

Klapstuk 97 en het dansgeheugen

Het programma van Klapstuk 97 was doordacht van opzet, zegt Clara Van den Broek, en getuigde van
een historiserende visie op dans

Intentieverklaringen en programmering lieten er geen twijfel over bestaan: Klapstuk 97 werd een festival met veel oog voor traditie. Wars van het gebruikelijke discontinuïteitendiscours over dans, waarbij wordt uitgegaan van een soort originaliteitsmythe en de danser/choreograaf wordt voorgesteld als een 'Neanderthaler die op een goede dag uit een boom komt gevallen en dan besluit kunst te gaan maken', houdt artistiek leider Johan Reyniers met zijn laatste festivaleditie een pleidooi voor een doordachtere contextualisering van dans. Hij articuleert hierin een visie op de dansgeschiedenis als een veeleer continue stroom. Reyniers: 'Zelfs anti-traditioneel zijn is werken aan de continuïteit. In de geschiedenis zijn discontinuïteiten ook continuïteiten. Je zit midden in de dansgeschiedenis en je moet er iets mee doen: je kan er niet onschuldig mee omgaan. Denken dat je nieuw en oorspronkelijk bent, is vals, flauwekul.' Een ogenschijnlijk evidente uitspraak – wie zal aan het eind van dit millennium nog maagdelijkheid claimen? –, waarin Reyniers echter laat blijken dat hij er een eigenzinnige, historiserende visie op hedendaagse dans op nahoudt. Die visie was van doorslaggevend belang bij de selectie van de artiesten met wie hij scheep wilde gaan: 'Ik ben vooral geïnteresseerd in kunstenaars die zich bewust zijn van hun verleden, van het feit dat ze niet de eerste zijn.'

Développé

Klapstuk 97 werd zodoende een festival van de historische lijnen, een festival dat een ode bracht aan de recente en hedendaagse dansgeschiedenis (met een belangrijke nadruk op absolute dans). Het ogenblik blijkt wel erg

'Other times I see long circles of different artistic schools of thought.'
(Steve Paxton)

goed gekozen. Niet alleen wordt er in 'eindtijden' sowieso graag teruggeblikt, maar, toeval of niet, 1997 is ook het jaar van de 25ste verjaardag van Paxtons Contactimprovisatie, de 35ste verjaardag van het legendarische Judson Church Dance Theater, de 40ste verjaardag van Balanchines ballet *Agon*, en de 45ste verjaardag van wat algemeen de postmoderne dans wordt genoemd (de absolute strekking binnen de moderne dans). Een festival als een memorandum, een bewaarplaats van het dansgeheugen.

Maar Klapstuk 97 hield zich geenszins aan de respectabele perken van het gedenkboek. Onvermijdelijk werd het ook een feest van de intertekstualiteit, een orgie van referenties, een waar snoepje voor citatologen, puzzelende danshistorici en semiotici. Het dient gezegd: de samenstelling van het programma is, binnen de gemaakte keuzes, zonder meer briljant te noemen. Niet alleen wordt er een complex en intrigerend netwerk van verwijzingen opgezet, niet alleen krijgt elke voorstelling zijn plaats binnen de (de?) dansgeschiedenis, maar het programma dekt zich ook in tegen elke vorm van eenzijdige kritiek: dreigt de nadruk op autonome dans te groot te worden, dan duikt plots het maatschappijbetrokken werk van Raimund Hoghe en van Johan Grimmon-

prez op; dreigt al dat dansonderzoek in navelstaren te verstarren, dan zorgt Thomas Bernhards *Oude Meesters* door Tg Stan voor de nodige kunstkritische doorprikking. Er bestaat een zeker evenwicht tussen 'grote' en 'kleine' namen, tussen zekerheid en risico. In die zin lijkt Klapstuk 97 wat op een classicistisch schilderij.

Plié

Jammer genoeg heeft een dergelijk programma ook zijn zwaktes (maar leert Bernhard niet dat in de zwakte de distinctie van het menselijke meesterwerk schuilt?). Klapstuk 97, hoe 'postmodern' ook in zijn aanpak, oogt wat als een educatief geschiedenisboek. En in zulke boeken verschijnen enkel wie het waard bevonden worden daarin opgenomen te worden, te weten grote namen uit heden en verleden, én kleine namen die op één of andere manier met de 'groten' verbonden zijn. Het festival neigt niet alleen naar zoiets als 'historical correctness', het neigt ook naar 'ascendant correctness'. Het is letterlijk en figuurlijk conservatief, waarbij enkel die dansers binnengelaten worden die 'van goeden huize' zijn, die voorzien zijn van een stamboom, een keurmerk. Dat wordt zelfs expliciet in het hele 'ex'-discours waarmee het festival extra aantrekkelijk werd gemaakt voor de liefhebber van 'kwaliteit'. De vier Fabre-dansers, Greco, Van Dijk, Lacey, Dunoyer, Voortman enz., allen werden ze van een label voorzien, en als dusdanig overgedetermineerd door hun 'afkomst'. Het betreft hier 'superior high art for white people', zoals ook ooit aan Cunningham – één van de boegbeelden van Klapstuk 97 – werd verweten.



Lichaampje, lichaampje aan de wand – Wim Vandekeybus, Jan Fabre / Annick Geenen

Zelfs al zijn Reyniers' conclusies naar eigen zeggen slechts voortgekomen uit de praktijk van het kijken naar dans, toch blijft voor dat kijken natuurlijk een bril noodzakelijk, en blijft geschiedschrijving een theoretisch construct: de wereld wordt in laadkasten gestopt, en wel op een symbolisch verdachte wijze. Het is maar de vraag of Klapstuk 97 de dansgeschiedenis zomaar traceert, dan wel of ze die geschiedenis zelf maakt. Volgens een mechanisme dat Grimonprez' magistrale video *dial H-I-S-T-O-R-Y* op Klapstuk zelf nog kwam illustreren, worden namen immers pas groot als ze het nieuws, in casu de festivalaffiche e.d. halen. Is het choreografisch werk van Jennifer Lacey echt waardevol, of krijgt ze (te veel) symbolisch krediet omdat ze gecoproduceerd wordt door een festival dat ook grote namen produceerde en produceert, en dat haar presenteert als zijnde 'van goeden huize'? Hoe was haar werk gereciperd indien ze door de Beweeging was geproduceerd? Wat zijn trouwens 'grote namen'? In hoeverre speelt hier een dialectisch proces mee dat zijn oorsprong vindt in de beginjaren van het festival? Toen zorgde Michel Uytterhoeven immers voor een belangrijke (en levensnoodzakelijke) accumulatie van symbolisch kapitaal'. Wat te denken over de intrinsieke artistieke kwaliteiten van het getoonde werk van Voortman en De Jonge, en van de drie ex-Cunningham-dansers O'Connor, Quinn en Solomons Jr.? De hele problematiek van Klapstuk 97 schuilt hierin dat er een verwarring gecreëerd wordt rond zijn en schijn, rond ontologie en discursiviteit, waarbij het niet meer duidelijk is waar objectiviteit ophoudt en waar adelbrief begint, zo daar al een onderscheid tussen kan gemaakt worden. Correkter geformuleerd: in zijn actueel functioneren, *negeert* Klapstuk 97 de problematiek van zijn en schijn, volgens een Versailles-achtige logica, wellicht terug van nooit weggeweest in deze wereld.

Arabesque

In het raderwerk van dit symbolische mechanisme draait natuurlijk een evidente en veel toegepaste verkoopstrategie mee. Grote namen als Balanchine, Fabre en De Keersmaecker etaleren hun aura over het geheel van het festival en staan borg voor het kaliber van de programmering. Daardoor gaat de toeschouwer ook vertrouwen stellen in de 'kleinere' artiesten, voor wier werk hij, mede door het abonnementensysteem, vervolgens graag een kaartje koopt. Dit dubbele – symbolische en verkooptechnische – procédé, waardoor een soort van mystificatie in de hand gewerkt wordt, ligt m.i. aan de basis van de lichte ontgoocheling waaraan menig toeschouwer uiting gaf na af-

loop van het festival: zoveel grote namen en toch zo weinig hoogvliegers. De publieksverwachtingen waren immers des te hoger gespannen door de reeds eerder vermelde discursieve arbeid rond het 'ex'-fenomeen. Toch dient hierbij vermeld dat de toppers die Klapstuk 97 wel scoorde, een verbazingwekkend hoog artistiek niveau haalden. Zonder een tophitlijst te willen maken, kan ik toch moeilijk mijn enthousiasme verbergen voor de drie solo's van Vincent Dunoyer, *Four For Nothing* van Amanda Miller en de hoger vermelde video van Johan Grimonprez, naast Emio Greco's *Rosso. Fra cervello e movimento* – en Hoghes *Chambre Séparée*. Binnen het bestek van deze tekst is het me onmogelijk op elk van deze werken nader in te gaan. Enkele van hen deden trouwens reeds heel wat inkt vloeien.

Eerder werd gesteld dat Klapstuk 97 zich aandient als een festival van het dansgeheugen. Door het aantonen van historische banden wil men de duur, het bestaan zelf van de dans over een langere tijd verzekeren dan het nu-moment waarin het actueel is ('wat niet bestaat, is nergens', De Filmfabriek). Men wil haar efemeer karakter, haar heraclitisch 'pantarrhei kai oeden menei' ('Ik vergelijk dans met water', Cunningham) lokaliseren in een keten van nu-momenten, die op controleerbare wijze in elkaar inhaken. Net zoals Balanchine een overzicht probeerde te schetsen van de toenmalige recente dansgeschiedenis in zijn eerste choreografie, getiteld *De ontwikkeling van het ballet: van Petipa naar Fokine tot Balantsjivadze*, zo wordt ook hier een soort van summa van de naoorlogse dansgeschiedenis gemaakt, een inventaris van wat dreigt verloren te gaan. Ik suggereerde reeds dat het interessante aan deze inventaris nu net is dat hij als het ware uit zijn voegen barst (hierbij dient opgemerkt dat de editie 97 het meest uitgebreide programma heeft uit de Klapstukgeschiedenis tot nu toe). Laat ik trachten het skelet van dit netwerk hier uiteen te zetten. Het is indrukwekkend. Hier komt het.

Assemblé

Als startpunt voor reflectie koos Klapstuk 97 twee reuzen van de naoorlogse dans, met name George Balanchine en Merce Cunningham. Beiden hebben met elkaar gemeen dat zij, in essentie, de revolutionaire vaders zijn van de absolute strekking in, respectievelijk, de academische en de moderne dans. Cunningham wordt ook wel de 'Balanchine van de moderne dans' genoemd. Het festival zet dus twee filières uit, één die teruggaat op Balanchine, en één die teruggaat op Cunningham, al is die scheiding geenszins houdbaar.

Vanuit Balanchine vertrekken er lijnen, via Forsythe, 1. naar Amanda Miller en zo naar



Love Radio Reunion – Dennis O'Connor, Gus Solomons Jr., Susan Quin / Wolfgang Kirchner

Anouk van Dijk, 2. naar Jan Fabre, en zo naar Emio Greco, Maria Voortman en Roberto De Jonge, 3. naar De Filmfabriek met de video *The Way of the Weed*, en 4. naar Lynda Gaudreau. Hans van Manen, directe erfgenaam van Balanchine, ontbreekt in het rijtje. Al deze lijnen gaan richting deconstructie van het academische balletvocabularium, dat door Balanchine zelf reeds aanzienlijk was uitgebreid.

Vanuit Cunningham gaat het 1. via Steve Paxton naar Vincent Dunoyer en de improvisatiesessies, 2. naar O'Connor, Quinn en Solomons Jr., 3. via Randy Warshaw naar Jennifer Lacey, de laatstejaarsstudenten van P.A.R.T.S. en Meg Stuart, en via Meg Stuart naar David Hernandez en Benoît Lachambre, 4. via Pina Bausch naar De Keersmaeker en zo nogmaals naar Dunoyer, 5. nogmaals naar Gaudreau.

Maar daar houdt het uiteraard niet bij op. Balanchine greep voor het op Klapstuk gebrachte stuk *Agon* terug naar zeventiende-eeuwse Franse hofdans, en maakte eveneens gebruik van het dansvocabularium van de Amerikaanse showbizz, waarmee hij via Hollywood in contact was gekomen. Ook Emio Greco verwijst naar de cabareteske danstaal, en bovendien refereert hij met zijn dierenimitaties aan de mimes van Douglas Dunn en Kenneth King, net als Van Dijks vogelimitaties. Het improvisatieprocédé in Alexander Baervoets' *ijsch* gaat terug op het recent weer vaak gebruikte principe van de 'gestructureerde improvisatie' van Anna Halprin. De meer open dansimprovisaties ontleen via Paxtons onderzoek basisinzichten uit Aikido en Tai-Chi. Ook Jennifer Lacey verwijst naar het Verre Oosten, met name naar het Kabuki,

wanneer zij zich bij het begin van haar solo *14 tiny pictures* zo langzaam naar het publiek toedraait dat je de indruk hebt dat ze niet beweegt, terwijl ze na een poos toch helemaal gedraaid is. Met Cunninghams wijd verspreide isolatietechniek kom je al gauw bij het Indische Katakali uit. Voorts kan er ook nog een parallelle gezien worden tussen de artistieke duo's Balanchine-Stravinski, Cunningham-Cage, en de dansers en muzikanten tijdens de dansimprovisaties. Enz.

Zo ontstaat er een open netwerk en, wat meer is, een heuse Klapstukfamilie, want heel wat artiesten zijn productioneel met Klapstuk verbonden, of waren reeds op vroegere festivalvaledities te zien. Cartologie is troef. Op Klapstuk 97 staat alles met alles in verbinding, als in een immens complexe tuin met een wirwar aan waterloopjes, waarin ontelbare betekenislijnen oplichten en weer verdwijnen, 'as constellations do' (Franck & Van Dessel).

Rond de jambe en l'air

Op één paard had het festival gewed voor de relativering van deze geschiedenisles, met name op *Love Radio Reunion* van Dennis O'Connor, Susan Quinn & Gus Solomons Jr, drie ex-Cunninghamdansers van drie verschillende generaties. Deze dansers brachten een goed uur durende knipoog aan de meester, met humoristisch bedoelde verwijzingen naar diens meest frappante kenmerken. Zo herinnert het strijken op scène aan de beroemde happenings uit de jaren '50 waaraan Cunningham deelnam, en die gericht waren tegen alle artistieke taboes. Wanneer de drie dansers met een spelletje steen-schaar-blad over het verdere

verloop van de voorstelling beslissen, maken ze een duidelijke toespeling op zijn aleatorische procedure. Ook het elkaar opdrachten geven, en het bij wijlen expliciet dissociëren van dans en muziek, zijn al even transparante referenties aan het Cunningham-credo. Wat echter fijnzinnige ironie had kunnen zijn van hedendaagse dansers tegenover de dadaïstische en iconoclastische pretenties van de grootmeester, blijft hier steken in een flauw 'lachen met' van een hemeltergende meligheid en onnozelheid. Wat Cunningham nu voor hen en voor de hedendaagse dans kan betekenen of betekent, valt uit *Love Radio Reunion* geenszins af te lezen, of het zou moeten zijn dat Cunningham hen enkel nog tot waardeloze scoutsvoorstellingen kan inspireren. Nu, dan is het ernstig gesteld met de dansgeschiedenis.

Naast de historische hoofdlijn, werden er op Klapstuk 97 uiteraard ook heel wat zijlijnen ontwikkeld of gesuggereerd. Het staat de toeschouwer daarbij vrij in het grote aanbod van voorstellingen eigen snuffelpaden aan te leggen en er een eigen verhaal uit te puren. Laat ik hier één van mijn verhaaltjes bondig uit de doeken doen.

Tijdens de eerste festivalweek volgden twee antithetische danservaringen elkaar op de voet: dinsdag was er de degustatie van Balanchines *Agon*, uitgevoerd door Het Nationale Ballet, en van woensdag tot zaterdag timmerden de studenten van P.A.R.T.S. (de dansschool van Anna Teresa De Keersmaeker) en P.E.P. (het opleidingsinitiatief van Klapstuk) elke avond in wisselende bezetting aan een improvisatievoorstelling. Karikaturaal gesteld

ging het dus van reconstructie naar uitvinding.

Het improvisatieproject was geen primeur voor Klapstuk. Reeds in '95 en in '96 waren er precedentes met professionele dansers geschapen. Leuven lijkt zich daarmee in te schrijven in een algemene trend in het danslandschap. Zoals observatoren reeds opmerkten: dansimprovisaties zijn in. Zulks wordt dan vaak gekoppeld aan een ander, momenteel vaak opduikend item, met name 'authenticiteit' en 'authenticiteitsverlangen' (sprekend in dit opzicht is het feit dat het Instituut voor Culturele Studies van de KUL zoiets als een lezingenreeks rond ervaring en authenticiteit programmeerde, ter reflexieve ondersteuning van het festival). In een tijd van alsmear toenemende mediatisering, verschijnt dansimprovisatie, wegens de heuglijke afwezigheid van reproduceer-

Drie solo's voor Vincent Dunoyer – Wooster Group, De Keersmaeker, Paxton / Herman Sorgeloos



baarheid, als een werkzame reactie tegen wat men noemt 'de verdwijning van de organische theaterervaring'².

Echappé

Ook langs de rest van het dansparcours dat Klapstuk 97 uitstippelde, lijkt de problematische en particuliere status van de live-uitvoering vaak (min of meer) onderhuids aanwezig: Fabre vervolgt zijn onderzoek naar het lichaam, Jennifer Lacey brengt een (inmiddels reeds ouderwetse) combinatie van dans en video, Vincent Dunoyer maakt in zijn eerste solo een al even onthutsende als letterlijke vertaling van beeldrealiteit naar realiteitsbeeld, in dansvideo's als *The Way of The Weed* wordt dans geconcipieerd in functie van haar fotografiekarakter, en de meeste gehanteerde dans-talen geven uiting aan een zeker discontinuïteitsgevoel. Maar het verschil met de dansimprovisaties bestaat erin dat deze op een naïeve, bijna kinderlijkere manier omgaan met dat zogenaamd onmiddellijkheidsverlangen: men probeert er 'onmiddellijk' wat aan te doen, in plaats van zich te verliezen in bespiegelingen. En het is met authenticiteit als met eerlijkheid. Net zoals iemand des te oprechter lijkt naarmate hij zijn zonden of negatieve eigenschappen aan je toevertrouwt, waarbij de toegegeven fout recht evenredig is met en borg staat voor de oprechtheid van de spreker, en eerlijkheid tot een erg ambivalente morele categorie wordt, zo staat het klungelen van de improviserende danser borg voor de authenticiteit van het evenement (vergelijk maar met de kwaliteitsaanduidingen die gehanteerd worden in verband met Ritsema's 'dansexpressie': dat gaat van 'noodzakelijk' over 'oprecht' tot 'authentiek'). En zo gebeurt het dat de toeschouwer het geduld en de goodwill kan opbrengen de – op sommige avonden frequente – dode momenten tijdens een improvisatieavond te vergelijken in naam van de onmiddellijkheid van de gemaakte keuzes en de zogenaamde authenticiteit van de expressie; bij het improviseren vallen danser en choreograaf immers samen.

De dansimprovisaties, die, het zij opgemerkt, bijna een volledige Klapstukweek in beslag namen (authenticiteit verkoopt goed in een cultuur waar *live* toch nog steeds een symbolische meerwaarde heeft op gemedieerde kanalen³), werden begeleid en gevolgd door muziekimprovisaties. Deze muzieklams brachten een – vanuit romantisch perspectief paradoxale – mengeling van performance en sampling, waarbij live muzikanten al improviserend gesampelde muziekfragmenten tot verrassende en bizarre klanklandschappen aanreijgden. Weliswaar betreft het hier slechts

een explicitering van wat elke creatie- en/of improvisatie-act in wezen is: je valt altijd terug op een voorgegeven, en dus in utopische zin 'niet-oorspronkelijke' taal. Ontologisch gesproken is hier niets merkwaardigs aan de hand. Op het niveau van het kijken, van de fenomenologie, echter, voltrekt zich een interessant avontuur. De muziekimprovisaties leggen met name de vinger op de wonde van de romantisch-burgerlijke authenticiteitsgedachte. Niet alleen tonen zij het verval van een dergelijke idee op een exemplarische wijze aan, maar ze suggereren ook dat over de ruïnes ervan nu een nieuwe, of liever weer erg oude wind blaast. Hier steekt een denken de kop op dat verwant is aan het premoderne authenticiteitsdenken: hier wordt muziek gemaakt zoals de Middeleeuwse dichter De Machaut zijn rondelen schreef, Petrarca zijn sonnetten. Met een arsenaal aan geprefabriceerd materiaal en stereotypen wordt in steeds wisselende combinaties telkens iets nieuws gecreëerd. Met dien verstande dat de voorraad aan beschikbare elementen vooral de laatste eeuw een enorme explosie heeft gekend, en de hedendaagse kunstenaar wéét heeft van de romantische authenticiteitsgedachte.

Bras bas

Alvorens het improviserend jong geweld te laten aanrukken, had Klapstuk 97 echter een aanvang genomen in de Leuvense stadsschouwburg met *Agon* van Balanchine, daags na Jeanne Brabants – grijze eminentie van de Vlaamse dans en oprichtster van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen – bij wijze van prelude aan het woord gelaten te hebben. Naast improvisatie schijnt ook klassiek ballet erg goed te draaien op de hedendaagse podia⁴. Op het eerste gezicht lijkt dat paradoxaal. Toch meen ik dat beide fenomenen in de grond gelieerd zijn. Naast het zoeken naar een houvast, een welomschreven vocabularium, heeft fascinatie voor academische dans ook, en vooral, te maken met fascinatie voor techniek, fenomenale techniek. Het academische ballet leidt het lichaam naar zijn uiterste grenzen wat betreft uithouding, spierkracht, lenigheid en negatie van de zwaartekracht. De lust die we beleven bij het kijken naar de fabuleuze techniek van dit gracieuze lichaam, heeft te maken, niet zozeer met een oorspronkelijkheidsverlangen, als wel met iets dat daar nauw mee verbonden is, met een verlangen naar ervaring, en, wat meer is, naar verhevigde ervaring. Zoals Lieven De Cauter verklaart in *De Archeologie van de Kick*, is de moderne – en laatmoderne – mens door vervreemding en versnelling in de leefwereld het contact met de dingen kwijtgeraakt. Vanuit dit manco ontstaat volgens de



Maria Unplugged – Voortman, de Jonge / Hans Gerritsen

auteur de ervaringshonger die de (laat-)moderniteit zo kenmerkt. Wij zijn op zoek naar kicks: in het fitnesscenter, in het lunapark, bij het benjispringen. Kijken naar de ballerina is kijken vanuit het verlangen naar de woordenloze kick. Je ondergaat als het ware een minick door het kijken naar iemand die de grenzen van haar/zijn lichaam aftast, volgens een mechanisme dat m.i. ook de algemene fascinatie voor topsport (pakweg het volgen van de Tour de France) verklaart. Iets soortgelijks doet zich voor met het overweldigende succes van hiphop elders in het danslandschap (naast de zogenaamde street credibility die hiphop te beurt valt). Terecht merkt Johan Reyniers op dat hiphop op bepaalde punten vergelijkbaar is met klassiek ballet: dezelfde verering voor techniek, hetzelfde wachten op de soloperformer die zijn virtuositeit tentoon komt spreiden.

De actuele voorliefde voor techniek kan ook duidelijk worden afgelezen aan de publieksbijval die Jennifer Lacey oogstte met haar bijdrage aan de dansimprovisaties: op technisch vlak was zij haar danspartners ver vooruit. Opmerkelijk was ook het effect van een ingreep die David Hernandez op één van de improvisatiesessies uitvoerde om de receptie ervan bij te sturen. De eerste sessies hadden immers langzamerhand bij ons, toeschouwers, de indruk gewekt dat de bewegingen van al die kronkelende en schuddende lichamen 'toch niet zo moeilijk moesten zijn', dat 'wij dat, mits wat oefeningen, ook wel zouden kunnen.' Tot op een avond Hernandez twee lukrake meisjes uit het publiek uitnodigde met hem te komen dansen, waarna hij hen een betrekkelijk eenvoudig ogende beweging begon



My jester – Anouk van Dijk / Anneke Steffens

aan te leren. De meisjes bakten er uiteraard niets van, en werden na een poos bedankt voor hun bereidwillige medewerking. Wij, toeschouwers, die hadden ingezien 'dat het toch nog zo gemakkelijk niet was', keken vervolgens met een hernieuwde interesse verder. Of hoe het ambachtsdenken intrinsiek met ons denken over kunst verstrengeld zit.

Hoe maak je nu de verbinding tussen authenticiteit en techniek? Ook wie daarnaar op zoek was, kwam op Klapstuk 97 aan zijn trekken. De plaats waar beide vereisten het best worden verenigd, is namelijk de solo, waarvan het festival er erg veel in huis had. Het bracht elf solo's op negentien dans- en theaterproducties. Hiermee volgt Klapstuk een algemene

trend in de dans- en de theaterwereld (waar monologen troef zijn). Zowel dansers, programmatoren als publiek lijken momenteel een voorliefde te hebben voor solowerk. Is hier louter sprake van een geest van individualisme? Ik denk het niet. M.i. bewerkt de solo een mooie synthese.

Enerzijds is er in de solo techniek vereist. 'Je kan je niet wegstoppen achter andere dansers', aldus Reyniers. Ook om een hele voorstelling lang het publiek in je eentje te blijven boeien, dien je als danser over een flinke dosis virtuositeit te beschikken. Anderzijds is de solo ook een zeer intieme aangelegenheid. De danser gaat een 'directe' confrontatie aan met het publiek, met wie hij/zij open en bloot een dialoog aangaat. Ook hier geldt dat hij/zij op niemand een beroep kan doen om zich te verbergen. Het publiek is zijn/haar enige partner. Misschien is het die intimiteit die aanslaat bij het publiek: het zich aangesproken voelen. Danser en toeschouwer zitten wat dat betreft in hetzelfde schuitje: 'Zonder mijn blik blijft je lichaam wat het altijd was: een valstrik van eenzaamheid' (Jan Fabre), maar ook: 'Souvenirs van het theater tegen de eenzaamheid' (Jeanne Brabants).

1. Dit werd duidelijk uit Pascal Gielens bijdrage aan de studiedag die het Departement Sociologie inrichtte ter gelegenheid van het festival.

2. Susan L. Foster, 'Dans en posthistorische techno-esthetica', in: REYNIERS, J., 'Het dansende lichaam'. Klassieke teksten over [hedendaagse] dans, Leuven, Kritak/Klapstuk, 1994, p.215.

3. Dit werd door Ph. Auslander terecht opgemerkt tijdens zijn bijdrage aan de lezingenreeks van het Instituut voor Culturele Studies.

4. Katie Verstockt, 'Dans', in: De Scène, 00, seizoen 1997-1998.