

is wellicht voor menige dansliehebber ook een van de belangrijkste kijkmotieven: houden van dans, niet zozeer omwille van de vertoende virtuositeit (soms ook dat natuurlijk) of de complexiteit van een choreografie, maar gewoonweg omdat het gelukkig stemt naar gelukkige 'bewegers' te kijken. Paul Valéry bevoogde ooit dat, anders dan in het dagelijks leven, in de dans het bewegen verzelfstandigt; het is geen middel maar doel op zich. Dansers kunnen op een zichtbare wijze genieten van dit intrinsieke bewegen, soms zelfs met een zodanig extatische blik, dat je er jaloers van wordt en ook zou willen kunnen dansen.

Cie Zoo/Thomas Hauert
Dansplezier: *Jetzt*, de derde voorstelling van Cie Zoo/Thomas Hauert die eind septem-ber in Kaaitheater-Luna werd getoond, was ervan doordrongen, ja werd erdoor bijeengehouden en gecementerd. Vijf performers, waarvan er vier een Rosas-erfden hebben: Mark Lorimer, Sara Ludi, Mat Voorter, Samantha van Wissen en artistiek leider Thomas Hauert zelf, één muzikant: Theonious Monk op piano. Wat dansers en muzikant met elkaar verbond was een tot op het bot uitgepuurd spelplezier, het zuivere genot van het bewegen van vingertjes (Monk) of van het gehele lichaam (Zoo). Over de grens van de dood heen werd hier gefeest, want met zowat elke beweging brachten de dansers de noten van Monk opnieuw tot leven. Springlevende Monk: gehuppel, weinig gestes, veel valbewegingen. *Jetzt* was dan ook bedoeld als een expliciete exploratie van het vallende lichaam. Je zag vooral een gremd vallen, en dus veel contracterende rugbewegingen, onderstund door uitwaaierende armen.

De Brusselse dansscène blijft maar groeien, en daarmee ook de Vlaamse. Afgestudeerden van p.a.r.t.s. die blijven hangen, dansers die bij Vandekybus, Rosas of Damaged Goods werken en aan de lokale scène gehecht raken,... ze zijn het er allemaal over eens dat Brussel op dit moment een van de interessantste monodiale danssteden is. Het is een bonte verzameling jonge mensen uit zowat alle windstreken die de wereld rijk is. Vaak kunnen ze amper overleven, maar haast nooit hoor je ze klagen. Ze zijn al blij dat ze in Brussel makkelijk lessen of klassen kunnen bijwonen en vinden het geweldig dat ze een klein project hier, een invaliersklus daar kunnen doen. Dansers willen bijvoorbeeld gewoonweg kunnen dansen, en in Brussel kan dat. We zouden deze precariteit biotoopbaar gewoonweg kunnen dansen, en in Brussel kunnen daar kunnen doen. Dansers willen bijvoorbeeld dat ze een klein project hier, een invaliersklus daar kunnen doen. Dansers willen bijvoorbeeld dat ze een klein project hier, een invaliersklus daar kunnen doen. Dansers willen bijvoorbeeld dat ze een klein project hier, een invaliersklus daar kunnen doen.

Net als *Cows in Space*, Hauerts debuut uit 1998, was ook *Jetzt* een regelrechte ode aan Freudiaans gezien – het 'polymorf-pervers lichaam; het lichaam dat zichzelf tot motor maakt van een schijnbaar eindelijk bewegingsgenot. De Cie Zoo van toen is echter niet meer die van thans. Er is nog altijd veel ruimte voor improvisatie, maar die wordt nog meer dan voorgegeven binnen heldere structuren gevat. De vele unisono's, het soepel overgaan van solo's in groepsbewegingen, het gemakkelijke in- en uitstappen van de dansers,.... talloos waren de momenten die toonden dat er afspraken waren gemaakt, 'cues' in de voorstelling zaten. Eigenlijk werkte het onderscheid tussen improvisatie en choreografie hier niet langer. De tegenstelling tussen vrijheid en structuur werd in *Jetzt* immers overstegen door de joyeuze uitvoering. Dit was pure *performance art*; kunst die toont dat iedere menselijke beweging plezier kan beleven aan zichzelf, in het moment – het *Jetzt* – dat ze wordt getoond.

Hauerts derde voorstelling was overigens allesbehalve spectaculair. *Jetzt* was dan ook vóór alles een *dansersvoorstelling*, en dat tot in de choreografische structuur toe. Geen Grote Gedachten, geen Boodschap, enkel de consequente exploratie van een bewegingsstema: hoe omgaan met het moment van gewichtsloosheid van een vallend lichaam, met het kortstondige en tegelijkertijd als eenwig beleefde 'nu' dat je uit evenwicht raakt en nog niet op de grond ligt? Dit was ommisskenbaar 'dansdams', maar dan zonder conceptuele tenties, zonder de ernst of diepzinnigheid van een Kunstenaar. Blijkbaar maakt het een heel verschil uit of een gezelschap van dansers onder leiding van een choreograaf dan wel van

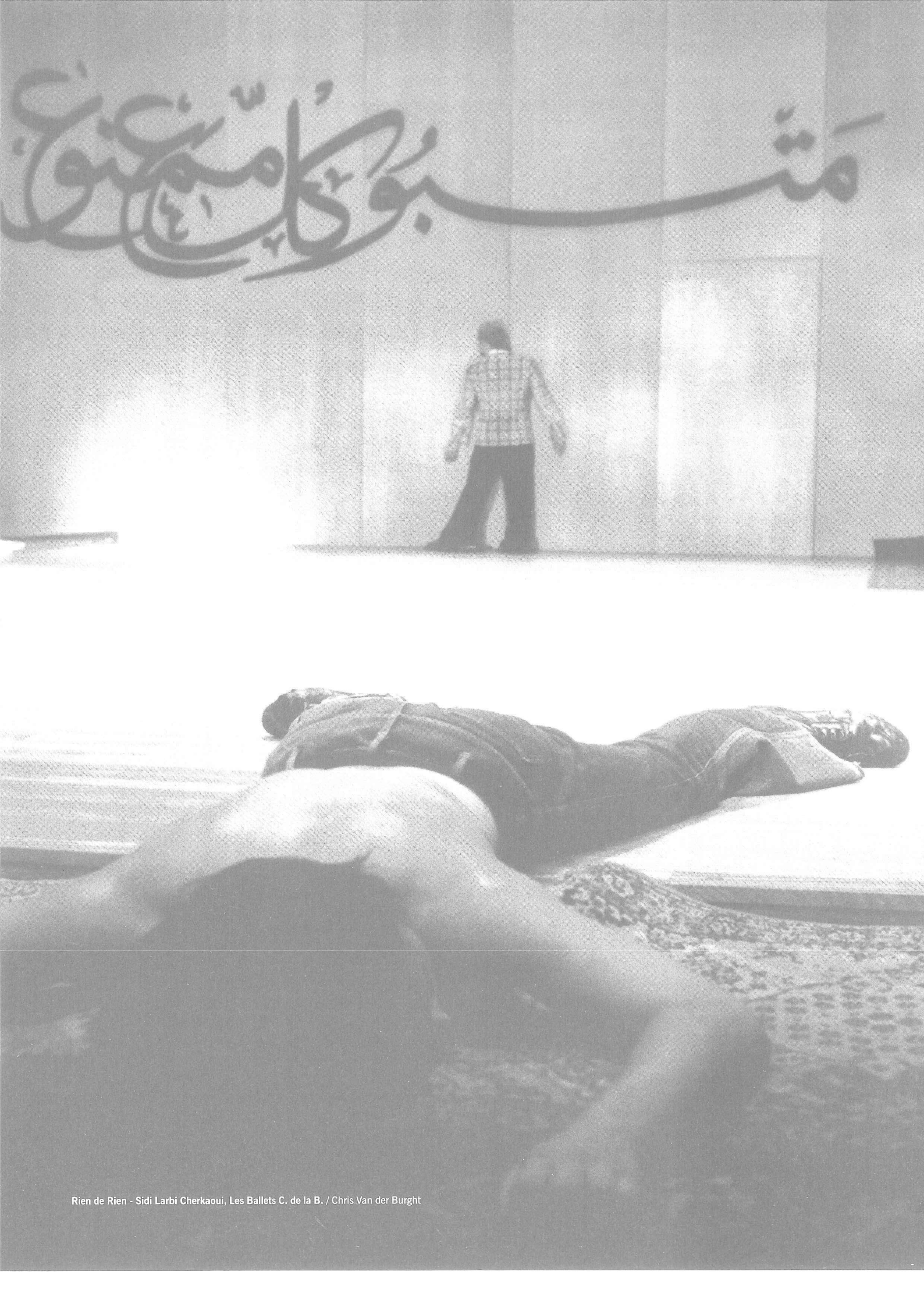
De Brusselse dansscène blijft maar groeien, en daarmee ook de Vlaamse. Afgestudeerden van p.a.r.t.s. die blijven hangen, dansers die bij Vandekybus, Rosas of Damaged Goods werken en aan de lokale scène gehecht raken,... ze zijn het er allemaal over eens dat Brussel op dit moment een van de interessantste monodiale danssteden is. Het is een bonte verzameling jonge mensen uit zowat alle windstreken die de wereld rijk is. Vaak kunnen ze amper overleven, maar haast nooit hoor je ze klagen. Ze zijn al blij dat ze in Brussel makkelijk lessen of klassen kunnen bijwonen en vinden het geweldig dat ze een klein project hier, een invaliersklus daar kunnen doen. Dansers willen bijvoorbeeld gewoonweg kunnen dansen, en in Brussel kan dat. We zouden deze precariteit biotoopbaar gewoonweg kunnen dansen, en in Brussel kunnen daar kunnen doen. Dansers willen bijvoorbeeld dat ze een klein project hier, een invaliersklus daar kunnen doen. Dansers willen bijvoorbeeld dat ze een klein project hier, een invaliersklus daar kunnen doen.

Rudi Laermans op stap in Brussel. Hij zag er een aantal recente dansproducties en constateert een 'retour aux origines'.

De Brusselse dansscène blijft maar groeien, en daarmee ook de Vlaamse. Afgestudeerden van p.a.r.t.s. die blijven hangen, dansers die bij Vandekybus, Rosas of Damaged Goods werken en aan de lokale scène gehecht raken,... ze zijn het er allemaal over eens dat Brussel op dit moment een van de interessantste monodiale danssteden is. Het is een bonte verzameling jonge mensen uit zowat alle windstreken die de wereld rijk is. Vaak kunnen ze amper overleven, maar haast nooit hoor je ze klagen. Ze zijn al blij dat ze in Brussel makkelijk lessen of klassen kunnen bijwonen en vinden het geweldig dat ze een klein project hier, een invaliersklus daar kunnen doen. Dansers willen bijvoorbeeld gewoonweg kunnen dansen, en in Brussel kan dat. We zouden deze precariteit biotoopbaar gewoonweg kunnen dansen, en in Brussel kunnen daar kunnen doen. Dansers willen bijvoorbeeld dat ze een klein project hier, een invaliersklus daar kunnen doen. Dansers willen bijvoorbeeld dat ze een klein project hier, een invaliersklus daar kunnen doen.

Dansplezier, breakdance, intieme lichamen en nog zowat







een volleerd mededanser aan bewegingsonderzoek doet. In het eerste geval wil de conceptuele bedoeling nogal eens op de uitvoering primeren. In *Jetzt* bleef de 'dansdans' daarentegen voor alles dans: de dansers onderzochten hun eigen vallen, en niet zoiets als De Idee 'Valbeweging'.

Geen wonder dus dat de performers tijdens de voorstelling gaandeweg alle vijf een gezicht kregen. Ze veranderden langzaam maar zeker in individuen, in particuliere dansers die elk letterlijk eigenwijs werden. De unisono's bevestigden wat je zo onderhand al had gezien. Iedere danser ging inderdaad haar of zijn weg, affineerde via een persoonlijke bewegingsstijl een specifiek 'danserskarakter'. Een altijd individueel dansplezier articuleren binnen uitsluitend het medium dans, zonder de in *Pop-up Songbook* – Hauerts tweede productie – vaak hinderlijke tekst: *Jetzt* toonde dat het zeer wel mogelijk is om modernistische 'dansdans' te maken en tegelijkertijd de postmodernistische nadruk op het lichaam als 'lustmachine' gestand te doen. In al haar onnadrukkelijkheid was dit een bijzonder sterke voorstelling.

Koen & Sven Augustijnen

Ik maak even een sprong in de tijd naar een wél nadrukkelijke voorstelling, *Ernesto* van Koen en Sven Augustijnen, die op 28 oktober in de Beursschouwburg haar Belgische première beleefde. In het eerste deel danste de jonge, in Toulouse groot geworden Chileen Ernesto Cortès het leven van een hiphopper, op muziek van Schubert en Fat Boy Slim en in een regie van Koen Augustijnen. Veel breakdancebewegingen dus: veel bekend ogende standjes, zoals het dansen-op-één-hand of een mechanisch sidderend lijf. De geblokte Cortès hield het nooit lang vol, wat de voorstelling een zekere charme gaf. Breakdansers vertonen hun kunstjes immers gewoonlijk met veel *cool*, met een flair die moet suggereren dat ze nog altijd enkele virtuoze kaarten achter de hand houden en nog uren zouden kunnen doorgaan. Niet zo Ernesto Cortès, die na een paar minuten van razendsnel bewegen zichtbaar naar adem moest snakken. Hij kwam bij – en hier werd de voorstelling wel heel expliciet – in een rode fauteuil, viel in slaap (deed alsof, uiteraard) en droomde hardop van een verloren kindertijd: een jong meisje met walkman verscheen en begon vooraan de scène enigszins ongemakkelijk te hiphoppen.

Na de pauze gaf een video van Koen & Sven Augustijnen meer tekst en uitleg bij de figuur van Ernesto. We volgden hem door Toulouse, we zagen hem aan het werk tijdens repetities of concours, we hoorden hoe zijn moeder verhaalde over het Chili van Pinochet en haar

verlangen om de eerder naar Frankrijk uitgeweken echtgenoot te vervoegen. De toeschouwer kreeg een nadrukkelijk commentaar bij het voor de pauze getoonde – zo van 'deze ket is écht geloofwaardig, *this is the real thing*, deze man komt wel degelijk uit het soort *banlieue* waar regelmatig een opstandje uitbreekt'. Het exotisme is dan nooit veraf, maar in de krant van de Beursschouwburg heette dat natuurlijk fascinatie: 'Ernesto is een jonge Franse hiphopper van Chileense komaf die in een buitenwijk van Toulouse woont. Via workshops maakte Koen Augustijnen kennis met hem. Ernesto bleek een fascinerende figuur. Samen met zijn broer Sven Augustijnen besloot hij een documentair portret van hem te maken.'

Fascinatie volstaat niet opdat een werk zou lukken (en al helemaal niet om een kunstwerk te maken – maar de eventuele esthetische status van *Ernesto* is hier niet meteen het punt). *Ernesto Solo* mag dan al aanspreken omdat hij een kwetsbare hiphopper toonde, op de scène was Ernesto Cortès in de eerste plaats een nogal anoniem ogend exemplaar van de soort der hiphoppers – een subcultureel specimen, een vertegenwoordiger van een voor ons, welopgevoede autochtonen, tamelijk tot zeer vreemde mensensoort. De video moest van Ernesto Cortès alsnog een singulier iemand met een particuliere geschiedenis maken (zij het dat die hoofdzakelijk door de moeder werd verteld). Mij stoorde deze nadrukkelijke enscenering van een persoonlijke geschiedenis. In *Ernesto* moest de videodocumentaire immers een eerst getoonde danssolo legitimeren als méér dan alleen maar een reeks hiphopfragmenten. Dat Ernesto Cortès graag danst en ook nog een bijzonder iemand is, zal wel waar zijn. Maar precies de getoonde dansbewegingen mangelde het aan persoonlijkheid. De video wilde dit gebrek aan individualiteit compenseren en overtuigde daarom niet echt: te veel een doekje voor het bloeden.

Sidi Larbi Cherkaoui

Ernesto gaf te denken, over de verhouding tussen podium en maatschappij en, vooral, over de manier waarop je een sociale identiteit publiek ensceneert. Allicht mag die vooral niet klakkeloos worden geaffirmeerd. Een hiphopper wordt op een podium pas een particulier individu als zijn stereotiepe bewegingen worden gebroken ('gedeconstrueerd'), zoniet eindig je met een weinig interessante vorm van documentair neonaturalisme. Het gedanst verhaal van Ernesto was dan ook ongetwijfeld een stuk krachtiger geweest als hij dat had moeten vertellen doorheen een confrontatie met een hem onbekend bewegingsuniversum (en niet enkel de muziek van Schubert). Pas door die

weerstand zou hij misschien écht een gezicht hebben gekregen.

Dat het inderdaad mogelijk is om op een interessante manier 'hoge' en 'lage' dansvormen met elkaar te vermengen, toonde het eerste kwartier van een andere voorstelling die werd gemaakt met steun van Les Ballets C. de la B. uit Gent. In *Rien de Rien* van Sidi Larbi Cherkaoui, op 11 en 12 oktober geprogrammeerd door Le Botanique in het kader van het minidansfestival Cap Danse, lagen de breakdancebewegingen ingebed in een wervelende groepschoreografie die ook ander bewegingsmateriaal te zien gaf. Dat resulteerde in een reeks van fysieke hoogstandjes die ook zonder meer als dans overtuigden. Vooral Larbi Cherkaoui zelf danste met zoveel souplesse en energie dat hij zijn compagnons al gauw veroordeelde tot het bekende 'trekken en sleuren om bij te blijven'. Dat stoorde helemaal niet, integendeel: het was haast ontroerend om zien hoe Jurij Konjar en Damien Jalet zichtbaar moeite moesten doen om het hoge ritme bij te benen.

De andere dansstukken paarden eveneens choreografische precisie aan felle energie, maar dan zonder het soort van krachtpatserij dat tijdens de jaren tachtig wel eens de bovenhand kreeg in, bijvoorbeeld, het werk van Vandekybus. De afwezigheid van iedere zweem van 'machismo' had deels te maken met de adolescent aandoende dansstijl van de mannelijke performers. Niks stoerheid, eerder een kwetsbaar tonen van het eigen lichaam en zijn fysieke grenzen. Ook de muziek van onder meer Goebaidoelina en Kodaly, die cellist Roel Dieltiens live uitvoerde met de van hem bekende virtuositeit, pacificeerde het podiumgebeuren. Maar bovenal zorgde de aanwezigheid van de soms uitbundig acterende Angélique Wilkie, de oudere balletdanseres Marie-Louise Wilderijckx en de jonge, wat schuchtere Laura Neyskens voor het nodige tegengewicht op het podium.

Naarmate de voorstelling verder aftakte, kreeg *Rien de Rien* een almaar sterker aangezet theateraal karakter. Hilarische verhalen over veraf gelegen gebieden, een door Wilkie met de nodige camp gebrachte karaoke-versie van Sam Browns *Stop!*, Wilderijckx die haar vroegere status van prima ballerina ironiseerde,... de scènes volgden elkaar in snel tempo op. Ze hadden soms 'een hoog Platel-gehalte', wat uiteraard niet meteen een verwijt is. Toch wordt het zo stilaan oppassen geblazen voor die typische mix van quasi-absurdisme, weemoed, fysieke bravoure en poëtische beelden. Tijdens het kijken naar *Rien de Rien* had ik af en toe niet alleen een *déjà vu*-gevoel, maar drong zich bijwijlen ook spontaan de gedachte op 'dit is geforceerd, deze scène doet gezocht aan'. Ik had dan de indruk dat de druk van een zekere

iets verloren ging – menselijkheid bijvoorbeeld –, wat erop wijst dat Dehaes & Vanden Eynde er effectief in slaagden om een klinische blik op het podiumgebieden te ensceneren. De tweede scène speelde zich achteraan het spelvlak af, de derde vlakbij de eerste rijen. Charlotte Vanden Eynde manipuleerde alweer zo onbewogen mogelijk – ze leek soms wel een heuse ijskoningin – armen en handen met huis- en keukenvoorwerpen, zoals bijvoorbeeld een (bot) schaarfe. Na het bijzonder sterke begin kon dit tableau niet echt overtuigen, daarvoor was het een ietsje te gemakkelijk. De scène connooteerde ook te sterk: de zinspelingen op lichaamsverminking waren te direct. Nadat eerst een gesloten, op zichzelf teruggeplooid ('artistiek' (of artistieel) universum was ge-exploreerd, zag je nu plots een herkenbare reeks bewegingen. Die lijn werd verder gezet in de voorlaatste scène. Daarin dansten – nou ja, het was eerder een soort van mechanisch huppelen – een aan elkaar vastgeklonken Vanden Eynde & Dehaes op heftige muziek van John Zorn. Hun lichamen waren onzichtbaar: beiden droegen een gebreid pak dat hen volledig omwikkelde. Het was alsof je twee gebakerde, uit de kluiten gewassen baby's bezig zag. Ook de slotscène dialoogde met al bekende beelden: Vanden Eynde traag bewegend in een soort houten kooi, daarbovenop een als een leeuw rondsluipende Dehaes, en rondom hen een klein legerfe van mechanisch bewegende speelgoedbeesten. Een mooie scène, maar alweer een ietsje te leesbaar door de expliciete vergelijking van het lichaam met een dierlijk organisme, van het menselijk lijf met een kooi ook. Neen, dan toch liever de neutrale en objectiverende, klinische beeldtaal van de eerste twee scènes.

Lijfsstof bewees opnieuw dat Charlotte Vanden Eynde bijzonder goed is in het registreren – zeg maar gerust: het dirigeren – van de publieke toeschouwerblik, in het sculpturaliseren (het 'beeldhouwen') van het lichaam, en ook in het geduldig transformeren van de driedimensionale podiumruimte in een optisch vlak. Dat zijn erg veelbelovende kwaliteiten; zeden mij na de voorstelling in stilte denken: een nieuwe Meg Stuart dient zich aan. (Ja, het is moeilijk om al oordelend het vergelijken te vermijden; je oordeelt nu eenmaal vanuit het referentiekader dat je doorheen de tijd als kijker hebt opgebouwd en waarbinnen een handvol Grote Namen als ijkpunten fungeren).

David Hernandez c.s.

Terug naar de Beursschouwburg, waar tijdens het weekend van 21 en 22 oktober David Hernandez het op papier erg ambitieus ogende *innerSections* presenteerde. In augustus was

De voorstelling ging ook in de voorstelling verloren. Als reflecterimite ook: in de voorstelling van Vanden Eynde zien we via het gebied op een uiteraar esthetisch gebroken manier – wat precies tot reflectie, in de zin van 'nadenkendheid', uitnodigt. In *Benenbreken* (een jonge vrouw op een tafel kronkelde en draaide, en voerzag ondertussen haar lichaam van een objectiverend commentaar) en *Zij Ogen* (twee jonge vrouwen overbruggen op een soms uitdagerende manier de afstand tussen de achterwand van het podium en het proscenium) werd tevens op een uitgekende manier met de maatschappelijk gangbare vrouwbeelden en het voyeurisme van de toeschouwer gespeeld.

Dat laatste ingrediënt was ook in *Lijfsstof* aanwezig. De voorstelling hette aanvankelijk *lichaam/ding*, een titel die goed de algemene tenen van het werk van Vanden Eynde samenvalt. Als danser-performer je eigen lichaam manipuleren ter will van de objectiverende blikken van een publiek: precies deze dubbele verhouding thematiseerde Vanden Eynde in haar vorig werk, en ook in het tezamen met Ugo Dehaes gemaakte *Lijfsstof*. Toch was de nieuwe productie hoognaamd geen herhalingsoefening. Ze zette intengediel nieuwe lijnen uit, onder meer door de sterke nadruk op het dramaturgisch verloop en de andere manieren van theatraalizing. Ik weet overigens ook niet zo meteen hoe je een voorstelling als *Lijfsstof* moet catalogiseren. De achtergrond van Vanden Eynde en Dehaes suggereert dat het om dans gaat. Met dit label valt te leven, maar dan moeten we die notie wel in de heel brede betekenis van 'bewegingskunst' opvatten. Maar zelfs dan doet de term 'dans' geen recht aan het expliciete beeldende karakter van *Lijfsstof*.

De voorstelling ging inderdaad nog het meest op een serie van vijf aparte *tableaux vivants*. Het openingsbeeld zal ik alvast niet snel vergeeten: twee naakte ruggen pulleden uit twee met tape versterkte kartonnen dozen. Na enige tijd kwam er beweging in de ruggen, begonnen twee maal twee armen & handen hun werk te doen, maar de totale lichamen van Dehaes & Vanden Eynde, laat staan hun gezichten, kreeg je nooit te zien. 'Lichaam = vlees, zo luidde de boodschap. In de tweede scène lag Ugo Dehaes met schoulers respectievelijk onderbenen op twee blokken; daartussen gaapte een leegte, deels gevuld met – alweer – 'broos vlees'. Vanden Eynde bepotelde het, plaatste er prullaria op (met soms grappige effecten: Dehaes die bijvoorbeeld plots op een zegg geleek). Kortom, ze manipuleerde het, op een opvallend neutrale manier. Net als in het eerste tableau werd het menselijk lichaam hier inderdaad een ding, een object zonder meer. Deze transformatie gaf de kijker helemaal niet het gevoel dat er ook

haar werk te doen is om het podium als beeld aan was het duidelijk dat het Vanden Eynde in studerproject *Vrouwenvouwen*). Van meet af-Zuckerma gemaakte duet *Zij Ogen* en het af-solo *Benenbreken*, het tezamen met Sharon volwaardige choreografieën presenteerde (de Eynde, die tijdens haar p.a.r.t.s.-periode al drie we ze situeren binnen het traject van Vanden Eynde & Dehaes (de laatste is bekend van zijn als het eerste collectieve werkstuk van Vanden voorstelling was dat wel wanneer we ze zien theater, was deels wel, deels geen debuut. De Ugo Dehaes, de seizoensopener van het Kaart-*Lijfsstof* van Charlotte Vanden Eynde en het dan eigenlijk over dezelfde voorstelling? inhoud of 'boodschap'. Hoe vaak hebben we en een derde keer doen we enthousiast over de bouw van een voorstelling; soms de uitvoering, (zie boven); soms loven we de structuur en opren we virtuositeit, dan weer puur dansplezier geheel van standdaarden gaat. Nu eens waarde-moelijk onderuit dat het om een heterogeen Als je daar even bij stilstaat, kan je er maar vaker expliciet een voorstelling beoordeelen. ren van de criteria waarmee we soms impliciet, omdat ze ons ook verplicht tot het explicite-debuut? De vraag is interessant, niet het minst. Wat verwachten we eigenlijk van een dans-Ugo Dehaes

Charlotte Vanden Eynde & Ugo Dehaes

Wat verwachten we eigenlijk van een dans-debuut? De vraag is interessant, niet het minst. Omdat ze ons ook verplicht tot het expliciet, ren van de criteria waarmee we soms impliciet, vaker expliciet een voorstelling beoordeelen. Als je daar even bij stilstaat, kan je er maar moelijk onderuit dat het om een heterogeen geheel van standdaarden gaat. Nu eens waarde-ren we virtuositeit, dan weer puur dansplezier (zie boven); soms loven we de structuur en opbouw van een voorstelling; soms de uitvoering, en een derde keer doen we enthousiast over de inhoud of 'boodschap'. Hoe vaak hebben we het dan eigenlijk over dezelfde voorstelling?

Lijfsstof van Charlotte Vanden Eynde en Ugo Dehaes, de seizoensopener van het Kaart-theater, was deels wel, deels geen debuut. De voorstelling was dat wel wanneer we ze zien als het eerste collectieve werkstuk van Vanden Eynde & Dehaes (de laatste is bekend van zijn werk bij Meg Stuart). Ze was het niet wanneer we ze situeren binnen het traject van Vanden Eynde, die tijdens haar p.a.r.t.s.-periode al drie volwaardige choreografieën presenteerde (de solo *Benenbreken*, het tezamen met Sharon Zuckerma gemaakte duet *Zij Ogen* en het af-studerproject *Vrouwenvouwen*). Van meet af aan was het duidelijk dat het Vanden Eynde in haar werk te doen is om het podium als beeld

esthetiek' (van, letterlijk, een voor-beeld) had gepriemerd boven het uitpueren van het aan-gedragen werkmateriaal. Er was ook onvol-doende gesnoeid in het laatste deel van *Rien de Rien*, zodat de voorstelling steeds fragmentarischer werd. Ik vermoed dat de overdaad, zoals zo vaak in dansvoorstellingen, het gevolg was van het streven om alle performers indivi-duel aan bod te laten komen, kwestie van interconflcten te vermijden. Strikt artistiek gezien zou een choreograaf natuurlijk niet mogen toegeven aan deze gezelschapspolitiek. Maar de sociale werkelijkheid laat nu eenmaal haar rechten gelden, vooral als je deels ook werkt met de persoonlijkheden van de performers. Als visitekaartje mocht *Rien de Rien* er zeer wel wezen. Deze voorstelling bevestigde dat Sidi Larbi Cherkaoui een fenomenaal danser is en toonde ons tevens een talentvol choreograaf. Ook het gezelschap stond er: je kon meer dan eens merken dat deze mensen echt hadden samengewerkt. Allicht verwees ook dat zichbare 'beendeggevoel' naar Cherkaoui's verwleden bij Platel, die altijd zeer sterk is geweest in het registreren en ensceneren van de sociale verhoudingen tussen zijn performers (*Bonjour Madame* was in dit opzicht een mijnpaal, méér nog dan *Iets op Bach*).

Charlotte Vanden Eynde & Ugo Dehaes

Wat verwachten we eigenlijk van een dans-debuut? De vraag is interessant, niet het minst. Omdat ze ons ook verplicht tot het explicite, ren van de criteria waarmee we soms impliciet, vaker expliciet een voorstelling beoordeelen. Als je daar even bij stilstaat, kan je er maar moelijk onderuit dat het om een heterogeen geheel van standdaarden gaat. Nu eens waarde-ren we virtuositeit, dan weer puur dansplezier (zie boven); soms loven we de structuur en opbouw van een voorstelling; soms de uitvoering, en een derde keer doen we enthousiast over de inhoud of 'boodschap'. Hoe vaak hebben we het dan eigenlijk over dezelfde voorstelling?

er met *Filter* al een eerste aanloop geweest naar dit interdisciplinaire project. Die maand maakte Hernandez met andere dansers, muzikanten en videasten op geregelde tijdstippen de zalen van het Paleis voor Schone Kunsten onveilig (voor maart 2001 is overigens een nieuwe aflevering van *Filter* voorzien tijdens een door Luk Lambrecht samengestelde tentoonstelling in een oude metaalfabriek in de Brusselse rand).

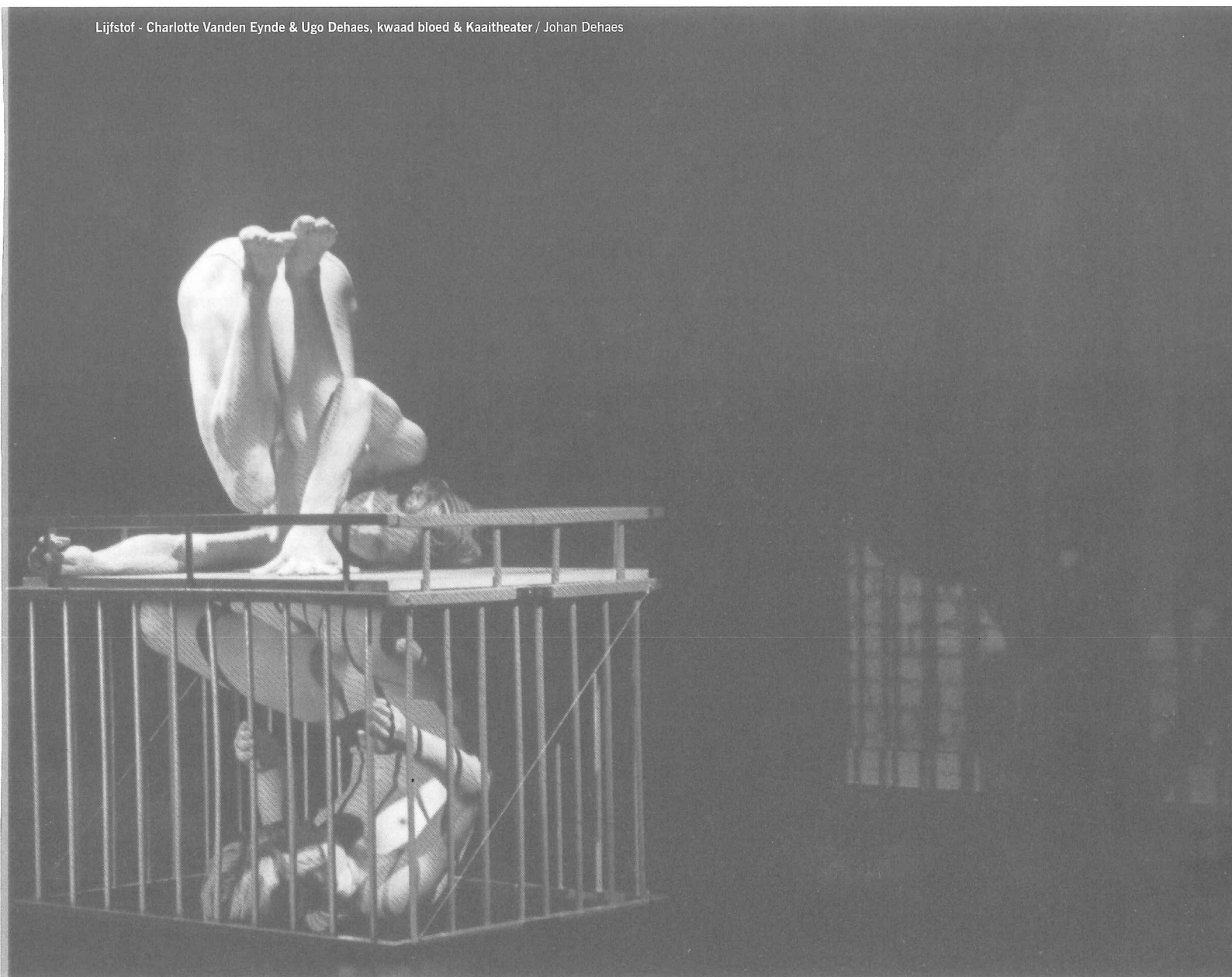
Zich tezamen met andere dansers en artiesten een plek toe-eigenen en ze al werkend in een heuse *performance space* transformeren: het is een interessante formule, vooral omdat zo'n plaatsgebonden interventie de deelnemers per definitie tot inventiviteit verplicht.

Hernandez beschouwt ze ook nadrukkelijk als een valabel alternatief voor de zo stilaan dodelijke productiedwang binnen het hedendaagse danscircuit (in de theater- of muziekwereld is het natuurlijk niet anders). Hij heeft met deze stellingname overschot van gelijk. Ook ik word als toeschouwer zo langzamerhand duizelig van de talloze brochures en jaaroverzichten die vanaf half augustus de postbus beginnen te vullen. Niet dat er meteen sprake is van een overaanbod (wél misschien van een stijgend gebrek aan selectiviteit en kwaliteitsbewaking in het tonen en programmeren). Vermoeiend, zelfs enigszins deprimerend is veeleer het vooruitzicht op een jaar propvol aangekondigde dans-, theater- en muziekproducties. Al die ar-

tiesten en gezelschappen die zich al zo lang van tevoren moeten vastleggen: de creativiteit wordt dezer dagen ver vooruit gepland. Allicht verklaart deze nog altijd verder woekerende ontwikkeling waarom zoveel voorstellingen slechts matig kunnen boeien. Want creatieve invallen, of de plotse magie tussen de nieuwe leden van een gezelschap, kan je juist niet voorzien. Als de creativiteit het dan inderdaad laat afweten op het moment dat een al vele malen verkochte productie wordt opgestart, moeten vakmanschap en technische verrassingseffecten vaak alsnog de gaten dichten.

Wat viel er nu juist in *innerSections* te beleven? Heel wat. In de namiddag kon je in groepjes van maximaal twintig, vijftientwintig men-

Lijfstof - Charlotte Vanden Eynde & Ugo Dehaes, kwaad bloed & Kaaitheater / Johan Dehaes



sen *Performance Hotel* bezoeken. Hernandez en zijn bentgenoten hadden het iecgstaande gebouw aan de Karperbrug, gelegen achter het Beurscafé, tijdens hun maand werken volledig in beslag genomen. Dat resulteerde in een par-cours door zes huiskamers, eindigend in het Beurscafé. Zeven mini-voorstellingen dus, maar het effect overtrof bij verre dat van een mon-daal podiumproduct.

Je ging over een écht bruggetje het gebouw binnen: bladderende muren, een wand-kele houten trap... hier kon werkelijk alles gaan gebeuren. Op de tweede verdieping loodste de gids zijn gevolg een schaaars verlichte, met zwarte doeken afgebedesde kleine kamer binnen. Op de symbolische scène, pal voor de ogen van de toeschouwers, bevond zich een mensendberg: een vleesbrij – een 'black room', ja een 'dark room'. *Piles* van artistiek curator en gastheer David Hernandez opende met een erg sterk beeld en hij gaf het gelukkig ook de tijd om open te bloeien. Langzaam zetten de acht in elkaar geardealde, bijna naakte lichamen zich in beweging. Gewriemel, gefrutsel, getast... de vleesbrij veranderde gaandeweg in een verza-meling onderscheidbare lichamen. Die begon-nen vervolgens gymnastische lichaamsbouw-sels op te trekken. Een eerste lichaam ging op de vloer liggen, een tweede nam plaats boven-op het eerste, een derde nestelde zich op het tweede, enzovoorts. Of – acrobatischer – een rechtopstaand iemand diende als stut voor vier andere lichamen die zich aan hem vast-klemden. De turrnaal was in deze miniscènes nooit veraf, maar de comotatie werd gedurig doorkruist door het beeld van de zich altijd weer opnieuw verstrengelende lichamen.

Piles herinnerde mij soms aan het werk van Boris Charmatz, al doet deze vergelijk-ing dan weer wel het projectiescherm. Dat was een eenvoudige maar geplooid, lichtjes bewegend wit doek. Het deed onwillkeurig denken aan, als of het projectiebeeld de gerojecteerde lichaamsbeelden verduidelij-Helemaal een tegenval was *Surface Noise* trou-wens niet. Van Waeyenbergh mocht dan wel zonder sleutelgat. Je kwam in dezelfde positie terecht in de aangrenzende red room, waar Flo-rence Augendre een fragment toonde van het werk-in-progress *Ruby horcore*. De kamer barst-te haast uit haar voggen van de hitte: de ver-warming stond op maximum. Dat zorgde al van bij het binnenkomen voor een aparte sfeer, een letterlijk broeiende toon. Toeschouwers die begonnen te zweven, mensen die quasi-a-tomatisch een jas of pull uitdedden... de licha-men van de kijkers waren *part of the game*.

Wat er te zien viel, zagen we van bovenaf, in vogelperspectief: Florence Augendre lag voor de neerblikkende ogen van het publiek in foetushouding op de grond. Filmisch aandoende

bewegingen – het leek soms alsof ze droog-zwom – brachten haar alsnog in zithouding tot bij een achterwand, maar al snel keerde Augendres lichaam terug naar de grond. Hier chaam – verder kunnen afwikkelen. Maar een-voud vereist aandacht: zelfs het vertonen van een simpele beweging als ronddraaien vraagt om een minimum aan concentratie opdat een voorstelling ook als *performance* overtuigt. Aan die spreekwoordelijke toonkracht, die echter al-tijd ook letterlijk voelbaar is, mangelde het de *uitvoering* van *Green* nu eenmaal. Alvast in de voorstelling die ik bijwoonde betoonden Renata Graza del en Anne Laurent zich soms hoogst onzeker (blikken richting publiek inclusief), als-of ze niet echt geloofden in wat ze deden.

In de volgende kamer ('white room') her-namen Charlotte Vandenberg en Ugo De-haes de hiervoor al beschreven openingscène van *Liffstof*. Het was niet echt een weezien. De intieme kijkersituatie doorkruiste immers de af-standelijkheid tussen speelvak en zaal die tij-dens de voorstelling van *Liffstof* in de Kaistu-dio's voor een sterk optisch effect had gezorgd. In de uitvoering tijdens *Performance Hotel* was deze visuaaliteit volledig weg. Het getoonde openingsfragment maakte daarvoor veel ster-parcours van *Performance Hotel*. Typische groot-Waeyenbergh. Ze was de zwakke plek in het video-installatie *Surface Noise* van Imke Van dus, en dat is een al te bekende combinatie. Te gemakkelijke ook: kruis minibeelden van een vijf met vergezichten van appartementenbouw-wen en je hebt een gegarandeerd verveemding-s-effect. Want je ziet twee keer zoiets als een huid, een oppervlaktegelykheid (*Surface Noise*), maar dan in een zachte, ja weke uitvoering en een harde stenen versie. Zacht/hard: kan het klassieke? Interessant aan deze installatie was dan weer wel het projectiescherm. Dat was een eenvoudige maar geplooid, lichtjes bewegend wit doek. Het deed onwillkeurig denken aan, als of het projectiebeeld de gerojecteerde lichaamsbeelden verduidelij-Helemaal een tegenval was *Surface Noise* trou-wens niet. Van Waeyenbergh mocht dan wel zonder sleutelgat. Je kwam in dezelfde positie terecht in de aangrenzende red room, waar Flo-rence Augendre een fragment toonde van het werk-in-progress *Ruby horcore*. De kamer barst-te haast uit haar voggen van de hitte: de ver-warming stond op maximum. Dat zorgde al van bij het binnenkomen voor een aparte sfeer, een letterlijk broeiende toon. Toeschouwers die begonnen te zweven, mensen die quasi-a-tomatisch een jas of pull uitdedden... de licha-men van de kijkers waren *part of the game*.

Wat er te zien viel, zagen we van bovenaf, in vogelperspectief: Florence Augendre lag voor de neerblikkende ogen van het publiek in foetushouding op de grond. Filmisch aandoende

Alexander Baervoets

Van de tweede naar de derde verdieping stelling van Baervoets. Daarmee wil die ge-woonlijk het karakter van 'pure dans' van de getoonde bewegingen onderstrepen. Misschien zat deze intentie ook voorop in *Room 201*. De voorstelling kwam door de initiele definitie van de oudere vrouw die vlakbij begonnen rondtollen, ja roteerden in een ruimte die erg psychedelisch overkwam. Deze eenvoudige be-wegingen – het leek soms alsof ze droog-zwom – brachten haar alsnog in zithouding tot bij een achterwand, maar al snel keerde Augendres lichaam terug naar de grond. Hier chaam – verder kunnen afwikkelen. Maar een-voud vereist aandacht: zelfs het vertonen van een simpele beweging als ronddraaien vraagt om een minimum aan concentratie opdat een voorstelling ook als *performance* overtuigt. Aan die spreekwoordelijke toonkracht, die echter al-tijd ook letterlijk voelbaar is, mangelde het de *uitvoering* van *Green* nu eenmaal. Alvast in de voorstelling die ik bijwoonde betoonden Renata Graza del en Anne Laurent zich soms hoogst onzeker (blikken richting publiek inclusief), als-of ze niet echt geloofden in wat ze deden.

In de volgende kamer ('white room') her-namen Charlotte Vandenberg en Ugo De-haes de hiervoor al beschreven openingscène van *Liffstof*. Het was niet echt een weezien. De intieme kijkersituatie doorkruiste immers de af-standelijkheid tussen speelvak en zaal die tij-dens de voorstelling van *Liffstof* in de Kaistu-dio's voor een sterk optisch effect had gezorgd. In de uitvoering tijdens *Performance Hotel* was deze visuaaliteit volledig weg. Het getoonde openingsfragment maakte daarvoor veel ster-parcours van *Performance Hotel*. Typische groot-Waeyenbergh. Ze was de zwakke plek in het video-installatie *Surface Noise* van Imke Van dus, en dat is een al te bekende combinatie. Te gemakkelijke ook: kruis minibeelden van een vijf met vergezichten van appartementenbouw-wen en je hebt een gegarandeerd verveemding-s-effect. Want je ziet twee keer zoiets als een huid, een oppervlaktegelykheid (*Surface Noise*), maar dan in een zachte, ja weke uitvoering en een harde stenen versie. Zacht/hard: kan het klassieke? Interessant aan deze installatie was dan weer wel het projectiescherm. Dat was een eenvoudige maar geplooid, lichtjes bewegend wit doek. Het deed onwillkeurig denken aan, als of het projectiebeeld de gerojecteerde lichaamsbeelden verduidelij-Helemaal een tegenval was *Surface Noise* trou-wens niet. Van Waeyenbergh mocht dan wel zonder sleutelgat. Je kwam in dezelfde positie terecht in de aangrenzende red room, waar Flo-rence Augendre een fragment toonde van het werk-in-progress *Ruby horcore*. De kamer barst-te haast uit haar voggen van de hitte: de ver-warming stond op maximum. Dat zorgde al van bij het binnenkomen voor een aparte sfeer, een letterlijk broeiende toon. Toeschouwers die begonnen te zweven, mensen die quasi-a-tomatisch een jas of pull uitdedden... de licha-men van de kijkers waren *part of the game*.

Wat er te zien viel, zagen we van bovenaf, in vogelperspectief: Florence Augendre lag voor de neerblikkende ogen van het publiek in foetushouding op de grond. Filmisch aandoende

een doordacht spel speelde met de aanvanke-lijke erotische connotatie: het heteroseksuele dansersduo was wel en niet ‘een koppel’, het affineerde de intimistische status van de ruimte en doorbrak die tegelijkertijd radicaal met de afstandelijke uitvoeringsstijl. Deze ambivalentie maakte van *Room 201* een erg markant duet, voorbij de bekende tegenstelling tussen figuratief en abstract, betekenis(over)dragende en formalistische dans.

De rondgang door *Performance Hotel* eindigde in het café van de Beursschouwburg. Danseres Maria Clara Villa-Lobos en cellist Peter Jacquemyn hernamen er een al wat ouder werk, *Trio*. Een goedgekozen titel, want er ontspoon zich inderdaad zoets als een ‘trialoog’ tussen de kleine maar lenige Villa-Lobos, de geblokte Peter Jacquemyn én de aftands ogende cello. Villa-Lobos trachtte Jacquemyn het bespelen van zijn instrument (juister: het maken van geluid) te beletten door zich in alle mogelijke houdingen aan hem vast te klemmen – alsof ze de jalouse echtgenote was van een uitsluitend in zijn cello geïnteresseerde muzikant. Door de fysieke intensiteit van de situatie wist dit minidrama meteen te charmeren. Dit eerste sluitstuk was niet direct een grootse voorstelling, maar wel een die – in de lijn van een zeker dadaïsme – de toeschouwer meteen aansprak.

Performance Hotel was een boeiende meertrapsraket, en dat niet enkel door de thematische eenheid in het getoonde (trefwoord: lichamelijke intimiteit). In de meeste minivoorstellingen vervaagden ook op een interessante manier – ik heb dat al wel eens anders gezien – de grenzen tussen theatraliteit en visualiteit, dans en bewegingsonderzoek. Performance dus? Jazeker, maar dan wel van een soort dat op een overdachte wijze terugkeert naar de beginjaren van het genre. Ik moest inderdaad erg vaak terugdenken aan *the sixties*, aan de toenmalige New Yorkse experimenten van onder meer Judson Church en – algemener – aan het culturele en artistieke klimaat dat Sally Banes zo mooi heeft beschreven in haar boek *Greenwich Village 1963* (recent verscheen overigens op het avant-gardelabel ‘Table of Elements’ na jaren van juridisch getouwtrek een onwaarschijnlijk muzikaal document uit deze periode, *Inside the Dream Syndicate (Volume I: Day of Niagara)*, de registratie van een live-improvisatie op 25 april 1965 in New York met John Cale, Tony Conrad, Angus Maclise, La Monte Young en Marian Zazeela).

Retour aux origines

In meer dan een opzicht bevestigde *Performance Hotel* inderdaad de ‘retour aux origines’ die zich al sinds enkele jaren bezig is te

voltrekken binnen het vernieuwingsgezinde segment van de West-Europese dansscène. Het collectieve, onder meer ook door Meg Stuart en David Hernandez gedragen *Crash Landing*-project, het conceptuele ‘Duchampisme’ van Jérôme Bel, het minutieuze bewegingsonderzoek van Alexander Baervoets, de deconstructieve omgang met de podiumsituatie in de voorstellingen van Boris Charmatz, de veralgemeende belangstelling voor improvisatie,... evenzovele meer of minder bewuste uitingen van de hérontdekking van dat magische moment uit de jaren zestig waarin een radicale *performance spirit* gedurende korte tijd condenseerde, waarna het ondergesneeuwd raakte door het succes van een heel wat salonfähiger minimalisme. Alvast die geest is terug van weggeweest. Uiteraard gaat het om méér dan een terugkeer. Want conform de door de bekende kunstwetenschapper Hal Forster in *The Return of the Real* beschreven logica van de ‘retroactiviteit’ – van het ‘herbegrijpen’, en ook: van het reacteren – levert de huidige performancekunst ons de sleutels voor een pertinent begrip van de avant-garde van toen. En vooral onderkennen we thans mogelijkheden die toentertijd zijn blijven liggen. Een voorstelling als *Performance Hotel* is in die zin een geslaagd voorbeeld van – Freudiaans geformuleerd – ‘Durcharbeitung’, van een hérdnken van het verleden binnen een nieuwe context, ja van een actualisering in de letterlijke zin van het woord: hier werd dansgeschiedenis geschreven door die te herschrijven.

Dat gold gedeeltelijk ook voor *Parcours*, de start van *Edward Rep*, het avondgedeelte van *innerSections*. *Parcours* speelde zich af in de weidse traphal en de foyerruimte van de Beurschouwburg. Bij het binnenkomen werd de bezoeker langs de entreetrap vergast op uiteenlopende videobeelden. De installatie die Salva Sanchis oorspronkelijk maakte voor De Beweging toonde individuele performers in diverse stedelijke situaties, maar dan enigszins aangedikt, wat lichtelijk surreële beelden opleverde: al sigarettenrokend op een tram wachten, hem bewust missen, en er vervolgens achteraan aanhollen; onbeweeglijk stilstaan temidden de passerende voorbijgangers op de Antwerpse Meir; in een voetgangerstunnel een sentimenteel liedje zingen terwijl – alweer – onverschillige passanten verschijnen en verdwijnen (hoezeer zijn we niet allemaal aan de aanwezigheid van een camera gewend geraakt!),...

Een jonge vrouw wiens lange haren in een kroonluster waren verstrikt; een open venster dat uitzicht gaf op een noodtrap, ‘bespeeld’ door een zich verveeld gebarend meisje (zitten, hangen, voor zich uit staren, sigaretje roken,...); een trio halfnaakte meisjes dat achter een

schaars verlicht zwart doek onder de glazen steunen in de Beursfoyer onbestemde, foetusachtige bewegingen uitvoerde,... dit was inderdaad een reeks *sight specific* interventies, een installatie van menselijke lichamen waarmee je wisselende kijkverhoudingen aanging. Je was nu eens gefascineerd, dan weer geïntrigeerd, en een derde keer kon je alleen maar denken: ik heb dorst! De kijker kreeg alle vrijheid om zich te positioneren. Zij of hij kon zien wat men wilde zien, het getoonde kreeg pas betekenis (of niet...) *in the eye of the beholder*, in en doorheen de altijd specifieke blik van een toeschouwer. Dat geldt natuurlijk voor elke vorm van podiumkunst, maar de in *Parcours* getoonde ruimtelijke interventies ontbrak het juist aan de markering als voorstelling, als toonkunst. Hun artificialiteit trok uiteraard de aandacht, maar niks of niemand garandeerde dat die ook voor een wat langere tijd werd gegeven. Je kon het *Parcours* immers ook gewoonweg schouderophalend afstappen, doen alsof er niks aan de hand was en je enkel op weg was naar *Love Letters/4B* en *Quartet*, twee voorstellingen van David Hernandez in de theaterzaal van de Beursschouwburg.

Ook *Love Letters/4B* was een ‘gezichtsspecifiek’ werk. David Hernandez had de zaal in drie speeloppervlakten en meerdere publieksruimten verdeeld. Waar dan misschien te gaan zitten? Welke stoel waarborgde je een goed overzicht? Uiteraard trok de solerende Hernandez sowieso je aandacht, of hij nu een sigaretje zat te roken of slangachtig, dan weer nerveus bewoog. Je bleef echter wel de hele tijd beseffen dat je vanuit een andere stoel ook een andere voorstelling zou hebben gezien. De toeschouwer was zich van de contingentie van het eigen kijken kortom hoogst bewust. Zoveel ‘kijkbewustzijn’ maande tot voorzichtigheid aan bij het beoordelen van Hernandez’ gedante liefdesbrieven voor B. Was je uiteindelijk wel in de juiste stoel terechtgekomen?

De gefragmenteerde klankband en de gedempte belichting zorgden er alvast voor dat *Love Letters/4B* hoogst filmisch overkwam. Het was alsof je de projectie in iemands hoofd van een serie herinneringsbeelden bijwoonde. De beelden verwezen soms vrij direct naar een liefdesgeschiedenis, bijvoorbeeld in de scène waarin Hernandez aan een tafeltje simpelweg zat te niksen: je herkende meteen de situatie van de mentaal afwezige verliefde. Meestal ging het er heel wat minder letterlijk aan toe en kon de toeschouwer alleen maar vermoeden dat achter de getoonde abstracte bewegingen een persoonlijk verhaal schuilging. Door de specifieke uitvoeringsstijl van Hernandez verkregen die wel al snel een particuliere lading. Hernandez betastte soms zijn eigen li-

