

In deze zin was het globale opzet van het project in de Beursschouwburg radicaal politiek, ook al bleef men in het detail van de voorstellingen uren de regels volgen. Maar de uitzonderingstoestand waarin het hele huis zich bevond had toch ook een effect op het avondpubliek – ik zou alleen niet kunnen zeggen of het publiek dat al dan niet aangenaam vond. Maar hun blikken gaven duidelijk blijk van nieuwsgierigheid, en het spontane gebruik van de door lab-gemeenschap en avondlijk publiek gedeelde ruimte vertoonde een onuitgesproken scheiding. De onderbreking van de regel haalde niet alleen de tijd, maar ook de ruimte uit zijn voegen.

Ik zou toch nog één keer willen terugkomen op het ‘spokenuur’ en zijn implicaties, waarmee ik mijn verhaal begon. Het spook, zo leert ons Derrida, is ‘tussen twee’ of het is de geest van een overledene, in elk geval is het immaterieel. Het spokenuur om middernacht is het punt waarop elke dag opnieuw de orde opgeheven wordt, waarop tijd en ruimte uit hun voegen raken. Niet enkel de materiële dingen, maar ook het immateriële zelf wordt volgens de legende waarneembaar. Met andere woorden, datgene wat normaal uitgeschakeld is in de werkelijkheid, opgesloten achter de voegen van de zichtbare wereld, is het ontoegankelijke reële, dat echter vanuit deze ontoegankelijkheid de zichtbare orde determineert: de tegenwoordige tijd breekt open en toont wat hem ten grondslag ligt, of dat nu het historische of het verdrongene is.

BDC beheersen deze ‘kunst van de voegen’ doordat ze doelbewust het overgeleverde regelwerk achter zich lieten, zonder het helemaal overboord te gooien. In het voortdurende gesprek met de geest van het burgerlijke theater werd een tussenruimte geopend die theorie en praxis op een dialogische wijze bijeenbracht. Op een vruchtbare manier gold voor deze ruimte wat Derrida aanduidt als de gemeenzame noemer van het spook van het communisme wiens rondwaren Marx tot uitdrukking bracht, en Hamlets ontmoeting met de geest van zijn vader: *the time is out of joint*. De tijd die zo uit zijn voegen geraakt is kan, in het theater van het begin van de 21e eeuw een gesprek met spoken mogelijk maken.

VERTALING UIT HET DUIJTS: STEVEN DE BELDER

# Wetenschap als metafoor voor de danspraktijk

Steven De Belder

Wat hebben wetenschappelijk en artistiek werk met elkaar gemeen? Meestal enkel een claim tot autonomie, verder worden ze strikt gescheiden gehouden. Die autonomie wordt steeds vaker gezien als een historisch ideaal dat in de 19e eeuw gemeengoed werd en de 20e eeuw ternauwernood zal overleven. Autonomie en objectieve waarheid blijken immers sterk ideologische constructies, de wetenschapper gebruikt evenzeer zijn creatieve verbeelding als dat de kunstenaar gefascineerd is door chaostheorie, kwantumfysica of biologie. In de wereld van de wetenschap leidt dit nog regelmatig tot heftige controverses, maar kunstenaars blijven onuitputtelijk gefascineerd door de wetenschap. Zo organiseerde de Beursschouwburg met *Wet art* in 1998 en 1999 ontmoetingen tussen kunstenaars en wetenschappers (zie ook *Etcetera 64*), en pakten het Antwerpse Museum voor Fotografie en Roomade in 1999 uit met *Laboratorium*. Curatoren Barbara Vanderlinden en Hans-Ulrich Obrist creëerden een interdisciplinair project waarin het ontstaan en de verspreiding van creatieve en wetenschappelijke processen onderzocht werden, via tentoonstellingen, lezingen, kunstenaarsprojecten en geleide bezoeken aan operationele wetenschapslabs.

Waarom dat nu nog oprakelen? Afgelopen zomer verscheen eindelijk de bijzonder interessante en mooi vormgegeven catalogus van het project. In het project zaten bovendien twee choreografische laboratoria met actuele resonantie. Meg Stuart zonderde zich twee weken af om onder andere *Highway 101* voor te bereiden, dat haar tot maart 2001 bezighield, en waarvan kleine spin-off-voorstellingen nog op het repertoire staan. Xavier Le Roy werkte er aan een sessie van *e.x.t.e.n.s.i.o.n.s.*, een doorlopend onderzoeksproject waarvan de methodes en resultaten ook elders in zijn werk opduiken, zoals dat te zien was tijdens het voorbije Kunsten-

FESTIVALdesArts. De tiendaagse van BDC/Tom Plischke in BSBbis afgelopen maart stond eveneens in het teken van het laboratorium, en in het pas geopende Weense Tanzquartier ruimt (ondertussen ex-) dramaturg Jeroen Peeters heel wat plaats in voor het lab als ‘geïntegreerde research’. Maar wat maakt wetenschap en kunst betekenisvol voor elkaar voorbij een loutere toe-eigening van elkaars discours en prestige? En wat is het gevolg van het herdenken van het laboratorium door de wetenschapsfilosofie en -geschiedenis?

## De kwetsbaarheid en transporteerbaarheid van het laboratorium: Meg Stuart

Volgens de traditie is het laboratorium een vrijplaats, een beschermend omhulsel waarbinnen experiment kan gedijen tot het klaar is om in specifieke toepassingen naar de buitenwereld terug te keren. Zoveel mogelijk variabelen van het onderzochte proces worden in het laboratorium gemanipuleerd of juist buitengesloten. Ongewenste of oncontroleerbare fenomenen kunnen het onderzoek immers in gevaar brengen, omdat het net uit het chaotische evenwicht van zijn normale milieu weggehaald is. Het laboratorium lijkt dus sterk op de studio van de choreograaf: dat is de plek waar de artiest voor zichzelf de optimale voorwaarden schept om nieuw werk te laten rijpen tot het maximaal zijn essentie kan behouden in de variabele omstandigheden van de theaters waar het te gast is. Naar aanleiding van *Laboratorium* trok Meg Stuart zich gedurende twee weken terug met dansers, muzikanten, technici en een dramaturge om een aantal voorlopige ideeën uit te werken die in *Highway 101* en *Crash Landing@Moscow* aan bod zouden komen. Het grootste deel van het proces was niet publiek toegankelijk. In eerste instantie fungeerde hun laboratorium dan

ook als dansstudio, zij het in een onconventionele omgeving; niet meer dan een kleine kantoorruimte zonder rechtstreeks daglicht.

Maar Stuart ging dieper in op de relatie tussen kunst en wetenschap. De onderzoeksvraag draaide rond de verhouding tussen het dansende lichaam en de technologie, in haar gedaantes van o.a. genetische manipulatie, dataverwerking, digitale beeldmanipulatie en vertaalmodules. Eerder dan 'het werken met' die technologieën stond het 'verwerken van' centraal: hoe kan het lichaam zelf antwoorden, voorbij simplistische en ontoereikende imitaties van andere media? Het laboratorium was dus niet enkel een plek, maar eveneens een methode – de term 'onderzoek' in de context van choreografie verkreeg een zelden geziene letterlijkheid. Hoe consequenter Stuart met 'onderzoek' omgaat, steeds met het oog op de choreografische en theatrale realisatie ervan, hoe meer geloofwaardigheid ze aan deze cross-over verleent. De precisie van de arbeid reduceert het gevaar dat het laboratorium en de wetenschappelijke activiteit louter geësthetiseerd worden tot een retorische operatie.

Een centrale vraag in *Laboratorium* was die naar de topografie van het lab. Waar is het, wat is de ruimte van het laboratorium? Het lab is meer dan een verzameling onderzoeksmethoden, want het koppelt die aan een specifieke ruimte. Volgens filosofe Isabelle Stengers is dat essentieel een gesloten plaats. Over de graad van materialiteit van die ruimte bestaat minder eensgezindheid. Bioloog en filosoof Francisco Varela verdedigt het concept van een subjectief laboratorium dat bestaat uit een vorm van meditatie, een gesloten ruimte die overall transporteerbaar is: het draagbare laboratorium. Bruno Latour twijfelt aan de transporteerbaarheid van het laboratorium. Faal je niet altijd als je een experiment op een andere plek of in een ander tijdvak wil herhalen? Fysieke en culturele factoren spelen ook, of zelfs, in de gesloten ruimte een fundamentele rol, maar worden echter pas door de verplaatsing zichtbaar.

Het transport van het laboratorium kan ook creatief aangewend worden. In de zes Europese plekken waar *Highway 101* opgevoerd werd, ging de voorstelling telkens weer een nieuwe dialoog aan met een andere architectuur, andere medewerkers en een andere culturele context. Het resulteerde in fundamenteel verschillende voorstellingen met een nieuwe structuur. Tegelijk liep een sterke conceptuele en visuele draad doorheen het hele project, hetgeen zich uitte in recurrente scè-

nes, thema's en motieven, die tot op het niveau van de individuele beweging hergebruikt werden, met totaal uiteenlopende resultaten. Stuart heeft haar lab op transport gezet en is de basisopzet van haar onderzoek systematisch in andere contexten gaan variëren, met soms verbluffend resultaat. Zo wordt het gesloten laboratorium een netwerk. Het hedendaagse wetenschapslab beperkt zich ook steeds minder tot fysiek unieke locaties, maar wordt een uitdijende architectuur met het internet als ruggengraat, waarbij onderzoekers op verschillende plaatsen en in uiteenlopende onderzoekscontexten met een centrale verzameling data aan de slag gaan.

Het laboratorium is dan wel niet langer een unieke fysieke plek, dit maakt het nog niet tot een open ruimte. Binnen het dansveld is het laboratorium populair omdat het tijd vrijmaakt om ideeën te ontwikkelen, vrij van productiedwang. De organisaties die dit mogelijk maken voelen zich meestal toch verplicht om daar een openbaar staartje (een 'toonmoment') aan te breien, om hun publiek te bewijzen dat er wel degelijk en op een interessante manier gewerkt wordt. De status van dit staartje is echter erg onzeker, want het lab is juist gesloten om zijn kwetsbaarheid te beschermen. Binnen een traditioneel op een productie gericht repetitieproces is zo een toonmoment duidelijk intermediair. Je krijgt één en ander te zien, vergezeld van commentaar als 'we moeten er nog veel aan werken'. Een zeker ongemak en een vorm van bescheidenheid zijn in dit *format* ingebouwd: dit is slechts een tussenstap, het uiteindelijke resultaat is op komst. Het is een 'work-in-progress', een nog-niet-werk. Maar omdat het werk in het laboratorium een productonafhankelijk onderzoek is, kan de behoefte van de organisator tot misverstanden en een complicering van het onderzoekswerk leiden.

De toonmomenten van het *Highway-laboratorium* leden duidelijk onder deze onduidelijkheid. Op het einde van de twee weken onderzoek werden er in dezelfde nauwe ruimte vier korte toonmomenten georganiseerd. De vertoningen schipperden vertwijfeld tussen presentatievormen: het ging vaak bruusk over van een didactische geïllustreerde lezing naar een open repetitie, een improvisatievoorstelling of iets daartussen, hetgeen veel energie en aandacht vergde van spelers en toeschouwers. Men wilde immers een kijkje in het laboratoriumwerk bieden, niet enkel de resultaten ervan aanbieden, want die waren er

eigenlijk nog niet. De aanwezigheid van de toeschouwers bleek een te grote druk uit te oefenen op het kwetsbare werkproces.

De opening van het lab voor het publiek was nochtans een centrale vraag in het project *Laboratorium*. Zomaar deuren en ramen openzetten bleek in Stuarts geval niet goed te werken. De hele wereld kan onderwerp van onderzoek worden en iedereen zou er toegang toe moeten hebben, maar een sluisdeur blijkt onontbeerlijk. De oplossing voor dit probleem zou wel eens kunnen liggen in de *simulatie* van het laboratoriumwerk. De passages in de toonmomenten die het meest neigden naar een 'voorstelling' met improvisatie, muziek en uitleg, waren het effectiefst in het inzichtelijk maken van de methodes en thema's waarrond gewerkt was. Stuart en haar collega's waren daar echter niet tevreden mee omdat het dan theater werd, en niet meer het 'echte' labwerk was. *Laboratorium* en Bruno Latour organiseerden ook het 'theater van de bewijsvoering', een reeks reconstructies van historische laboratoriumsituaties, en dit model zou dit dilemma kunnen ontzenuwen. Stuarts gevecht met de openbaarheid van het laboratorium is een voorbeeld van wat Latour het probleem van 'het laboratorium van het laboratorium' noemt. Dat is een experiment waarbinnen de parameters van het laboratorium zelf expliciet aan bod komen – normaal krijgt het onderzoek zelf immers meer aandacht dan het lab waarbinnen het plaatsheeft. Misschien is dit theater de enige mogelijkheid om de incommensurabiliteit van beide niveaus te overwinnen, en de precariteit van het onderzoek te beschermen zonder het geheim te moeten houden.

### **Choreografie als werk, het lab als proces: Xavier Le Roy**

Vandaag zijn vele wetenschappelijke labs verbonden aan de industrie, waarvan het heel wat structuren overneemt: serieuze productie, productiviteit, marktgerichtheid. Het lab behoudt zijn materiële en methodologische autonomie voor zover die nodig zijn om aan onderzoek te doen, maar wordt afhankelijk van andere belangen dan zuivere kennisverwerving. Men kan zich afvragen of de wetenschapspraktijk ooit aan dit ideaal heeft kunnen beantwoorden, maar het bepaalt wel nog sterk de figuur en de resonantie van het laboratorium: onafhankelijk onderzoek dat zijn eigen limieten en productievoorwaarden stelt en autonoom beslist wanneer en hoe de onderzoeksresultaten de beschermde ruimte verlaten.

Xavier Le Roy kent de werkingsvoorwaarden van het laboratorium als zijn broekzak. Hij is immers doctor in de moleculaire en celbiologie en voerde enkele jaren experimenteel onderzoek naar borstkanker. Onvrede met de sociale en intellectuele organisatie van het wetenschapswerk deed hem kiezen voor een carrière als danser en choreograaf. Het ideaal van de onafhankelijke onderzoekspraktijk nam hij echter mee. In 1998 startte hij het project *e.x.t.e.n.s.i.o.n.s.* op, een experimentele situatie waarin de parameters van de choreografische productie onderzocht werden, zoals auteurschap, proces/product, creativiteit enz. Het eigenlijke 'onderwerp', dat nauw samenhangt met de productiemethodes, was het zoeken naar nieuwe concepten en beelden van lichamelijke, waarbij het lichaam als individuele grootheid ingeruild werd voor dynamische en niet-hiërarchische interactieprocessen tussen lichaamsdelen onderling, tussen lichamen onderling en tussen lichamen en allerlei objecten. Vanuit een bepaald uitgangspunt, zoals een beperking van de bewegingsvrijheid door een object, een transformatie van gekende bewegingspatronen (zoals voetballen met je hoofd, of achteruit een traject afleggen) of een combinatie van uiteenlopende activiteiten (pingpongen op een bewegende tafel die ook als net door badmintonners wordt gebruikt) werd gepoogd het lichaam te praktiseren als een dynamische knoop in een netwerk. Voornaamste methodologie was het spel, waarin de constructie van een hypothese (de spelregel) expliciet aanwezig is en tegelijk getransformeerd kan worden als het verloop dat vereist of toelaat: tegelijk methodisch en dynamisch dus, onder de tijdelijke opschorting van de condities van de buitenwereld.

Net als de wetenschapper is de kunstenaar in de eerste plaats geïnteresseerd in het proces van het opbouwen en verwerven van een bepaalde praktijk, om pas daarna de communicatie met het publiek (dat natuurlijk ook als een grootheid in het onderzoek zelf verwerkt zit) aan te gaan. Maar hoe geïnteresseerd een organisator ook is in experiment en vernieuwing, de danswereld eist dat men met een product voor de dag komt, dat los van zijn ontstaansomstandigheden beschouwd kan worden, hoe vaag en onstabiel dat onderscheid ook moge zijn. Dit voorstellingsframe heeft de vorm van een product, dat verkoopbaar is en daarom ook een auteursnaam draagt. Het problematiseren van deze toestand is een courante praktijk in het theater geworden.

Men kan bijvoorbeeld het begrip 'product' uitbreiden door meer aandacht te schenken aan het voorbereidende proces en de 'consumptieve houding' van het publiek (wat dat ook precies moge betekenen) in een grotere betrokkenheid om te zetten. Dat kan door middel van een lange en gevarieerde residentie in de aard van de Toneelfabriek, een goed georganiseerd festival met veel aandacht voor de omkadering, of eenvoudiger nog het organiseren van inleidingen en workshops – dat alles kan bijdragen tot een sterkere aanwezigheid van het werkproces in de perceptie van het product.

Het laboratorium legitimeert een omgekeerde strategie: het stelt het product als dusdanig in vraag, en meteen ook de hele organisatie-mechanismen errond. De eerste reeksen van *e.x.t.e.n.s.i.o.n.s.* vonden plaats in turnzalen, bewust niet-theatrale ruimtes. De experimenten liepen tijdens de kantooruren en waren doorlopend vrij toegankelijk voor het publiek, inclusief opwarming, discussie of lunchpauze. Door de aanwezigheid van het publiek zo over de tijd te spreiden en het publiek zo min mogelijk het tijdruimtelijke frame van een voorstelling aan te bieden kon de impact ervan beperkt blijven of desgewenst als nieuwe extensie onderwerp van onderzoek worden. Voor wie een min of meer traditionele voorstelling verwachtte was er bijgevolg bijzonder weinig te zien en te begrijpen, hetgeen op zijn beurt de grootte van het publiek beperkt hield. Niet dat er dan helemaal geen sprake meer was van 'theater', 'dans' of 'performance': deze grootheden zaten in het hart van het werk, en konden mits wat geduld en analyse ook als dusdanig waargenomen worden.

Le Roy is er dus op zijn minst gedeeltelijk in geslaagd om de condities en heden-daagse opvattingen van het laboratorium in de choreografische praktijk om te zetten. Het ging duidelijk om een arbeidsproces, dat als een vrije en autonome creativiteit opgevat werd, en niet als een object. Toch is hij zich bewust van de tekortkomingen en inconsequenties. In *Self-interview* (2000), een performance uit de spin-off van het project, stelt Le Roy dat het idee om totaal non-hiërarchisch te werken, en aldus het procesmodel tot op het niveau van de menselijke interactie door te zetten, een onmogelijke utopie bleek. Als bedenker van het project werd hij in een auteurs- en leidersrol geduwd die hij niet wilde aanvaarden, maar waaraan hij ook niet kon ontsnappen. Die onzekerheid in het hart van het geradicaliseerde laboratorium leidde

vaak tot stuurloosheid en reduceerde de onderzoeksenergie.

In Le Roy's werk staan de kwesties van het auteurschap, het daarmee verbonden statuut van de artistieke arbeid en de structuur van de choreografische markt, centraal. De solo *Self Unfinished* (1998) geeft een fysieke vorm aan het verlangen om de traditionele structuur van het lichaam, die garant staat voor een naam en een levenslange identiteit, uit elkaar te halen. Hij gedraagt zich bijvoorbeeld als een robot of verdraait zijn houding zo dat zijn hoofd- en geslachtloos lichaam op een 'organische alien' gaat lijken. Het zijn procédés die ook elders te zien zijn, maar in tegenstelling tot het werk van bijvoorbeeld Eric Raeves of Charlotte Vandenberg zit er nauwelijks een verlangen naar esthetiek in, meer een droge en hardnekkige poging om het zelf uit te wissen. In de performance-lezing *Product of circumstances* (1999) vertelt hij over zijn traject als wetenschapper en choreograaf in opvallend negatieve termen, waarbij zijn bewuste en rationele keuzes weinig gewicht lijken te hebben. Zo trok hij zich terug als wetenschapper omdat hij te veel toegevingen moest doen aan de publicatie- en profileringsdrang, werd hij als danser vaak geweigerd vanwege zijn gestalte, verruilde hij om amoureuze redenen Parijs voor Berlijn... Het zijn processen waarin de figuur 'Xavier Le Roy' slechts een element blijkt.

Ook in *Self-interview* implodeert de auteur. Met behulp van een cassette-recorder met zijn stem erop interviewt hij zichzelf over *e.x.t.e.n.s.i.o.n.s.* Opvallend is de communicatiestoornis tussen Le Roy-vragensteller en Le Roy-geïnterviewde: halverwege draaien ze de rollen om, de interviewer houdt koppig vol dat de antwoorden verwarrend en onbegrijpelijk zijn, en de geïnterviewde begint elke repliek met 'Ik weet het niet, maar...'. Het verst gaat de implosie in *Xavier Le Roy* (2000), een voorstelling waarin hij morft met het personage 'Jérôme Bel'. Het stuk wordt aangekondigd als een werk van Jérôme Bel, die er als uitvoerend producent ook mee op tournee gaat. De choreografie is echter gemaakt door Le Roy, sterk in de stijl van Jérôme Bel, die graag spelletjes speelt met identiteiten en culturele iconen. Verscholen achter een zilveren Warhol-pruik neemt een personage allerlei poses aan (van Michael Jordan tot Napoleon), waarbij langzaam twijfel gezaaid wordt over de identiteit van de acteur: zijn het er één of twee of meer, mannen of vrouwen... Best een geestig stuk, maar te veel pastiche om echt bij te blijven.

Grote paradox is natuurlijk dat Le Roy, net zoals Bel, steeds meer bekendheid gaat genieten. Meer dan zijn choreografieën is zijn naam een product geworden waarmee festivals, organisatoren en scribenten kunnen uitpakken, als een garantie voor succes, controverserend of interesse. Het geeft hem vanzelfsprekend meer mogelijkheden om zijn werk te doen, minder productiedwang en meer 'laboratoriumtijd' zelfs, maar dat gaat gepaard met het icoon- worden van zijn gezicht en naam. Terwijl Bel steeds verder gaat in de encensering van het verdwijnen van zijn persoon ten voordele van zijn naam/merk, blijft Le Roy zijn lichaam in het spel brengen, koppig probeerend om aan laboratoriumwerk te blijven

van medewerkers aan een niet langer disciplinair productieproces, waarbij het resultaat openlijk tot een massaverkoopproduct werd (Warhol) of enkel bestond uit de reproduceerbare documentatie van het scheppingsproces (conceptuele kunst). Andy Warhols Factory geldt nog steeds als het icoon van deze productiewijze, en dook meermaals op ter beschrijving van de veertiendaagse residentie van BDC/Tom Plischke in de BSBbis, waarvan Stefanie Wenner elders in dit nummer een gedetailleerde beschrijving geeft. Naast dit beeld deed ook dat van het laboratorium de ronde, zij het op minder gearticuleerde wijze: het verwees soms naar het evenement in zijn geheel, soms enkel naar de workshops.

voorzien van een toegangsticket. Dat was gezien de stedelijke en organisatorische context van de BSBbis eerst en vooral een functionele maatregel, maar die liet de deelnemers ook toe zich op hun eigen activiteiten te concentreren. Naar buiten gaan, ook binnen het kader van een workshop, was daardoor altijd een beetje avontuurlijk, alsof het ging om het verzamelen van ervaring in het veld, die dan in het lab verder onderzocht werd. De factor 'stedelijkheid' werd hier gereduceerd tot een thema en een door de poort van het theater buitengesloten omgeving, wat ook voor de meeste andere choreografische laboratoria geldt.

Volgens Isabelle Stengers is de voorname activiteit in het laboratorium de dis-



BDC/Tom Plischke & Friends

doen en over zijn positie als auteur en arbeider te blijven onderhandelen. Hij doet dat ook door andere kunstenaars kansen te geven door connectie met zijn naam en gezelschap. Zo bestond de tweede fase van *e.x.t.e.n.s.i.o.n.s.* uit avonden waarin een hele reeks verwante projecten konden worden voorgesteld. Ook in die zin blijft Le Roy zoeken naar een alternatieve economie van het theater.

### Het laboratorium van het alledaagse: BDC/Tom Plischke & friends

Parallel aan de inschakeling van het laboratorium in het industriële productieproces werden industriële methodes geënt op de artistieke praktijk van o.a. de popart, aldus wetenschapshistorici Peter Galison en Carolyn Jones. In plaats van het romantische kunstenaarsindividu kwam het los-vaste collectief

*BDC/Tom Plischke & friends* was een Factory in de zin dat er de hele tijd drukke en uiteenlopende artistieke bezigheden aan de gang waren. Hygiene Heute werkte elke dag aan een nieuwe installatie voor hun filosofische fit-o-meter, de workshops bezetten vaak onverwachte plekken in het gebouw, enkele dansers/choreografen kwamen vragen of ze een klein deel van de ruimte mochten gebruiken om aan hun eigen werk te sleutelen, voorstellingen werden opgesteld en gespeeld, enzovoort. Een 'kunstenaarsfabriek' dus die via uiteenlopende methodes tot doel had een beeld te scheppen van 'artistieke productiviteit'. De fabriek bevatte ook een laboratorium, of op zijn minst hadden vele activiteiten een laboratoriumdimensie. Ten eerste fungeerde de BSBbis duidelijk als een afgeschermd en beveiligde ruimte. De toegang ertoe was beperkt tot deelnemers voorzien van een badge en tot toeschouwers van avondvoorstellingen

cussie tussen wetenschappers, meer dan de eigenlijke onderzoekshandelingen. Die hebben immers geen betekenis wanneer ze niet ter discussie gesteld, verdedigd en collectief bevestigd of afgewezen worden. Die discussie, waarvan de vorm in het choreografisch lab vanzelfsprekend schommelt tussen het discussieve en performatieve, was de kerngedachte in het BDC-evenement en de workshops in het bijzonder. Daartoe werden thema's opgesteld en workshopleiders aangezocht, maar als eigenlijke activiteit van dit lab oversteeg het debat de tijdslijmieten die de curatoren (onder wie schrijver dezes) zichzelf hadden opgelegd, om zich te verspreiden doorheen het tijdruimtelijke geheel van het evenement. De nadruk op debat betekende dan ook dat de onderzoeks-gemeenschap geoperationaliseerd moest worden. In dit geval bestond die uit een heteroog en internationaal gezelschap van

performers, choreografen en theoretici, en moest de omgeving voor die gemeenschap artificieel geschapen worden. Om het levend en vruchtbaar te houden mocht het ook niet te sterk geformaliseerd worden. Daarom werd de BSBbis voor tien dagen ook een laboratorium van het alledaagse, in regelmatige banen geleid door de kookkunsten van Lieve Van Buggenhout en de zorgen van Carine Meulders en het BSBbis-team. Het theater werd een werkplaats, een eetplaats, een slaappleeds, een leefruimte. Groot en gediversificeerd genoeg om verschillende vormen en concentraties van uitwisseling te bevorderen doorheen het ritme van alledaagse activiteiten als eten, slapen, rondhangen en werken.

De alledaagsheid was dus artificieel en gesimuleerd (het leek soms een scoutskamp of een Club Med voor kunstenaars), maar de invulling ervan, het ontstaan van een gefragmenteerde maar passionele gemeenschap, was wel reëel. Er mocht dan wel enige onvrede zijn met de regelmaat en de druk die het publieke karakter van de voorstellingen oplegde, maar dat was onvermijdelijk en noodzakelijk: het alledaagse is altijd begrensd en verhindert op die manier een lethargische vakantiestem-

ming. Het evenement is erin geslaagd om het onderzoek en het debat binnen de plek van het laboratorium te verenigen, meer dan Stengers kan claimen voor de wetenschapspraktijk. Immers, de kantine van het lab en de receptieruimte van het congres, waar de kern van dat debat ligt (en dus niet in de plaatsen van zijn formalisering zoals het congres en de vergaderruimte), liggen meestal naast het materiële lab. In de BSBbis werden het fysieke en het mentale lab verenigd, dankzij de focus op het alledaagse.

Utopisch gesproken: binnen de figuur van dit laboratorium van het alledaagse kwamen het wetenschappelijke en het artistieke weer bij elkaar: de plek waar ze beide uiteindelijk thuishoren. Natuurlijk gold dit enkel voor een exclusieve minderheid die zich de tijd kon permitteren en die door de organisatie in de watten gelegd werd – die zich met andere woorden tijdelijk aan haar gewone alledaagsheid kon onttrekken. Natuurlijk was het maar voor een beperkte tijd. Natuurlijk was het nooit volledig en conflictloos. Maar de effectiviteit ervan toont zich buiten de grenzen van die zelfgenoegzame cirkel. Nieuwe evenementen, nieuwe voorstellingen, nieuwe

samenwerkingen en nieuwe configuraties tussen theorie en praktijk komen voort uit dit tijdelijk knooppunt. Dezelfde vruchtbaarheid kenmerkte de labs van Stuart en Le Roy. Omdat er geen afgewerkte resultaten afgeleverd moesten worden, kon men zich concentreren op de arbeid, eerder dan op de productie. Vandaar dat het er voor sommige bezoekers soms saai en wellicht ook pretentius aan toeging; er viel inderdaad weinig te zien.

Het laboratorium kan dienen als legitimatie voor artistiek freewheelen en het ontlopen van zijn verantwoordelijkheid tot communicatie (omdat men er nu eenmaal overheidsgeld voor nodig heeft). Aan de andere kant kan het bijdragen tot de verdieping van het artistiek en wetenschappelijk werk en de creatie van een bredere visie op het begrip 'artistieke arbeid'. Binnen de wetenschappelijke wereld staat dit soort privileges onder toenemende druk van de prestatie- en productiedwang, die het lab tot een functionele en afhankelijke schakel in een productieproces reduceren. Het is dus goed te beseffen wat voor luxe zo een choreografisch laboratorium vertegenwoordigt. Tegelijk moet de bescherming ervan aangemoedigd worden.