reëel dan wel virtueel is: tasten namelijk. In de wereld van de visuele schijn lijkt het tastgevoel nog de enige directe, onvervreembare link tussen hersenen en lichaam te vormen. Geen prothesen, parfums, make-up, camouflage of mimicry zijn er mogelijk als maskering. Wij kunnen altijd nog (zoals de middeleeuwen deden met hun goudstukken) op iets bijten om te kijken of het echt is. Het is natuurlijk niet echt toegelaten (of althans niet gebruikelijk) om dansers of kunstwerken te betasten of, erger, erin te bijten. Al bekruipt je bijvoorbeeld bij *Interesting Bodies* meer dan anders die neiging (een hoogst natuurlijke neiging waaraan een paar 'slecht opgevoede' kinderen tijdens de vernissage nauwelijks konden weerstaan).

Peeping Tom

Het is een lange geschiedenis hoe wij onze tastzin steeds meer zijn gaan inruilen voor zien (het is zogenaamd ook veel beleefder natuurlijk en heel wat van de kenmerken van beleefd gedrag die Norbert Elias o.a. in zijn *Ueber den Prozess der Zivilisation* opsomt zijn juist een inruilen van de onmiddellijke tastzin voor het afstandelijke zien). Misschien begon het allemaal op een mooie dag van 1413 toen een kleine man van in de veertig, Filippo Brunelleschi, opdook in het portaal van de kathedraal van Firenze. (De koepel waaraan hij als architect aan het werken was, was toen nog niet klaar). In zijn hand had hij een klein geschilderd paneeltje met een gaatje in en een spiegel. Manetti, Brunelleschi's biograaf, beschreef het paneel in 1480 zo: 'En wat dit perspectief betreft, het eerste ding waarin hij het toonde was een klein paneel van ongeveer een halve el in het vierkant waarop hij een exacte afbeelding maakte van de San Giovannikerk van Firenze.' Brunelleschi keerde zich met zijn rug naar de San Giovanni, het Baptisterium voor de kathedraal, en keek door het gaatje in de achterkant van het paneel naar de spiegel. Op de voorzijde van het paneeltje had hij als een miniaturist een perspectivische afbeelding van het Baptisterium en de omgeving gemaakt, de lucht had hij spiegelend gemaakt. Als hij door het gaatje keek kon hij zien hoe zijn perspectivisch geschilderde gebouwen perfect de echte verborgen, terwijl de lucht in het spiegelgedeelte weerkaatste.

Brunelleschi bewees met zijn paneeltje



Lodewijk XIV als Zonnekoning in Het ballet van de nacht (1653)

dat men kon schilderen zoals men zag. Hij had een eenduidig systeem gevonden waarmee het creëren van diepte in de voorstelling praktisch kon vastgelegd wordt. Filarete schreef in 1460: 'En zo geloof ik dat Pippo di Ser Brunelleschi de Florentijn de manier vond om dit vlak (in lineair perspectief) te maken wat werkelijk een subtiel en mooi ding is, iets wat hij ontdekte door te bekijken wat een spiegel je laat zien.' Brunelleschi (die ook zijn koepel niet kon berekenen, maar wel bouwen) werkte waarschijnlijk nog empirisch. De correcte mathematische constructie voor het perspectief vinden we slechts twee generaties na dat ophefmakend experiment in Piero della Francesca's *Prospettiva Pigendi*.

De perspectivische blik is bij uitstek een blik van orde en regelmaat. En het is ook een theatrale blik: 'Het Griekse *teatron* betekent: dat wat waard is gezien te worden. Theatraliseren is niet een fictie opvoeren, maar het punt bepalen van waaruit iets gezien moet worden, en van een spektakel een schouwspel maken dat op een perfecte wijze gezien kan worden. Het theater transformeert en waardigt én het zien én het spektakel. Het verspreide, onvoltooide, vluchtige, toevallige kijken wordt naar één punt gebracht, en geïdealiseerd. En de gebeurtenis die uitwaaiert naar alle kanten en onduidelijke contouren heeft, of de veelzijdige dingen en de onbepaalde, veelzinnige ruimte, worden, samengenomen en naar één punt, naar één gezichtspunt gekeerd' schrijft Bart Verschaffel in *Over theatraliteit* in zijn bundel *Figuren/Essays*. Verschaffel vervolgt: 'Het theater is de plaats van het perfecte, het plechtige, het vorstelijke zien. Theater is perspectief: waardig, plechtig, absoluut kijken, naar wat bestaat om perfect, om ideaal gezien te worden.' Het vluchtpunt van Brunelleschi's perspectief wordt inderdaad al vlug ingenomen door een regerend oog: dat van de vorst. Vanaf de 16de eeuw brengt het alziend oog van de absolute vorst 'orde' in de voorstelling. Geen wagenspelen en ommegancken meer, maar ordelijke, perspectivische, theatrale voorstellingen. De vorst kijkt als in een spiegel naar perfecte, ideale lichamen. Louis XIV ontleende zelfs zijn macht aan de vorstelijke blik. De zonnekoning wou ogen hebben over heel Frankrijk en lukte daarin door het hof aan zich te binden in Versailles waar hij alles kon 'zien', en door daarbuiten alles te laten controleren door zijn informanten en spionnen. Nergens en overall nam hij een standpunt in waar alle perspectieflijnen samenkwamen, zoals een poppenspeler die de touwtjes in handen heeft. De wereld was zijn schouwtoneel.

Het is in de *Dioptrique* van filosoof René

Descartes, dat op 8 juni 1637 samen met de *Discours de la méthode* verscheen bij Jean Maire in Leiden, dat het perspectief van een artistieke techniek (of even later bij Louis XIV een machtsmechanisme) tot een wereldbeeld gemaakt wordt. Voor Descartes bestaan de dingen uit de realiteit slechts 'en la grosseur, la figure, l'arrangement et le mouvement de leur figures'. Dus in wat er zichtbaar van is. De essentie van de realiteit is wat er met het blote oog of lenzen gezien kan worden. De rest is bijzaak. Tasten, voelen, ruiken, horen: onbelangrijk. Descartes reduceerde ons tot voyeurs.

De militaire voorstelling

Een tijdje geleden zag ik Meg Stuart in het BRTN-programma Ziggurat praten over haar nieuwe dansprogramma. Ze sprak ook over haar werkwijze en benadrukte hoe ze in haar dansstudies de natuurlijke beweging uithaalde, via herhaling, via het werken met tijd. Ze toonde hoe een klein, alledaags gebaar van de arm, door het uit zijn context te halen, te herhalen, er de tijd bij te betrekken tot een dansbeweging werd.

Haar manier van werken (die natuurlijk de manier van werken is van veel moderne choreografen) deed me warempel denken aan...zeventiende eeuwse militaire discipline. In zijn strijd tegen Spanje ontwikkelde het Hollandse leger onder Prins Maurits nieuwe gevechtstechnieken die in de woorden van de Britse socioloog Anthony Giddens in zijn boek *The Constitution of Society* neerkomen op een abstraheren van de menselijke handeling uit de concrete tijd- en plaatsgebondenheid: 'Aan het einde van de 16de eeuw werd er in het Nederlands leger een methode ontwikkeld waarbij de troepen programmatisch getraind werden op een ordelijke manier te manoeuvreren terwijl ze toch geregeld en zonder ophouden vuurden. Dit werd bereikt door de *timing* van de verschillende bewegingen van het lichaam. Deze methode werd later toegepast op de gebaren die nodig waren voor het laden, vuren en herladen van wapens en de vele andere aspecten van militaire organisatie. (...) Zo verdeelde Maurits van Oranje het hanteren van de musket in een serie van drieënveertig verschillende bewegingen, die van de hellebaard in drieëntwintig, die gecoördineerd werden binnen een formatie van soldaten in een gevechtseenheid.'

In *Surveiller et punir* drukte Michel Foucault enkele afbeeldingen af uit een Frans militair handboek: *L'art militaire français* uit 1696 waarmee de vernieuwingen van prins Maurits ook in het Franse leger geïntroduceerd werden. Het zijn bijna balletbeschrijvingen waarbij de musket als een soort *prop* gebruikt

wordt: 'Reposez-vous sur vos armes. Ce commandement s'exécute en quatre temps: le premier, en étendant le bras droit vis-à-vis la cravatte, le mousquet planté droit sur la crosse: le second temps, en laissant glisser le mousquet au dessous de la ceinture de la culotte, & en haussant la main gauche au bout du canon du mousquet: le troisième, en laissant tomber la crosse du mousquet: & la quatrième, en glissant la main droite pour la joindre à la main gauche.'

De overeenkomsten met de even methodische beschrijvingen van de verschillende dansbewegingen uit het klassieke ballet zijn opvallend. Maar er is meer dan dat: beide disciplines hebben een zelfde voedingsbodem. Het gaat telkens om het disciplineren (dus uiteindelijk vernietigen, inpalmen, koloniseren) van het lichaam via het mechanisch herhalen van ingestudeerde sequenties van bewegingen. Op 15 maart 1666 schouwde Louis XIV de eerste militaire parade, waarin achttienduizend musketiers hun nieuw ingestudeerde discipline konden laten bewonderen. Vijf jaar tevoren had hij de Académie Royale de Danse opgericht. Pierre Beauchamps, de dansmeester, codificeerde als eerste de voetposities van de klassieke ballettechniek (de *danse d'école*). Niet alleen dat discipline-matig opdelen van de realiteit in autonome handelingen in het ballet of het leger komen overeen. Het is ook precies dezelfde techniek (het opdelen van de werkelijkheid in 'idées claires et distinctes') waarmee René Descartes (die, voor zover ik weet, geen balletverleden had, maar wél in het leger van Prins Maurits gediend had) de hèle realiteit te lijf wilde: los van het lichamelijke en organische, het tasten en ruiken, zocht hij naar abstracte primaire ondeelbare logische 'ideeën'. Ballet, militaire discipline en rationele filosofie marcheerden vanaf toen op hetzelfde ritme: dat van de opdeling van de zichtbare wereld in zijn kleinste onderdelen die dan methodisch ingeoeffend en herhaald werden, los van hun oorspronkelijke context.

De moderne sociologie heeft een naam voor deze praktijk die pas veel later, aan het begin van deze eeuw, naar de industrie vertaald is: Taylorisme of Fordisme – naar Henry Ford die zijn model T aan de lopende band liet vervaardigen. Hoe beter een handeling opgedeeld, en ingeoeffend is, hoe sneller ze kan uitgevoerd worden: daaraan dankte niet alleen het Pruisisch leger van Frederik De Grote zijn overwinningen in de 18de eeuw, maar ook de Japanse autoindustrie in deze eeuw. Tegenwoordig, niet toevallig, zijn het geen lichamen maar robots die wagens in mekaar steken (en trouwens ook steeds meer op het slagveld optreden).



Portret van Lodewijk XIV door Rigaud (Versailles, ca. 1700)

De moderniteit van Louis XIV

Isadora Duncan en anderen vonden aan het begin van deze eeuw de moderne dans uit als vrije, emotionele reactie tegen het mechanische in het klassieke ballet. Zij wou afstand nemen van de quasi-militaire discipline van het klassieke ballet. Maar de moderne dans raakte al snel verstrikt in de contradicties van het modernisme. Moest men reageren tegen het mechanische, de strenge codes van het klassieke ballet, of tegen het anekdotische, verhalende, kitscherige karakter van de choreografieën? Door te vaak het tweede te kiezen, kon het eerste: het ontwortelen van natuurlijke bewegingen uit hun tijd- en plaatsgebonden context, terug binnensluipen. Los misschien van de codes van het klassieke ballet, maar niet los van de Tayloristische ideeën die er achter schuilden. Ook de moderne dans is uiteindelijk een voyeuristisch spektakel, opgebouwd in functie van een absoluut oog waarin geabstraheerde, ideale lichamen op mechanische manier bewegen. En zoals de jichtige Louis XIV waagt de moderne toeschouwer het niet om mee de beentjes te heffen.

Het meest beroemde schilderij van Louis XIV is het staatsieportret uit 1701, geschilderd door Hyacinthe Rigaud. Het portret verving de koning in de troonzaal in Versailles als de vorst afwezig was. Men was verplicht het even veel respect te tonen als de koning zelf: het beeld was de koning. De toen drieënzestigjarige koning heeft op Rigauds doek een oude kop, je ziet zijn vermoeide ogen en ingezonken kaken (na een tandoperatie vijf jaar vroeger). Maar Rigaud heeft dat hoofd op een jong lichaam geplaatst: de koning heft parmantig zijn staatsiekleed op om zijn in elegante kousen gestoken beste beentje voor te zetten. Allicht een herinnering aan zijn 'dancing days', want in werkelijkheid waren de onderste ledematen van de vorst dan al lang krom van de jicht.

De enige eenzame performer in *Interesting Bodies* is Christian Van Sant. Hij is ook de eerste die je tegenkomt op de benedenverdieping van het МУНКА. Hij beweegt half tegen een muur op, half op de vloer. Terwijl hij naar zichzelf kijkt (en je kijkt natuurlijk met hem

mee) in een televisie-monitor. Onder die monitor is een camera gemonteerd, die echter gekanteld is onder een hoek van negentig graden. De muur waarop de danser klimt, lijkt op de monitor de vloer te zijn, en vice-versa. In al zijn eenvoud is dit misschien het mooiste stuk uit dit werk van Eric Raeves. De zonnekoning bekijkt zichzelf terwijl hij danst, maar dan wel op zijn kant.

Marc Holthof

Zot Geweld

Regie: Greet Vissers Choreografie: Marie De Corte Muziek: Guido Schiffer

Spel: Anouk David, Elke Dom, Patricia Goemaere/Hilde Cromheecke, Lilian Keersmaekers, Gretl Van Ourti

Voorstellingen:

12, 13 april 1996
(premièrereeks), deSingel,
Rode Zaal - Villanella
(03/248.38.00);
14, 15, 16 april, De Warande,
Turnhout (014/41.69.91);
18 april, CC Berchem - Villanella
(03/235.21.17);
19 april, CC Strombeek-Bever
(02/263.03.43);
20 april, PSK Brussel - Bronks
(02/219.99.21);
23 april, CC Heusden-Zolder
(011/53.33.15);
25 april, CC De Schakel, Waregem
(056/62.13.40);



26 april, Theater Bis, Kunst jr.
Festival Den Bosch;
30 april, CC Gildhof, Tiel
(051/40.29.35);
2, 3 mei, De Kopergieterij Gent
(09/233.70.00);
4 mei, CC Kortrijk
(056/22.19.02);
6, 7 mei, De Velinx, Tongeren
(012/39.38.00);
12 mei, Württembergische
Landesbühne Esslingen

Blauw Vier

Met dank aan CC Berchem en CC
De Schakel, Waregem.