

# Pleidooi voor de tweede e

## In de jongste editie van **De Beweging**

kwam de verrassing uit onverwachte hoek. Clara van den Broek peilt de betekenis van het festival binnen de hedendaagse dans in Vlaanderen.

Een nieuwe lente, een nieuw geluid en een nieuwe Beweging. Dat leek wel het motto waaronder artistiek directeur Herbert Reymer en zijn ploeg, aangevuld met de pas uit Manchester aangetrokken programmator Bush Hartshorn, voor De Beweging '97 (22 februari-14 maart) aan de slag wilden. Sinds haar oprichting in '84 tracht De Beweging moedig op te boksen tegen het establishment en een springplank te bieden aan jonge, beginnende choreografen en mimografen, voor wie het vaak erg moeilijk is een projectsubsidie los te krijgen. Een ondankbare taak, zo bleek. Onvermijdelijke kwalen als beperkte kwaliteit en een bijwijlen lage publieksopkomst, brachten de organisatie financieel in gevaar. Om meer in de gunst te komen van de subsidiërende instanties, werd het festival sinds '94 dan ook verruimd naar rijpere en buitenlandse choreografen toe. Die stap zou men overigens niet alleen om pragmatische redenen hebben gezet. De kruisbestuiving zou ook bevruchtend werken.

Dankzij de spectaculaire subsidieverhoging van vorig jaar, kon de festivalorganisatie voor de editie '97 eindelijk werk maken van haar buitenlands programma. Daarnaast was er werk te zien van ervaren binnenlandse artiesten, en slechts een drietal creaties van debutanten. Bush Hartshorn: 'Het is van cruciaal belang dat je de juiste context scheidt voor het tonen van jong werk. We hebben dit jaar meer bekende namen op de affiche gezet, omdat we een ruimer publiek willen aanspreken. Het publiek dat voor de eerste keer komt, moet kwaliteit voorgeschoteld krijgen, opdat het volgend jaar terug zou komen. Het zal dan reeds vertrouwd zijn met De Beweging en misschien meer open staan voor jonger werk. Niet enkel de kunstenaars maar ook het publiek moeten immers een ontwikkelingsproces door.' Na afloop van het festival is de organisatie er echter niet meer zo zeker van of ze volgend jaar weer

meer debutanten zal programmeren. 'Mogelijkerwijs zullen we het festival nog meer toespitsen op werk van rijpere artiesten, en de debutanten vooral gedurende de jaarwerking een solide ondersteuning geven,' aldus Hartshorn. Reden hiervoor is dat de dagpers de werkplaatsprojecten van Paola Bartoletti en Inge Cauwenbergh (getoond naast voltooide voorstellingen op de openingsavond), alsook het

werk van Pé Vermeersch en (de relatief jonge) Javier de Frutos zowat met de grond gelijk maakte.

Over de verantwoordelijkheid van de pers valt inderdaad wel wat te zeggen. De confrontatie met het publiek is essentieel in de ontwikkeling van een beginnend kunstenaar, en als zijn werk op een aparte avond of buiten de festivalreeks geprogrammeerd wordt, riskeert er minder volk op af te komen. Maar ook De Beweging gaat niet volledig vrijuit. Waar Inge Cauwenbergh met *De stilte der stenen* getuigt van een welbepaalde artistieke visie m.b.t. de kijkact, en die ook omzet in een specifieke, weliswaar prille bewegingstaal, blijft het in

Truus Bronkhorst & Marien Jongewaard... and friends - Truus Bronkhorst en Marien Jongewaard / Leo van Velzen





Transatlantic - Javier de Frutos / Chris Nash

*Short Stories* van Paola Bartoletti bij een vrij oninteressant gebrabbel. Ze wil 'with a little a lot' creëren maar doet dat met zo'n schraal bewegingsmateriaal dat ze helemaal niets meer creëert. Voor haar is de tijd dan ook verre van rijp voor een toonmoment, en dat had de festivalorganisatie zeker moeten zien.

Ook moet gewezen worden op de verantwoordelijkheid van de Raad voor Dans, die De Beweging min of meer verplicht heeft af te zien van haar initiële consequentie naar beginnende podiumkunstenaars toe. Uit pragmatisme wordt er nu internationaler gewerkt, maar laten we eerlijk zijn: er zijn genoeg huizen waar debutanten hun grote broers uit binnen- en buitenland ter verrijking aan het werk kunnen zien. Het gevolg van die wending is dat het Bewegingsfestival zijn specifieke taak in het danslandschap kwijt is, en min of meer redundant dreigt te worden in vergelijking met andere, eveneens internationaal gerichte centra als Klapstuk en Vooruit. Zo'n parallelle oriëntering zou nog aannemelijk zijn indien De Beweging over een scherp profiel beschikte, wat niet het geval is. De organisatie speelde integendeel eerder op veilig, en mikte op een programmatie van voorstellingen die het elders reeds goed deden. Echt verrassend werk was er dan ook (bijna) niet te zien. Het argument luidt dat de getoonde producties wel nieuw waren voor Antwerpen. Ernaar streven 'gelijkaardig werk (te) brengen in verschillende steden', om Reymers woorden te gebruiken, en daarbij de scherpe diversificatie en specialisatie per stad uit het oog verliezen, lijkt

mij echter, onder meer gezien de subsidieverhoging, onverantwoord en verspilzuchtig. Beter beschikt elke Vlaamse stad over een heel eigen profiel (en ik houd me hier dan nog aan de communautaire premisse).

Ten slotte dient erop gewezen te worden dat De Beweging al jaren te kampen heeft met een onwrikbaar structureel probleem in het danslandschap, met name de quasi ondoordringbare tweedeling in top en basis. Als we de Belgische kunstenaars bekijken die geen beginners meer zijn en die dit voorjaar werden geprogrammeerd, zien we dat vier van hen, namelijk Pierre Droulers, Thierry Smits, Eric Raeves en Marc Vanrunxt, reeds drie tot zes keer op de affiches van vroegere edities voorkwamen. Blijkbaar lopen de doorstromingsmogelijkheden naar het legitieme circuit over een erg smal pad. Zoals Myriam Van Imschoot het ooit erg mooi uitdrukte, doet De Beweging niet zozeer dienst als springplank, maar als 'trampoline, die zowel voor afzet als voor vangnet moet doorgaan'. Het festival kan daar iets aan proberen doen door een rigoureuze(re) selectie van zijn beschermelingen, maar een ware oplossing voor dat probleem ligt uiteraard buiten zijn mogelijkheden.

#### Legitimering

Anders dan in '95 en '96, werd het Bewegingsfestival van '97 niet georganiseerd rond een centraal thema, maar selecteerde men de voorstellingen op basis van persoonlijke voorkeuren. Achteraf heeft men dan toch getracht het festival een zekere discursieve coherentie te geven. Op zich is dit een waardevolle werkwijze: ze getuigt van een respectvolle openheid ten aanzien van wat er leeft bij de kunstenaars. Men wil de vinger op de pols leggen. Alleen is het jammer dat men het spel op een redelijk onhandige wijze speelt. Het was de organisatoren opgevallen dat er nogal wat naakte of halfnaakte mannelijke lichamen voorkamen in de geselecteerde voorstellingen. Zo dragen, bijvoorbeeld, de 'dansers' in Eric Raeves' 2000-3(A), *Lichaam op doek* inderdaad niet langer een lendendoekje, in tegenstelling tot de *Interesting Bodies* van vorig jaar, een reeks bewegende 'beeldhouwwerken' waarop Raeves nu voortbouwt. In een kort begeleidend tekstje wordt al dat mannelijk naakt als volgt gelegitimeerd: 'Het voorbije jaar is er iets vreemds gebeurd met de manier waarop we in dit land naar het menselijk lichaam kijken. De perversiteit van een paar mensen heeft ons collectief bewustzijn als het ware vergiftigd.' De Beweging wil met 'provocatieve keuzes', en door te tonen dat er ook nog zoveel 'kind men' rondlopen, ingaan tegen 'onze nationale aanval van puritanisme'. Ze pikt daarbij natuurlijk in op

de actuele hype rond het lichaam: 'Al jarenlang ligt het lichaam onder vuur - eigenlijk al sinds aids z'n lelijke kop heeft opgestoken. De onzekerheden over het milieu, over onze voeding en onze medicijnen hebben die angsten alleen maar versterkt.'

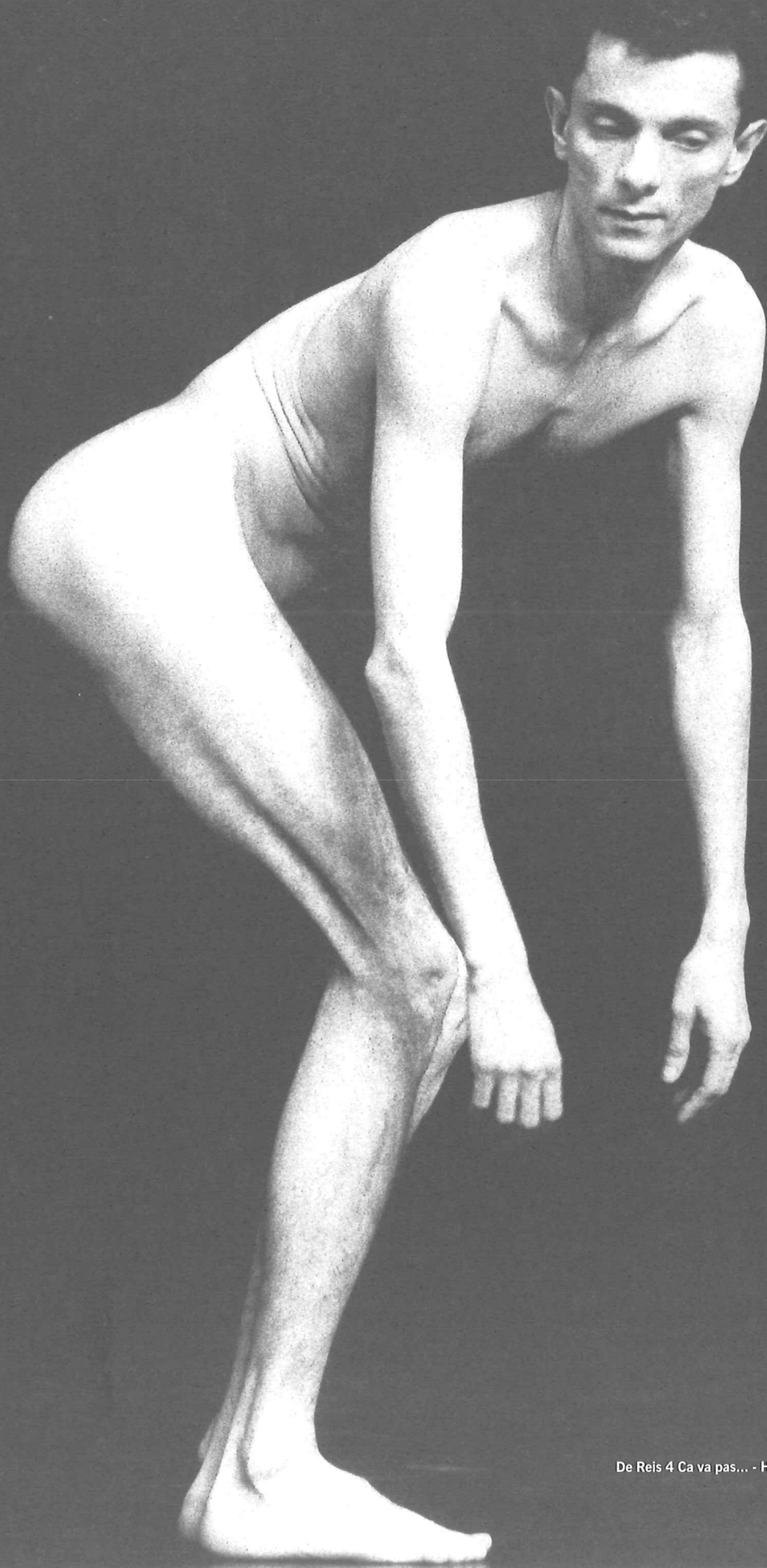
Zulke legitimering zegt tegelijk alles en niets. Alles, omdat het lichaam inderdaad een centraal vraagstuk is geworden in ons fin-de-millénium, waarmee we allen tot in de dagdagelijkse praktijk worden geconfronteerd. Uiteraard lijkt fysiek theater de meest geëigende plaats om daarover te spreken. Om dezelfde reden zegt het tekstje echter weinig of niets, omdat het nu eenmaal 'in' is het over het lichaam te hebben, en men al snel vervalt in met de hype meeheulende platitudes. Om dat te vermijden zou men een sterker geprofileerde visie op het lichaam moeten articuleren. Voorts lijkt de linking met de zaak Dutroux-Derochette niet meer dan een doorzichtige verkooptruc, die m.i. met de voorstellingen zelf weinig uitstaans heeft.

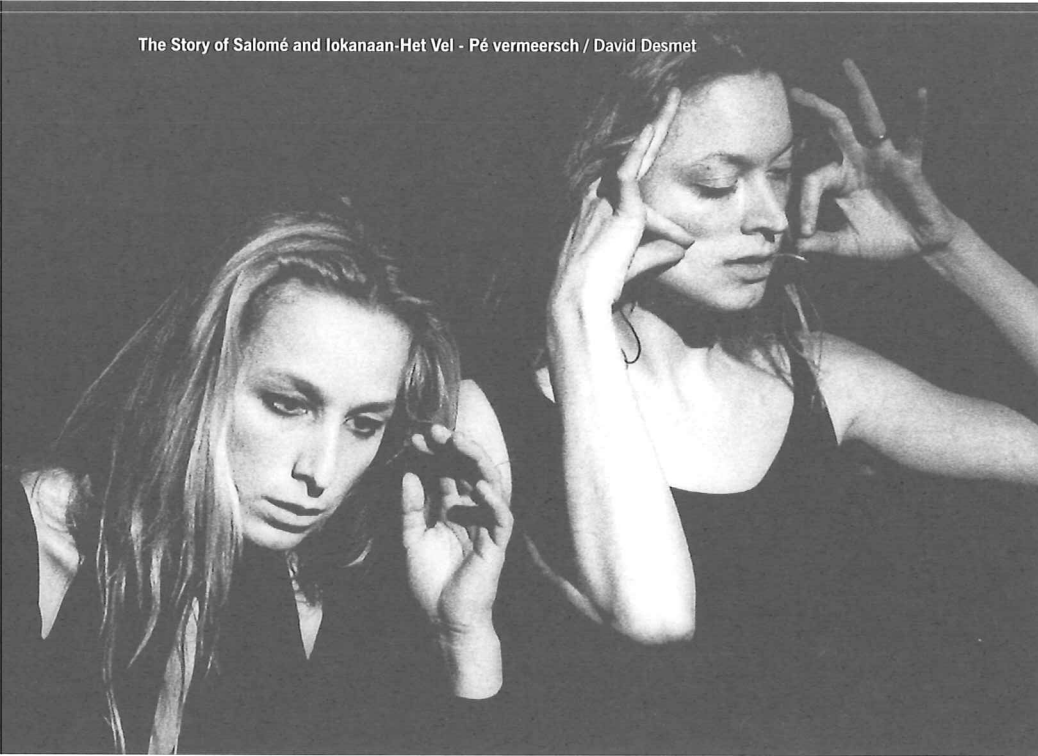
#### Bel, de Frutos, Bronkhorst/Jongewaard

Hoewel met losse hand gekozen, constituerden die voorstellingen samen een al bij al interessant Bewegingsfestival, doordat ze op een autonome wijze betekenis zijn gaan genereren. Hun verhaal peilt naar hedendaagse configuraties van het lichaam. Vooral Jérôme Bel, Javier de Frutos en Emio Greco doen dat op een erg intrigerende manier.

Nemen we als uitgangspunt de zeer geslaagde performance met vijf acteurs van de Parijzenaar Jérôme Bel, getiteld *Jérôme Bel*. In deze voorstelling grijpt een merkwaardige ontwikkeling plaats in de verhouding tussen taal en lichaam. De man en de vrouw die zich op de voorscene spelenderwijs verwonderen over hun naakte lichaam - zoals een baby over zijn voet - zijn als Adam en Eva: zij hebben de schaamte nog niet ontdekt. Ze zijn als een wit blad. In hun paradijs valt de taal nog in een noodzakelijke relatie samen met de dingen en we zien dan ook hoe 'Ada' en 'Eva' elkaars lichaam met een rode lipstick (die zij eerst in haar mond had, als betrof het haar tong) beschrijven.

Op twee manieren echter wordt er gerefereerd aan een externe ideologische orde: enerzijds aan het door machtsspelletjes bepaald socio-economisch systeem van de mode, wanneer de vrouwelijke protagoniste *CHRISTIAN DIOR* en 139,00 (FF) op haar benen schrijft, anderzijds aan de twintigste eeuwse Danstraditie met grote D, doordat één van de actrices op het achterplan onophoudelijk de *Sacre du Printemps* zingt. De manipulatieve macht die van





beide discursieve ordes zou kunnen uitgaan kan echter omzeild worden, omdat de personages zich in een soort vacuümruimte ophouden. In het geval van de mode wordt die ruimte rein gehouden dankzij het mechanisme van de parodie; in het tweede geval door te evolueren (te bewegen, en niet: te dansen) niet zozeer tegenover, als wel *naast* de danstraditie.

Een derde verontrustend element zal daarentegen de paradijselijke onschuld finaal de das omdoen. De acteurs worden in hun scenische identiteit bepaald door de naam die ze bij het binnenkomen noteerden op het bord achteraan. Het is hier dat het retorische spel van de taal kan beginnen. In schijnbaar gratuite woordspelletjes ontpopt de taal zich tot een autoritaire kracht, die de identiteit en de handelingen van de personages zal gaan bepalen in een discursieve ruimte, waarvan de duisternis ten slotte de transparantie van het oorspronkelijk onproblematische universum komt vervangen.

Een analoge lectuur kan ook gemaakt worden van *Transatlantic*, waarin Javier de Frutos tegen de achtergrond van Jule Styne's soundtrack voor de musical *Gypsy*, zijn ervaring in de Amerikaanse entertainmentwereld op een schitterende en erg kwetsbare manier verwerkt. Hoewel hij poedelnaakt op de scène staat, verschijnt hij toch van kop tot teen gehuld in het kostuum van de showbizz. Elke beweging verdraagt een conditionering die zich tot op zijn huid en tot in zijn spieren heeft vastgezet. De

vermenging van het dansvocabulary uit het entertainment en de commerciële erotiek met o.a. de klassieke *pas de cheval*, toont expliciet hoe hij tot een hoererend paradepaard is geworden. In deze erg aangrijpende voorstelling wordt een danser getoond die een krampachtig pletsende poging onderneemt om een ik-verhaal te vertellen, om zijn plaats als subject te vrijwaren. Maar tegelijkertijd schuift er steeds weer een beeldtekst over zijn ware lichaam, dat zich nauwelijks nog een houding weet te geven buiten die discursieve bepaaldheid om, aangezien het destijds werd gevormd, gekneed, verdinglijkt door een objectiverende, vreemde blik. *L'enfer, c'est les autres*. Of het Sartrianse adagium volvoerd.

Het lichaam is het eerste object waarmee het kind zich identificeert. Ik 'ben' mijn lichaam, en dat is ook mijn tragiek. Het lichaam wordt immers van kindsbeen af geconditioneerd door maatschappelijke modellen, zodat het langzamerhand wordt herschapen in een 'massagraf van tekens' (Baudrillard). Javier de Frutos toont beeldig aan dat het lichaam, als concretisering van het Ik, onze discursieve in-kapseling visualiseert. Zo ook Jérôme Bel, die echter op een abstracter niveau werkt.

Ook de choreografie van Truus Bronkhorst en Marien Jongewaard etaleert discursief ont-eigende lichamen, zij het op een veel minder reflexieve wijze. Met name zeven mannelijke dansers construeren er hun homoseksuele identiteit en graaien daarbij gretig in het citaten-

boek van de homo-iconografie. Af en toe zitten er een paar dansers aan de kant en bekijken hun dansende maten, waardoor het gebeuren op de scène een groepsmatige beslotenheid krijgt. Meteen wordt het voordeel duidelijk van een door externe krachten herschreven identiteit: zij integreert ons in een maatschappelijke (sub)groep en verlost ons van de individuele vrijheid, van de zware last die de plicht tot een (utopische) authenticiteit op onze schouders legt. Het kritische potentieel van deze voorstelling dreigt echter te worden verdrongen in het zeemzoete en gewild kitscherige sausje waarmee het geheel rijkelijk werd overgoten.

### Smits, Greco, Vermeersch, Droulers

De tot hertoe besproken voorstellingen laten de problematiek van de dualiteit geest-lichaam onberoerd. Ze schijnen aan te nemen dat de lichamelijke configuratie samenvalt met de psychische bepaaldheid. Maar ook door de act van het dansen zelf neigen ze alle impliciet naar een monistische visie, zich afzettend tegen het op de spits gedreven Cartesiaans dualisme van ons cybertijdperk, waarin de materiële beperkingen van het reële lichaam zoveel mogelijk worden overschreven door de exploitatie van de geestelijke mogelijkheden tot het overstijgen van tijd en ruimte. De waarlijk actuele dans zou immers een virtuele dans zijn, uitgevoerd door gesimuleerde lichamen, of de dans van de cyborg, de mens die zich verliest in zelfconstructie.

Een tweetal getoonde choreografieën laten zich echter wel in met het dualistische model. Zo onderzoekt Thierry Smits' *Cyberchrist* op een ietwat kitscherige en oppervlakkige manier de evolutie van het mystiek lichaam naar het lichaam als wetenschappelijk object, waarvan het scharniermoment treffend wordt geïllustreerd door een verwijzing naar de *Dode Christus* van Holbein, op de drempel van de Middeleeuwen naar de Renaissance. Toch komt vooral het lichaam als 'automaton' aan bod in een onophoudelijk doorgaande beweging die de inspanning van elk spiertje demonstreert: het lichaam als instrument om te dansen, om te vliegen. De industriële geluiden op de achtergrond komen dit gegeven nog versterken. Het is daarbij dan ook niet duidelijk wat de trendgevoelige term 'cyber' in de titel komt doen.

Van een heel ander kaliber is Emilio Greco's *Fra Cervello e Movimento - bianco*, een danssolo van een uitzonderlijke artistieke kwaliteit waarin eveneens de traditionele vraag gesteld wordt naar de discrepantie tussen geest en lichaam. Hier echter komen niet zozeer de mogelijkheden als wel de beperkingen van het lichaam aan bod. De geest wil vliegen, maar het lichaam wil niet mee; de geest gebiedt, maar

het been gehoorzaamt niet meteen; de geest legt het lichaam beperkingen op, en het dansende lijf moet zich daar dan maar naar schikken; de geest wil uitbreken, maar botst tegen de verblindend witte wanden van zijn kerker op. De danser, die ballerineske vliegbewegingen maakt, wil vrij zijn, maar loopt tegen de theatrale vierde wand aan. 'Il faut que je vous dise que je peux contrôler mon corps,' schrijft Greco in een manifest dat hij samen met de Nederlandse regisseur Pieter C. Scholten samenstelde, maar ook: 'Il faut que je vous dise que mon corps m'échappe.'

Over het lichaam dat aan elke controle ontsnapt en ten prooi valt aan de basale begeerte, wil Pé Vermeersch het hebben in *The story of Salomé and Iokanaan - Het Vel*, een voorstelling die, naast de centrale aandacht voor het lichaam, weinig banden onderhoudt met de rest van het festival. Gebaseerd op de ietwat bestofte mythe van Salomé, staat zij ietwat apart in haar onderzoek naar de op hol geslagen lichamelijke - en dan vooral vrouwelijke - drift. De verdubbeling van het Salomé-persoonage in twee quasi isonoom bewegende danseressen illustreert de vermeende universaliteit en perfecte reproduceerbaarheid van die drift. Om voor haar visie, waarin een humanistische premisse doorschemert, een geschikte bewegingstaal te vinden, is Vermeersch - zoals wel meer twintigste eeuwse choreografen en theatermakers - haar licht gaan opsteken in het Verre Oosten, meer bepaald bij dansvormen als Kathakali en Butoh. Door de belangrijke plaats die de Butoh-danser inneemt in de voorstelling - hij wordt gepresenteerd als een juweeltje in een juwelendoosje - verradert de choreografie een zekere hang naar het exotische.

Ten slotte heeft in de erg mooie, sobere danssolo *Les Beaux Jours* van Pierre Droulers een nieuwe synthese van lichaam en geest plaats. Hoewel de choreografie uitsluitend bestaat uit een reeks referenties aan de tienermeisjes in de schilderijen van Balthus, treedt er, door de intense vertolking en het onmiddellijke karakter van de podiumkunst, een verschuiving op van figuren die, in hun 'vereeuwigde' pose, lijken op te gaan in het interieur waarin zij zich bevinden en aldus deel gaan uitmaken van de wereld der dingen, naar een aanwezigstelling van het levende en onderhuids trillende lichaam van de uiterst geconcentreerde danseres.

### Hush hush hush

Wat betreft het bewegingsidoom waarin al deze visies worden uitgedrukt, is er weinig nieuws onder de zon. Behalve de nog niet ten volle ontwikkelde danstalen van de beginnende kunstenaars, en de eigen, verstilte, werk-

wijzen van Raevés en Droulers, vallen zowat alle andere choreografieën terug op technieken die vaak als 'postmodern' bestempeld worden, soms ongeacht de visie op het lichaam die daaruit spreekt. Vooral de pervertering van de klassieke beweging lijkt wel gehanteerd te worden als (verhoopte) toegangspas tot het legitieme circuit. *Pas de chats, rondes jambes à terre* en *en l'air*, uitgedraaide en gestrekte voeten, *jetés* en *retirés* voor wat betreft het voeten- en benenwerk; arm op de *barre, bras bas*, eerste en tweede posities, en andere typische *ports de bras* voor wat betreft de armen, heel het klassieke balletvocabularium wordt geciteerd om vervolgens weer afgebroken te worden. Bronkhorst en Jongewaard leveren een bijwijlen schitterende parodie op het *corps de ballet* en de *pas de deux*. De Frutos gebruikt zelfs een techniek van de meester van de postmoderne dans, Forsythe, en danst een kort stuk flamenco door enkel zijn armen te gebruiken. Hoe vruchtbaar deze reflexieve methode ook moge geweest zijn, ze begint toch stilaan een gevoel van déjà-vu met zich mee te brengen.

Al bij al bracht het Bewegingsfestival zowel inhoudelijk als formeel wel heel wat interessant maar niet echt verrassend werk. Op dit laatste kan één uitzondering gemaakt worden, met name de *Break-impro-dance* van de hiphopgroep Hush Hush Hush, onder leiding van Abdelaziz Sarrokh. Deze een twintig minuten durende dansimprovisatie bracht het publiek zowat in vervoering. Waar de hedendaagse devotie voor het lichaam in het algemene culturele veld, maar voor een stuk ook in de danswereld, vooral gaat over kijken naar het lichaam, en het lichaam dus eigenlijk ontkent, brengen de breakdancers van Hush Hush Hush een spektakel dat je meemaakt. Hun dans drijft op aanmoedigingen van het publiek, en is niet vanuit één centrale blik geconcipieerd: je kan er absoluut van alle kanten naar kijken. Door het gebruik van technieken uit circus en straattheater, zoals het aanspreken van het publiek en het uitlokken van 'open doekjes', worden publiek en performers verenigd in een enthousiasmerende eenheid. Met Hush Hush Hush wordt dan ook de nog steeds dominante invloed van de burgerlijke scène à l'italienne radicaal genegeerd.

Bovendien haalt Hush Hush Hush de straat binnen in de theaterzaal: hiphop en breakdance zijn er ontstaan en horen er nog steeds in de eerste plaats thuis. Heel anders dan het 'postmoderne' geflirt tussen hoge en lage cultuur, waarbij bewoners van het legitieme circuit niet zelden over de rand van hun ivoren toren naar beneden kijken om vervolgens enkele curiosa uit de populaire cultuur naar boven te takelen en in hun interieur bij te zetten, wor-

den hier de muren tussen hoog en laag werkelijk - maar vermoedelijk kortstondig, de recuperatie is nooit ver weg - neergehaald.

Het podiumsucces van een dergelijke dansvorm, die de fysieke beperkingen van het lichaam zoveel mogelijk probeert weg te drukken, is waarschijnlijk niet eens zo verwonderlijk: misschien zijn we na de postmoderne 'décadence' wel aan een nieuw vitalisme toe op de drempel van de eenentwintigste eeuw. Het is dan ook jammer dat Hush Hush Hush slechts een beperkt aandeel kreeg in het Bewegingsfestival, en moest dienst doen als intermezzo. Misschien is de taak van De Beweging naar de toekomst toe wel net het eren van haar 'onconventionele' tweede e'tje, en zou ze er goed aan doen verder te werken in de open en vitale richting waar Hush Hush Hush een exponent van is. Zo zal ze vermijden andere dansfestivals achterna te hollen en zal ze echt een nieuwe lente brengen.