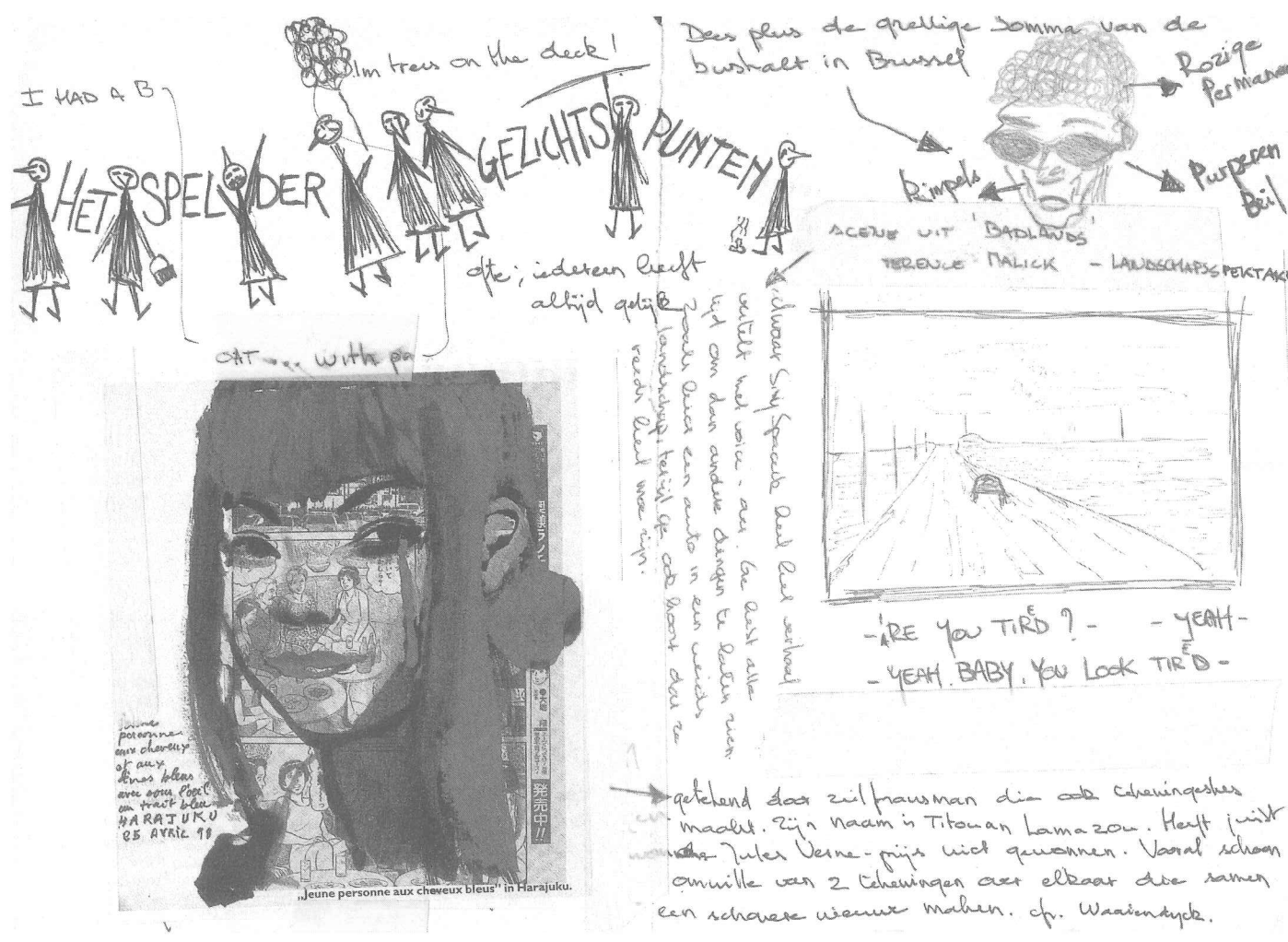


BEROEP: theatermaker **LEEFTIJD:** 27 **NATIONALITEIT:** Belg **OPMERKINGEN:** studeerde in 1996 af aan het RITS. Creëerde i.s. Johan Petit o.m. **Elias** (1997), **DAT...DAT** (1998) en **Het hondje Candy** (1999) bij het MartHA! tentatief, **De Mémoires v meneer Lowie** (1998) bij Limelight, **In de verdure** (2000) bij De Korre, **Let's make an opera** (1997-1998) en **De nachtegaal** andere verzinsels (2000) bij De Vlaamse Opera.

Illustratie: Bart Van Nuffelen



OVER DE WAAIENDIJKSE MYTHEN EN LEGENDEN
BART VAN NUFFELEN

Ter inleiding. Zoals sommigen weten vorm ik met een hoop ander volk het MartHA! tentatief. Beide dingen zou ik in het licht van dit artikel efkes willen scheiden. De wetten en noden van een gezelschap lopen nu eenmaal niet altijd gelijk met uw eigen toneeldromen. Anderzijds hoop ik minstens een aantal van deze ideeën samen met de MartHA! ploeg waar te maken. Logisch, want het gegeven MartHA! tentatief maakt deel uit van die dromen.

Het te bespreken traject behandelt niet meer dan - pakweg - de komende drie stukken. En dan nog wel in de meest vage bewoordingen, met nog kilometers ruimte voor allerhande zijsprongen. Verder wil of durf ik niet vooruitkijken. Al was het maar om plaats en ruimte vrij te houden voor nieuwe invalshoeken of lering uit de praktijk. Tenslotte blijven grote woorden over toneel relatief in het licht van een veranderend leven, zodat steeds zonder enige schaamte alles overboord gegooid kan worden voor schoner en beter (toneel)plannen.

1. DE KRONKELENDE KRONKELWEG NAAR WAAIENDIJK

Men vraagt: "Wat wilt gij nu vertellen?" En ik word ongemakkelijk. Wie ge wilt ieder verbazen met een prachtige volzin die heel uw werk denken omvat. Zo een kernachtige frase die de vrager stil doet worden naar het hoofd doet grijpen om na wat denken te zeggen: 'Ik begrijp het niet. Het zal me niet lukken. Daarom treffen ze me midscheeps met zo'n vraag. Daarom dus word ik ongemakkelijk, omdat ik die momenten van maar een valse toneelman te zijn. Met een opgeplakte moustache die stilaan loskomt en een hoge hoed die mij per ongeluk is aangereikt. Ik val hier nu bingbang binnen met een spreuk die mij wél trof op gevoelige plek. Geformuleerd door de enige echte Arne Sierens weet niet of ze bedoeld was als allesomvattende frase over toneelwerk. Ik weet wel dat het in mijn wereld een waarheid als koe is:

'Toneel moet rock 'n roll zijn'

En nu kan ik ineens wel meespreken, zie. Dat kan ik wél zeggen: in die weinige tonelen is het instinctieve zoeken naar een soort kick,

INSTENAARS OVER HUN PROJECT

AN NUFFELEN, HAUTE COIFFURE, RAVEN RUËLL, THOMAS HAUERT, AARICH JESPERS, BERT VAN GORP, HET BORDES, SALVA S, GRACE ELLEN BARKEY, CHARLOTTE VANDEN EYNDE & UGO DEHAES, MAARTEN VANDEN ABEELE, VOMGEVING: FRAN DICS

raar gevoel in de onderbuik, een trilling ergens diep vanbinnen de drijfveer geweest. Ik zeg dat hier nu allemaal om eigenlijk te zeggen dat ik de hamvraag naar het waarom, de reden, de kern van een toneeldenken alleen langs een kronkelweg of via een soort onderbuikdenken kan benaderen.

Ik zie op een blauwe maandag - en veel later dan de rest van de wereld - **Twin Peaks** op de video en voel dat het een juiste manier is om over de wereld iets te vertellen. Ik weet ook dat Lynch een amerikaander is, of toch in elk geval geen belg, en dat ik het helemaal anders zou vertellen. Maar wel met hetzelfde idee of denken in het achterhoofd. Via dezelfde omweg.

Ik zie in **The Singing Detective** ene met een raar soort huidziekte omringd door dokters. De patiënt wordt wazig en niet veel later zingen die dokters ineens een oerwoudlied, dansen verpleegsters de cancan en wordt een rit door ziekenhuisgangen een bevreedende reis. Hoewel die huidziekte of het hallucineren door medicijnen niet aanwijsbaar mijn favoriete onderwerpen zijn, wordt ook hier de 'techniek' aangevoeld als juist. Via alweer een omweg wordt de wereld getoond zoals die werkelijk is; bedrieglijk reëel.

Hoewel de aangehaalde voorbeelden slechts een fractie vormen van de verzamelde inspiratiebronnen, zijn ze m.i. raak gekozen. Via eerder banale basisverhalen (de ziekte van een schrijver, het oplossen van een moord) wordt iets veel groters en omvattenders aangeraakt: de werkelijkheid en hoe die te bekijken. Dat is waarschijnlijk het doel van mijn tonelen: een weg zoeken om de realiteit te vervormen, teneinde diezelfde realiteit beter te begrijpen. Het is de vervorming die deuren opent naar een andere manier van kijken en een eigen manier van vertellen. Via deze kronkelweg wil ik mijn wereld of realiteit (België, Vlaanderen, Borgerhout, de planeet) bekijken. In het optimistische schema levert dat voorstellingen op die ons een spiegel voorhouden. In het aller-optimistische schema zijn het tonelen met rock 'n roll in. Voor hetzelfde geld zegt ieder na afloop dat het nergens over ging. En heeft men dan ongelijk?

Om deze duistere woorden een sprankel inhoud te geven, wil ik u graag het Waaiendijck-project presenteren. Het is de komende tijd mijn manier, mijn kader, mijn kronkelweg om over de wereld iets te vertellen.

2. UIT DE VERZAMELDE VOORBESCHOUWINGEN OP WAAIENDIJCK Over Waaiendijck met orde vertellen kan niemand.

Valavond. Aan de einder snijdt een stad hoekskes uit den hemel - nu eens is die vuurrood als in Amerikaanse filmen, dan weer jakkeren wolken jachtig voort - en waar wij ook kijken, nergens ontsnapt ons oog aan de wereld zoals die werkelijk is.

Vraag. Is het de wind die roet en vuiligheid naar ons jaagt en die verre geluiden ijl en in flarden tot bij ons brengt? Is het de wind die afval in het stekelgras hangt? Is het de wind die onze haren en gedachten verwart? Is het deze wind die eindeloos over deze dorre vlakke jaagt die maakt dat het hier... anders is?

Zo antwoorden wij: men weet het niet.

Maar niets verrukt ons meer dan het spel van een platiëken zakske met de lucht. En altijd denken wij: nu komt het neder zie, of daar schiet het weer weg voor nieuwe kapiolen, andere buitelingen, hangt het soms seconden in het ijle om dan verder te zweven...

En zo vergaat het ook ons in Waaiendijck.

3. ENKELE IMPRESSIES OVER WAAIENDIJCK, TER LERING EN VERMAAK

Daar waar ze de versleten plakaten van cinema's achterlaten, daar waar niemand ooit komt, daar waar alles samenwaait wat in de stad te licht of te los is, daar waar er efkes niks is tussen de voorstad en het platteland, daár is het fiere Waaiendijck.

De bewoners dezer merkwaardige enclave verschillen in niets van u en ik, behalve dan dat er ene soms heel scherp op Guust Flater lijkt, en twee anderen spreken nu eens de woorden van een mop van Gaston en Leo en dan weer zoals Walschap boeken schrijft.

De geluiden daar zijn dezelfde als hier bij mij thuis, maar meedragend door de wind, zodat ge u soms afvraagt: hoor ik wat ik hoor, of is het anders? En vanwaar komt de wind als ge soms een flard bekende toespraak hoort uit vergeten dagen, of een verwrongen hit van nu? Wat ge er ziet is wat rondom ons op straat gebeurt, of in de slaapkamer of in de hofkes achter uw huizen. Soit, beelden die ge kent, van in het echt of van in de film. Iemand die zich uitkleedt zoals iedereen elke dag, maar dan op de manier van Brigitte Bardot. De huizen zoals in uw straat, maar wie de deur dicht trekt, trekt de gevel mee. En staat alsof de hele wereld op hem is neergekomen in de uitsparing van een venster. Het licht is er zoals bij ons onvoorspelbaar. Soms stralend en scherp, maar voor 't zelfde geld grijs en triest. We hebben daar mee leren leven; het is gelijk het is.

4. EEN WERELD GELIJKEND AAN DE ONZE, MAAR DAN ANDERS

Dit Waaiendijck, waar u zich (net als ik) heden slechts een vaag beeld bij kan vormen, is decor en onderwerp van mijn volgende stukken. Het eerste deel **Waaiendijck I** gaat in mei 2001 in première. Het tweede deel **De jongen cascadeur** wordt verwacht in het najaar van 2001. Voor het derde deel **Deps/Nieuw Deps**, naar de boeken van Walschap, is nog geen periode voorzien. Geen mens weet of er nog meerdere delen zullen volgen.

Ik werk graag in cycli, en wel om verschillende redenen. Deze werkwijze verplicht me dieper in te gaan op onderwerp en thema, hetzelfde idee kan op verschillende manieren of vanuit andere standpunten belicht worden - al vaak overviel me het gevoel pas ná een afgewerkte voorstelling echt te weten waarover het gaat - en op deze manier kan het 'materiaal' in alle rust en in een juiste dosering behandeld worden. Zo leerde mij tenminste de vorige 'cyclus' over Louis Paul Boon.

Deze 'geniaal-maar-met-te-korte-beentjes-actie' ontstond organisatorisch en had nimmer de ambitie zich met het wat hoogdravend klinkende 'cyclus-woord' te tooien. Toch voelde ik hoe zich uit elke voorstelling nieuwe en betere ideeën destilleerden. Zo was **DAT...DAT** (1998) een haast logisch gevolg van **De vrieskelders** (afstudeerproject RITS, 1995) en **De Vergeten Straat** (H. Teirlinck, 1997).

Dat Louis Paul Boon het logische kader was van waaruit de wereld werd bekeken, spreekt voor zich. En zo raken we het tere punt; van welk kader nu die steeds onoverzichtelijker wereld besnuffelen en betasten? Waaiendijck is voorlopig een antwoord.

Het uiteindelijke doel van deze Waaiendijck-actie is immers even helder als hoogmoedig: een wereld scheppen, gelijkend aan de onze, maar dan anders. En via deze 'andere' wereld - zo is de stille droom - kan het leven van alledag scherper dan ooit worden weergegeven. Met Waaiendijck wordt immers een minimaatschappij geschapen naar evenbeeld van de wereld, waardoor mechanismen, gedachtehandelingen en overtuigingen van die grote wereld op dit microniveau uitgepuurd en overzichtelijk worden. Het rijke zielenleven alhier diep als bron. De kermissen, de fermettes, de politiek, de gsm's, files, wilde feesten, de chagrijnige koppen op den tram maandagmorgen en dit alles in het oneindige en altijd eentje meer. Met die elementen wordt Waaiendijck gebouwd. Waaiendijck als zinnebeeld voor België (dat land mythische staat veel meer tot de verbeelding spreekt dan het tot nu toe orde kleffe Vlaanderen).

Wie verbeeldt, vervalst. En gelukkig maar. Zo kunnen we eens go lachen door hier wat uit te vergroten en daar wat te romantiseren teneinde het leven te tonen zoals we het allemaal zouden willen leven, groots en meeslepend. Door het leven te tonen zoals het is: met e

hoekske eraf. Zodat de grellige bomma die met haar heksenbril en purper haar aan uw bushalte staat, ineens geen gewone grellige bomma meer is, maar een grellige bomma met een verhaal. Die ontdaan van de alledaagsheid van het buskotwachten een stukske poëzie wordt. Een toneel waar complexe maatschappelijke problemen door een metafoor ineens zichtbaar worden en begrijpelijk. Een toneel waar ze zich nog echt dood schrikken als iemand op 't straat ineens begint te roepen in een gsm. Waar ze nog over bananenschillen vallen. Waar de evidentie niet zo evident meer is, waar er andere wetten heersen, waar de dingen nog bezielt zijn. Of hebt gij nooit gevochten met een tafel die door een deur moest?

5. WIE VERBEELDT, VERVALST

'Het wordt later. Het wordt donker. En fris. De spots floepen aan. Maar ze zijn slechtgericht. En werpen grillige schaduwen over het land.'

De Waaiendijck-stukken spelen op locatie. Ergens op een plaats waar in de verte het silhouet van de stad zichtbaar is, op een grasveld. Op een plek die zweeft tussen den buiten en de stad. De stad in de verte vormt het 'grote' decor waartegen alles zich afspeelt, samen met de lucht en haar veranderende kleuren. Het 'kleine' decor is een beeld van een gemeenschap, een gehucht dat zich daar heeft ontwikkeld. Spelen en werken op locatie blijft een moeilijke maar ideale kronkelweg. Om op een andere manier te kijken, om op een andere manier te vertellen. 'the story is in the mind of the teller, but the truth is in his telling' Hoe iemand een verhaal vertelt, vertelt hoe hij over de wereld denkt. De manier van toneel maken is dus een logisch gevolg van hetgeen ge wilt vertellen. En dat is wellicht het plezierigste aan heel dat toneel maken: nadenken hoe verhaal en vertelling naadloos in mekaar kunnen overgaan. Schitterend (en in mijn kijkcarrière onovertroffen) werd dat toegepast in **De Bitterzoet**, waar de onrust, de dreiging en de angst die heerst in een gezin vooral werd opgeroepen door de manier van spelen. Verder flip ik compleet op de momenten waar de vertelling van een verhaal wordt versterkt en/of beïnvloed door het 'toevoegen' van een ander 'teken'. We leven in een wereld van iconen; ieder kent beelden,

geluiden, filmfragmenten, moppen, liedjes, citaten die zijn gaan behoren tot een soort collectief onderbewustzijn. Deze tekens of iconen vormen de 'geschiedenis' van een tijd. Ze vormen ook de 'identiteit' van een belevingswereld. Door het (her)gebruik van zo'n tekens wordt een stuk ontegensprekelijk in het hier en nu geplaatst.

Door het combineren van zo'n iconen ontstaat een haast misselijkmakende mogelijkheid tot installatie van betekenislagen, die mee de kleur, de toon en de waarheid van de vertelling uitmaken. In het werken aan een toneel worden die momenten waar mogelijk ingecalculiseerd.

6. DE ONDERWERPEN

Voor **Waaiendijck I** wordt het mechanisme van het nationalisme bestudeerd en hoe dat verweven is met de geschiedenis van België.

Denkbeeldige grenzen worden stillekesaan gedachtegrenzen.

En zo komt het dat de Waaiendijckers op een schone morgen wakker worden met nog maar een halve horizon.

De Jongen Cascadeur is het relaas van de groei pijnen van een romantisch jongetje. Alles speelt zich gedurende één lange zomer af op een soort camping op een verloren veld aan de rand van een stad. Het is een stuk voor kindjes. Alle stukken zouden voor kindjes moeten zijn. **Bij het vallen van de avond werden wij overvallen door een frisse bries die van over de vlakte kwam aangeroid. Wij rilden. En zo raakten wij verlost van de warmte die dag aan dag onze lijven was komen bewonen.**

Een weinig later vertrokken wij, de ons zo welbekende horizon tegemoet. Waarboven zich de eerste duistere wolken samenpakken. (de jongen cascadeur spreekt wijze woorden bij het afscheid)

In beide stukken dient het werk van Gerard Walschap als literaire bron. Walschap beschrijft in veel zijner boeken op een onnavolgbare manier het Vlaamse dorpsleven. Opvallend is hoe in zijn werk het dorp vaak symbool wordt voor de hele wereld. Als levende illustratie zal **Deps/Nieuw Deps** dienen; een bewerking van de romans **Houtekiet** en **Nieuw Deps**.

7. EINDE

'Et puis, chaque soir, à l'heure de la représentation, on regarde le navire s'éloigner et on a la tristesse des gens qui restent à quai.'

NAMEN: Adriaan Van den Hoof en Wouter Hendrickx **BEROEP:** toneelspelers **LEEFTIJD:** 27 en 24 **NATIONALITEIT:** Belgen
OPMERKINGEN: **Wet Deck** (jan.2000) was de eerste productie van dit duo sinds ze in 1997 samen afstudeerden aan de afdeling Toneel van Studio Herman Teirlinck (Antwerpen)

De bewering dat jonge makers geen visie zouden hebben, is onjuist. Dan zouden ze geen projectsubsidie aanvragen, want dan hadden ze geen noodzaak. Dan zouden ze zich amuseren op café. Grote makers, daarentegen, kunnen sowieso functioneren. Een visie hebben zij bij wijze van spreken niet meer nodig: ze zijn 'established'. Er moet niet meer aan gewerkt worden. Dat is zo voor Stan, Het Zuidelijk Toneel, De Tijd, enz.

Het is wel zo dat wij niet de bedoeling hadden een eigen gezelschap op te richten. In eerste instantie wilden we een voorstelling maken, een voortzetting van de manier waarop we in 1997 gewerkt hadden aan onze afstudeervoorstelling **You're not My Father**. Dat was ook een collagevoorstelling met zelf geschreven stukken tekst. We hebben dat eindwerk gespeeld in de Monty, die ons vervolgens vroegen voor nog een productie. We hadden zin om ons eigen ding te doen, dus hebben

we geprobeerd een projecttoelage te krijgen. Maar omdat je nu eenmaal geen subsidie kan aanvragen onder je eigen naam, hebben we de vzw Haute Coiffure opgericht. Als de aanvraag niet was gelukt, hadden we allicht samengewerkt met andere gezelschappen.

Nu willen we natuurlijk wel verdergaan met Haute Coiffure. Twee factoren zijn daarvoor bepalend. Ten eerste hebben we elkaar na drie jaar teruggevonden. We verliezen geen tijd met oeverloos gezeik, we komen snel 'to the point'. Het zou dom zijn om de chemie tussen ons op te blazen. Natuurlijk vinden we elkaar niet overal in. Er zijn ook tegenstellingen. Anders kan je immers geen voorstellingen maken: je moet dingen tegen elkaar zetten, iets constructief opbouwen, als een trapje. Zo krijgt iets betekenis. Maar we verstaan elkaar met een half woord.



fotografieren: Folke Van der Meule

Ten tweede willen we iets uittesten. Neem nu De Roovers. Zij trekken een mooie lijn: ze zijn begonnen met Camus en trekken van daaruit consequent de lijn naar Sartre en Shakespeare. Wij, daarentegen, willen elk jaar iets totaal anders doen. Eens kijken of dat ook kan: alle soorten bronnen aanboren. Een 'thriller-comedy-theatre-show' als **Wet Deck** is niet wat we de rest van ons leven willen blijven doen. Dat was een voortzetting van wat we op school begonnen waren. Het volgende project zal iets totaal anders zijn: geen collage en niet filmisch. Dat experiment is niet zozeer een reactie tegen de notie 'eigenheid'. Het is wel een onderzoek: in hoeverre is die diversiteit mogelijk, vormt die ook een eigenheid, een visie. In die diversiteit willen we onze vrijheid vinden. Zo willen we dit seizoen samen met Geert Van Rampelberg negen verhalen van Pieter De Buysser spelen. Bovendien willen we, onder de vlag van Lampe, Haute Coiffure en Monty, een repertoirestuk met erg veel personages aanpakken en daarbij het voortouw nemen, niet in de vorm van een regie, maar van een bewerking, een visie. Het jaar daarna dienen we een nieuw projectdossier in.

Als je bij andere gezelschappen of productiehuzen meedraait, voel je na een tijdje dat je met een ei zit, dat je je eigen zin wilt doen. Of die eigen zin nu bestaat uit amusement, tragedie of teksttheater, daar moeten we zelf ook nog achter komen. Binnen tien jaar komt er misschien een eigenheid bloot te liggen. In ieder geval voeren we een zoektocht naar de mate waarin je vrij kan zijn, zowel als maker als op het podium. We willen geen compromis, geen kettingen, geen band. We willen onze eigen zin doen, consequent en eerlijk. De tournee, het subsidiegeld betekenen vrijheid.

Onze speelstijl wordt een 'mengeling van ambachtelijk spelen en stand-up-comedy' genoemd. Een vreemde combinatie, maar het is wel een mooi compliment, al zouden we onszelf niet zo beschrijven. **Wet Deck** is een opeenstapeling van verschillende stijlen, met daarin een entertainmentcomponent: we spreken het publiek aan, betrekken het bij het spel. Voor een eigen positionering in het veld is het nu nog te vroeg. Bovendien is dat voor ons beiden verschillend. We gaan nog verschillende dingen doen. Wel proberen we elke keer de ultieme voorstelling te maken en te combineren: wel en geen inleving, een politiek statement, een manier van spelen waar we bij het bekijken van bepaalde voorstellingen naar gezocht hebben. We willen niet in een bepaald gareel blijven zitten. Net zoals Dood Paard: daar komen ook allerlei facetten samen aan bod.

We willen onze persoonlijke verhouding t.o.v. wat toneel is laten zien, zonder ons te verstoppen. In **Wet Deck** hebben we wel personages gevonden, maar we houden daar een openheid tegenover. Zonder vierde wand, maar wel ingeleefd; hier en nu, en toch verhalend.

Wij zijn een product van zoveel verschillende gezelschappen vóór ons. Wij zijn de som van wat we gezien hebben. We willen niet kiezen maar combineren. Het theater van de kleine man, het politieke theater, het spreekt ons allemaal wel aan, maar we willen niet poneren: 'dat is nu waarvoor we staan'. We hebben wel een aantal grote voorbeelden. Voor Adriaan zijn dat De Enthousiasten, met Johan Dehollander, Dirk Van Dyck en het genie Ryszard Turbiasz. Zij maakten ook collages. Dat was op het ene moment gieren en op het andere muisstil kijken. Het is zoals Ryszard zegt: het contrast is fascinerend. Ryszard is een groot man, hij is een man van contrasten. Er is ook Bottom, een Engels comedyduo, twee 'losers' op een appartement die met veel overtuiging een scheet kunnen laten. Dat is heel groot inlevingstheater. Wouters grote voorbeelden zijn **Weg** van Josse De Pauw, **Wie** van Dood Paard, en **Het Liegen in Ontbinding** van Guy Cassiers.

We hebben elkaar gevonden in de film. Wij zijn de generatie van film en tv. Wij behoren tot de eerste generatie die dingen naspeelden van tv. Dat was zo toen we klein waren en dat is gebleven. Wij spelen ook

filmdialogen na. Die fascinatie voor film zorgt ervoor dat we zoeken naar een filmische structuur en speelstijl in theatervoorstellingen. Voortzetting van **Wet Deck** hebben we ons laten inspireren door de film noir, de filmversie van de pulp-detectiveromans, met spitse dialogen, onderkoeld en snel. Nu zie je dat opnieuw in films van Tarantino. Niet dat we die films naspelen, maar we hanteren ze wel als stijl. Het bureau in **Wet Deck** is eigenlijk een filmdecor, een filmset. Met wat camera's en **perchen** wordt het een 'echt' bureau. Het is 'beyoncé theatre'.

DOEN, DOEN, DOEN

In andere vormen van theater missen we de vrijheid: jezelf niet verloochenen, de vrijheid om je verhaal te kunnen vertellen. Het is een vrijheid van spelen én van denken. Een collagevoorstelling maakt bijvoorbeeld, terwijl iedereen zegt: 'Collages mislukken sowieso.' (zoals Van Gansbeke: 'Collages getuigen van een gebrek aan fantasie aan inspiratie.'

Wij hanteren beiden twee totaal verschillende speelstijlen en toespelen we samen. We spelen personages, zonder in hun huid te kruipen: je blijft jezelf én je liegt. In **Wet Deck** zitten veel persoonlijke verhalen. We willen de vuilste kant van onszelf kunnen laten zien. Vergelijk met Dimitri Leue. Die maakt heel persoonlijk, heel moedige theater, maar daarin missen we het gevaar, de hardheid van het bestaan. Wij willen eerst vertrekken vanuit die hardheid en daarin poëzie laten zien. Vanuit de woede van de mensen vasthouden aan de schoonheid van de tekst, van het moment, van een ontmoeting. Daaruit energie putten om verder te gaan.

Hopelijk zal het met de fabels van Pieter De Buysser ook zo zijn dat zozeer jezelf kan zijn dat je je personage wordt, dat je je eigen statement kan plaatsen via de tekst. Dat is het tegenovergestelde van het Zuidelijk Toneel, waarbij je virtueuze acteurs ziet, maar geen mensen. We zijn blij dat er weer heel veel jonge mensen naar het toneel komen. Net zoals De Roovers, trekken ook wij een publiek met veel 15-16-jarigen. Die willen we de zin om toneel te spelen bijbrengen, en een nieuw idioom over toneel. Het is een soort wakker schudden, al is dat niet de bedoeling, wel een gevolg van de voorstelling. Ikzelf (Adriaan) ben toneel gaan beginnen spelen door de voorstelling **Kuschwarda City** van Herbert Achternbusch door Hollandia te zien. Dat was een warme voorstelling waarin een vonk van openheid zat, de zin om iets te spelen, te maken. Toen dacht ik: dat wil ik ook. En toen ben ik naar de toneelschool gegaan. Na een tegenvaller op het Conservatorium in Antwerpen (het Toneel Dora van der Groen, nvdr), ben ik naar Studio Herman Teirlinck overgestapt. Ik ben daar heel blij om. Daar heb ik immers Wouter ontmoet en Frank Verduyven, en Jolente De Keersmaecker. Mede dankzij deze docenten werd vrijheid daar mogelijk gemaakt. Toen wij op school zaten, was er net een overgang van bewind aan de gang. Het lag aan de studenten zelf om al dan niet positief met die situatie om te gaan om het heft in eigen handen te nemen. Frank zei ons: 'Je moet doen, doen, wat je maar wil.' Wel, wij hebben het heft in handen genomen en samen iets gemaakt. Als je die kans liet liggen, was dat dwaas. Nochtans kon de veelduidigheid die er toen heerste net zo goed een immens obstakel zijn, en voor sommigen was dat ook zo. Voor ons was ze vruchtbaar, we hebben de vrijheid daar gekregen. Kijk naar Kakkewieten. Dat is ook louter ontstaan om je eigen zin te kunnen doen. **Wet Deck** is dat ook, maar dan op kleinere schaal. Het is een punt kunnen zetten, een vuist in iemands gezicht slaan zonder dat pijn doet, maar je net doet lachen. Die vuist is ontroering, is een statement, het is een combinatie van hoogdravend dramatisch geëxperimenteer en comedy. Dat gebied daartussen willen we afscannen. En dat elke dag opnieuw in een reeks van 30 voorstellingen. Het is een onderzoek naar hoe ver je daarin kan gaan, en hoe ver

t.o.v. elkaar kan gaan.

We brengen al wat ons fascineert, ontroert, al is het maar een zin, een woord. Dàt is ons statement. Zo sprokkelen we ons materiaal ook bij elkaar: wat ons iets doet, of het nu film of tekst is, eender wat. Je weet van elkaar wat goed is. 'Fascinerend' is een idee, een gedachte, én een gevoel. Je geeft je totaal bloot als je je persoonlijke keuze wil overbrengen op het publiek.

We gaan ook op zoek naar wat we deden als kind. Dat levert beelden op die de samenvatting zijn van wat je met toneel wil doen. We staan een beetje tegenover elkaar van 'kom jij samen met mij spelen woensdagnamiddag?' In **Wet Deck** zitten er verhalen uit onze kindertijd, al is niet altijd duidelijk wat echt is en wat fictie. In **Man Bijt Hond** (tv-programma met o.m. Adriaan Van den Hoof, nvdr) is het net zo: dat is ook wat wij vroeger deden. Dat legitimeert je fascinatie en daarmee ontroer je mensen. Dat is jezelf niet wegstoppen, dat is

communiceren. Vrijheid is de vrijheid die dingen te bundelen die je fascineren en die dan te delen met het publiek. Vierkant je zin doen én daarin perfectionistisch zijn, tot op de dag van de première aan de teksten blijven schaven. Dan kom je tot schoonheid en eenvoud. Het is de vrijheid van een koning: geen blad voor je mond nemen in al wat je doet. Soms krijg je dan keihard het deksel op de neus, soms is het beter dan de beste seks. Onze voorstelling bleef evolueren, niet zozeer qua tekst als wel qua spel. Het is nooit een routine geworden, zelfs niet na 30 keer. We bleven elkaar verrassen. Je blijft de tekst iedere keer weer op een andere manier bekijken: 'tiens, ik kan het ook anders vertellen'. Het is fijn om dat bij elkaar te merken. De opdracht voor de toekomst zal erin bestaan te onderzoeken hoe dat kan in een geschreven, vaststaande tekst, b.v. de fabels van Pieter De Buysser. We moeten kijken of zo'n tekst, een stuk dat je van a tot z wil vertellen, combineerbaar is met de openheid van **Wet Deck**. En dan ben je er. Dat zou een hele opluchting zijn.

AVEN
JELL

BEROEP: theatermaker **LEEFTIJD:** 22 **NATIONALITEIT:** Belg **OPMERKINGEN:** student eerste meesterjaar van de regie-opleiding aan het RITS (Brussel) **Messen in Kippen** (David Harrower), dat hij als stage na zijn tweede jaar regisseerde bij Theater Malpertuis / De Bloedgroep, wordt volgend seizoen hernomen.

Het vertrekpunt is altijd de emotie / het startdynamiet is de ontroering / de drijfveer de woede om hoe de dingen zijn / nu / nu /

Ik: momenten dat de taal tekort schiet / op zoek gaan naar een taal / om iets uit te drukken / nooit goed weten wat /

Het inslikken van woorden / woorden: gif en genezing op hetzelfde moment / Twee momenten van totale overgave als gevolg van een hartverscheurende liefde / met intrede van het sprakeloze /

Zie: de dood van mijn vader / Zie: de zoektocht naar de ander / Het blijven zitten / Het bezig zijn / Het naar de stad gaan / Het weer naar huis gaan / Het niets daartussenin / Het wegstoten van mensen en tegelijkertijd: Kom hier! Pak me vast! Ik zie u graag! /

Het schrijven / Het raadsel / De granaat – taal / De taalterrorie / Het taalterrorisme / De verantwoordelijkheid valt uiteindelijk altijd op uw eigen schouders neer / "Ik wil meer weten" / Daar ligt het politieke / In het meer weten / In de goesting om te weten / te informeren / Het politieke / In het kijken / Observeren / Wat eronder zit / Wat erachter schuilt / Hoe alles zich verhoudt ten opzichte van elkaar / Hoe iedereen machteloos toekijkt / En toe kijkt / En toekijkt / Maar niet handelt / Waar blijft de handeling / De daad / Het gebeuren / Actie / Re - actie /

Hoe het woord redding brengt / Soms / Troost / Soms / Alsnog / In totaal verbrokkelde samenleving waarin de ander, die zich in zichzelf terugtrekt, geen plaats meer heeft / Geen plaats meer hebben / Er is geen plaats meer / Het niet weten waar / Het op de rand zijn / Het afgrond kijken / De inwaartse beweging / De ingewanden van de menselijke machine / van de machine / Het hart: vanbinnen groeit er van alles / Klaar om naar buiten te komen / Te ontploffen / Recht op uw smoel / Omdat het nodig is /

Het steeds weer 'ne slag in uw bakkes' krijgen, gelijk nen blok beton die op u valt / Niets is wat het lijkt / Er moet gezocht worden naar wat lijkt / Naar wat is / Een taal die lichaaamlijk wordt, fysiek waarneembaar, een taal die vlees wordt, tastbaar wordt / De harde kant van leven en zo / om de schoonheid te laten ontstaan /

Het toont een geweld / Het klaagt niet aan / Het toont hoe een systeem in elkaar zit / Het is een vicieuze cirkel / Het is het kwaad / Het is er voor

de momenten waarin ge denkt dat ge alles hebt en dan ineens: Nikske Meer / Door wat er in uwe kop is / Vanbinnen / De waanzin die slaapt tussen uw twee oren / Het onbegrip / Het zoeken / Het zoekt / Ik zoek / Een begrijpen / Dit is het drama van het begrijpen / Steeds weer / Die gevoelens / Die gevoelens / Ik kan er niet goed tegen / Ik ga daar altijd zo kapot van /

Ik zoek dus een begrijpen / Wat kan taal nog doen / Wat moet er verteld worden / Hoe pakt ge iemand bij zijn of haar kloten / Hoe brengt ge iets teweeg / Omdat het vechten belangrijk is / Omdat er weerstand moet zijn / Omdat de steen geworpen moet worden / Omdat er iets moet gebeuren / Baader Meinhof in mijn gedachten / Hoe positioneer ik mij in dit alles / Ik ben een lafaard / Een zwart beest van schuld / Ik reageer niet / Ik heb het privilege van het zoeken / Ik maak stukken / Ik zoek / Ik toon het zoeken / Dat is nu / nu / nu / nu belangrijk./

De angst voor de ander is reëel / Ik ben bang / Het gevoel alsof ze u met uw hoofd in het stopcontact steken / Als er binnen dit gegeven af en toe naar de wolken wordt gekeken / Als er binnen dit gegeven af en toe naar de zon wordt gekeken / Naar de hemel / De blauwe hemel / De nacht / De stad... dan... dan... dan scheurt het hart./

Het kijken / Het stilstaan / We staan niet meer stil / We moeten door / Steeds maar door / Want de welvaart roept / Het kapitaal eist / De wereldeconomiemachine moet op volle toeren draaien / Dag en nacht / Geld heeft geen tijd / Wacht niet /

Ach / Ik wil eigenlijk gewoon terug naar de verwondering van kinderen / Het spel / Het grenzeloze / Het erin vliegen / Het geloven / Het nooit opgeven / Het verbeelden /

Hoe ge in de mens blijft geloven / Dat is toch iets vreemds / Na WO II / Na Vietnam / Na Kosovo / Na Rwanda / Hoe ge ondanks alles in de mens blijft geloven / Dat is toch iets vreemds / Soms begrijp ik het allemaal niet meer / En toch /

Het wantrouwen / De onvrede / De kritiek / Het zelf in handen nemen / Opstaan / Het is belangrijk / Het zelf / Het steeds maar zelf / Nooit eens samen / Altijd cynisch / Nooit eens eerlijk / Nooit eens gewoon 'ik zie u graag' / Het fundamenteel alleen zijn / Het bijhouden van materiaal /

Over dat 'alleen' zijn / Zonder geld / Zonder vrienden / Zonder leven / Ze droppen u op een eiland / Ze noemen het aarde / Ze schrijven u overal in / Ze sluiten u overal aan / En dat is het dan / Niets meer / Niets minder /

De complexiteit toelaten / Wij hebben geen vijand meer / De complexiteit toelaten / Wij hebben geen vijand meer / Dat zou te gemakkelijk zijn / The plot thickens my friends, the plot thickens / Het 'nieuwe' is het woord / Ook al is dat er al van in het begin / We zijn de woorden aan het vergeten en ik ben fundamenteel tegen de taalverloedering! En dit alles gebeurt binnen de suggestie / Het toont een weg / De vergeten straat / De ongekende dingen / De wonde onder de pleister / Of het probeert dat tenminste / Het doet iets / Caligula in de spiegel / Politiek rebel in de spiegel / Ze doen iets / Iets / Iets / Dat is toch zoveel niet / Want er is geen medicijn voor hoe we leven / Het toont een denken / een systeem / De molen van de geschiedenis maalt traag / Letterlijk en figuurlijk / Alles bijhouden / Geschiedenis / Historisch / Cultureel / Politiek / Sociaal / Persoonlijk / Tijd / Leven / Liefde / De lust van het weten / Het gezicht van de hoop / De taal / De taal / de taal / Er moet een museum komen voor alle talen van de wereld / Er moet een museum komen voor alle levensverhalen van anonieme personen / We zijn de mensen aan het vergeten / Er is enkel nog schijn / Plastiek / Barbie en Ken / Hoe we nog steeds, zelfs na de dood van de kerk, naar zekerheden zoeken / Hoe die ons ontglippen / Telkens weer / Hoe we blijven weigeren in permanente verandering te leven / Het politieke schuilt in het bieden van weerstand / En geef mij / Geef mij / Geef mij radicaliteit / Nu / Geef ze mij / Alstublieft /

Ik hou niet van matiging / Van gemiddelde / Van compromis / Van Blauwgroen / Roodblauw / Paars / Geelgroen / Purperoranje / Geef mij radicaliteit / Nu / Geef ze mij / Ze is noodzakelijk / Alstublieft / Het

kapitaal als anonieme wereldmachine / En het gruwelijke is niet geest in de machine / Maar het feit dat die anonieme wereldmachine onze geest, in ons hart is gekomen / Iedereen aanvaardt stilzwijgend het kapitalisme / 'We kunnen er toch niets meer aan doen' / Alles is niet zwart-wit is, is te moeilijk / In het benoemen van het ondraaglijk bestaat de hoop / En het ergste is nog niet eens dat kapitalisme, maar wel de informatie / Dat is de ramp / Wat laten ze ons weten? Wat weten we? Is dat werkelijk gebeurd? Waarom weet niemand dat het gebeurd is? Was het te gevaarlijk? Te echt? Te vuil? / Niet consumeerbaar / Niet te verteren /

Uiteindelijk staat voor mij steeds het verlangen centraal / Geen grove woorden / Het grootse in het kleine / In de éénvoud / In het harteloos / Compromisloos / Schaamteloos / Direct / Ne steen in uw bakkes / champagnefles die openknaft / De scheuren in het plafond / Als pijn in de kop / De taal / De taal / De taal valt uit de mond / De spuwtaal / schiettaal / De turbotaal / Het sprankeltje hoop / Het schone / Het hartverscheurende / Het verschroeiend mooie / En hoe de twijfel komt in de dialoog met zichzelf / Steeds met zichzelf / Wat kan ik als Westerse lafaard doen? Aan die oorlog daarbuiten / Steeds daarbuiten. De ander zoeken? / De ander zoeken / In de reis naar de uitweg / In de verplaatsing de energie, de kracht, de nodige afstand / Hoe anders de gewoonte u overmeestert / Menselijke relaties van oorlog / Ik heb dingen, ik heb dingen/ ik spreek ze niet uit / Er rest ons weinig meer dan het eerlijke niet weten / Een innerlijke kracht / Een warmte / Een houden van woorden / Hou van de woorden / Van het schone van de zon achter de wolken / De maan willen / Dat is het / De maan willen / Nooit hetzelfde / De rust / Omwille van het onzegbare / Het ongreepbare / En het schone is het mogelijke einde van de verschrikking / Het schone is het mogelijke einde van de verschrikking.

THOMAS
HAUERT

BEROEP: choreograaf *LEEFTIJD: 33* *NATIONALITEIT*: Zwitser *OPMERKINGEN*: danste bij Rosas, David Zambrano, Gonnie Hegger en Pierre Droulers. Creëerde de solo **Hobokendans**, alsook, i.s.m. de dansers, drie stukken bij zijn gezelschap Cie ZOO **Cows in Space** (1998), **Pop-Up Songbook** (1999) en **Jetzt** (2000).

OVER BEWEGING, SENSUALITEIT, HET LEVENDIGE LICHAAM EN DE TEGENWOORDIGE TIJD

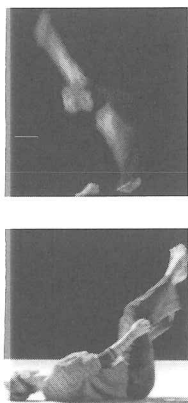
Het vertrouwen in en de waardering voor de intelligentie van het menselijk lichaam vormt een van de belangrijkste voorwaarden voor mijn werk. Bijgevolg speelt improvisatie daarin een grote rol. Geïmproviseerde dans is een spel van lichaam en geest met de anatomie, de creativiteit, de fysieke krachten, de ruimte, de tijd en de sensaties die daarbij ontstaan. Op zoek naar steeds nieuwe bewegingen wordt het lichaam uitgedaagd de grenzen van zijn bewegingsmogelijkheden te verruimen. De improviserende danser geeft haar/zijn lichaam met speels plezier over aan de fysieke krachten terwijl haar/zijn bewustzijn de verantwoordelijkheid heeft om er boeiende dans van te maken. Beweging ontstaat o.a. uit een combinatie van een mentale of externe (bijvoorbeeld muziek, aanraking door een ander lichaam) bewegingsimpuls, een keuze uit de in het lichaam opgeslagen bewegingspatronen en reflexen, en de invloed van zwaartekracht, centrifugaalkracht, mechaniek, snelheid, etc. Het improviserende lichaam is in staat al deze factoren meteen tot een vluchtige maar uiterst complexe bewegingssequens te verenigen. Uit

een unieke combinatie van omstandigheden en dankzij het vermogen van het lichaam om deze op elk moment bliksemsnel te kunnen integreren ontstaat er een unieke beweging die je technisch heel moeilijk zal noemen en die onmogelijk te herhalen valt.

De nieuwsgierigheid en de zin om onszelf en de toeschouwer te verrassen vraagt erom het 'organisch' vloeien van de beweging steeds opnieuw te manipuleren. Ons lichaam en onze geest kunnen op elk moment op het verloop van de beweging inwerken en de vorm, kwaliteit, het ritme of het ruimtegebruik ervan veranderen. Dit vraagt van de danser/es een grote, voortdurende alertheid, concentratie en openheid, wat hem/haar dan weer een sterke, heldere en sensueel aanwezigheid verleent.

Improvisatie is creatie bij uitstek. De uitvoering van vastgelegd dansmateriaal blijft integendeel altijd in zekere mate een re-creatie. Een (re)constructie zal altijd aan subtiliteit moeten inboeten omdat hersenen nooit alle data kunnen integreren.

Dans is een fysieke belevenis voor de uitvoerder en ook voor de toeschouwer. Zodra de danser/es het effect van zijn/haar beweging voelt, zijn/haar lichaam waarneemt, of er zelfs van geniet, wordt dat ook voor



JETZT /
Thomas Hauert, 2000
fotografieren:
Linus Kammermann

de toeschouwer voelbaar. Naast de beweging gericht op het lichaam zelf, geeft de beweging van lichamen in de ruimte een bijkomende voelbare beweging van de (tussen)ruimte. De beweging van een persoon of van een groep in de ruimte kan voor de toeschouwer en de danser/es de waarneming van de ruimte veranderen en de ruimte tussen de lichamen zichtbaar maken. Formaties, passerende lichamen en hun tussenruimten creëren visuele ritmes. Door de regulering via systemen die de ruimtepatronen en de posities volgens een gemeenschappelijke logica bepalen, ontstaat uit de groep en de tussenruimten één bewegend elastisch lichaam, verbonden door een schijnbare magnetische spanning. Dit soort gecoördineerde

groepsbewegingen worden wel minutieus geconstrueerd om dat effect te bereiken. De ervaring met de vastgelegde constructie maakt het mogelijk om binnen de groep aan de hand van dezelfde principes te improviseren, wat een fragmentarischer maar net zo boeiend resultaat kan opleveren. Beide methodes, improvisatie en overkoepelende constructie, werden al in mijn stukken gebruikt.

Mijn concepten gaan vaak uit van het lichaam of van fysieke wetten en fenomenen, en worden tijdens het creatieproces steeds opnieuw herzien. Concepten vormen het begin van een project; de ideeën zijn op zich niet doel maar uitgangspunt voor een proces dat tot resultaten leidt die bij het begin nog onvoorstelbaar zijn, omdat de lichamelijke mogelijkheden zich vooral door empirische leerprocessen ontwikkelen.

DISCIPLINE: beeldende kunst **LEEFTIJD:** 28 **NATIONALITEIT:** Belg **OPMERKINGEN:** afgestudeerd aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (KASK, Gent), afdeling 3D-Multimedia; lid van Zita Swoon (vroeger Moondog Jr en nog vroeger A Beatband); te horen op al het plaatwerk van Zita Swoon en op heel wat van Kiss My Jazz. Hij maakte de muziek voor een Victoriafestivalproductie van René Van Gijsegem. Speelt in **Plage Tattoo** (Les Ballets C de la B). Hij is de schepper van allerlei objecten en bizarre muziekmachines: drums op afstandsbediening, computergestuurde pick-ups, de Composer 19M 1.1, enz. Stelde zijn schoolwerk te boek. Hij presenteert zijn installaties o.a. in niet-commerciële galeries zoals de Vereniging (Gent), het NICC (Antwerpen) en Galerie W 139 (Amsterdam). Hij is één van de vier kunstenaars die Victoria uitnodigde om de komende vier jaar een 'Traject' bij hen af te leggen.

Antwerpen, maart 2000; opgetekend door Marleen Baeten

Ik grijp de vraag van Victoria - om er de komende vier jaar een 'Traject' af te leggen en er o.a. een 'operette' te componeren - aan als een uitdaging om verder te werken op wat ik al doe. Het heeft geen zin om met alles te stoppen en me op iets heel anders te concentreren. Ik denk ook dat het de bedoeling is dat hun vraag me stimuleert om gericht te werken aan datgene wat me bezighoudt.

Vragen en opdrachten zijn een belangrijke beweegreden om dingen te maken. Eigenlijk denk ik dat het meestal zo gaat. Wanneer ik ergens mag tentoonstellen, ga ik toch ook altijd de ruimte verkennen om te zien wat ik er kan doen. Dat heet dan geen 'opdracht', maar verder is het hetzelfde: ik doe iets in de lijn van datgene waar ik mee bezig ben, maar dikwijls zou juist dat werk - zeker op dat moment - niet gemaakt zijn zonder die specifieke impuls. Indien Galerie W139 (Amsterdam) me niet gevraagd had om een werk te presenteren, zou ik nu geen werk gemaakt hebben van die omvang. Het romantische beeld van de kunstenaar die zijn werk maakt in zijn atelier en het bij wijze van spreken onder de arm neemt op zoek naar een financier of producent, klopt niet voor mij. Bovendien bestaat mijn beeldend werk niet altijd uit 'kunstwerken' die op zich staan. Meer en meer evolueert het naar geluidinstallaties die deel uitmaken van een groter en flexibel geheel. De AJM-pick-ups bijvoorbeeld kan ik monteren als installatie op een tentoonstelling, maar ik kan ze ook hanteren als muziekinstrument tijdens een concert.

Toen ik op de academie zat, waren muziek en beeldende kunst nog twee gescheiden bezigheden. Na twee weken tournee kwam ik terug op school en werkte ik weer verder aan mijn objectjes. Het was Anne-Mie Van Kerckhoven die me stimuleerde om beide domeinen meer samen te brengen. Nu ik afgestudeerd ben en ik mijn beeldend werk niet meer in de ruimtes van de school toon, zijn beide werelden vanzelf meer één geheel gaan vormen: ze lopen zowel ruimtelijk als in de tijd veel sterker door elkaar en hebben dus ook veel meer kans om elkaar te beïnvloeden.

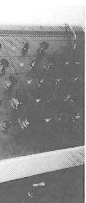
Anderzijds is het niet altijd evident om experimentele geluidinstallaties te integreren in bijvoorbeeld een popconcert. Zo hebben we de Composer 19M 1.1 die ik maakte ooit gebruikt bij het begin van een optreden van Zita Swoon, maar dan voel ik toch dat hij daar niet op zijn

plaats staat. Meestal spelen we voor een grote zaal, waar kleine ingrepen niet vanzelfsprekend tot hun recht komen. Met Zita Swoon proberen we de laatste tijd altijd iets te doen met het decor. Bij ons laatste optreden installeerde ik bijvoorbeeld een aantal mobiele met ronddraaiende lampjes. Wat je toevoegt, mag echter niet ten koste gaan van de muziek, die toch de essentie is.

Ik beweeg me op het grensgebied tussen muziek, beeldende kunst en - sinds **Plage Tattoo** - theater. Dat is niet altijd gemakkelijk: je wordt gemakkelijk in een vakje geduwd en elk vakje heeft zijn eigen codes, verwachtingen, gebruiken. Dat geldt niet alleen voor het publiek. Ik denk dat je op een heel andere manier bezig bent wanneer je muziek aan het spelen bent dan wanneer je toneel speelt. Muziek maken is iets heel abstracts: behalve op het niveau van de teksten worden er geen expliciete betekenissen toegekend. Je denkt ook nooit na in de zin van: waarom speel ik dat nu op die manier? In het theater merk ik dat alles veel meer zijn betekenis moet krijgen.

Anderzijds is het theater minder gebonden aan regels dan de muzieksector en biedt het dus meer mogelijkheden tot kruisbestuivingen. Artistiek ben je veel vrijer. Tijdens de laatste repetitiemaand van **Plage Tattoo** heeft Johan Simons ons gesuperviseerd. Hij wees ons op de mogelijkheid om muziekinstrumenten soms als ruimtelijke elementen te hanteren en de aanwezige voorwerpen te onderzoeken op hun kansen tot muzikaliteit, door bijvoorbeeld meer aandacht te hebben voor de geluiden die je kan veroorzaken wanneer je langs een tafel loopt. In een muziekoptreden is deze aanpak minder evident.

Juist omwille van die verschillende codes, mogelijkheden en verwachtingen vind ik het interessant om zowel in een muziekgroep als in een theaterproductiehuis en een galerie te werken. Elke organisatie straalt een eigen karakter uit en leidt de verwachtingen van het publiek al gedeeltelijk in goede banen. Omdat ik me op zoveel verschillende terreinen begeef, zou een werkbeurs misschien wel handig zijn, maar dan moet ik de input van al die huizen missen. Wanneer je een beurs krijgt, moet je alles zelf bepalen, terwijl ik het interessanter vind om uitgedaagd te worden. Ik vind het heel stimulerend wanneer andere



mensen je iets vragen of interesse tonen. Het contact met bepaalde mensen is veel belangrijker dan het onder dak zijn. Dikwijls zit je zelf zo dicht op je werk dat je niet meer ziet waar je mee bezig bent. Een echte

bespreking is niet altijd nodig, soms is het tonen alleen al genoeg om tot een inzicht te komen in wat je gemaakt hebt. Ik zou wel niet eend... waar willen werken. Ik moet het gevoel hebben dat het voor mijn we...

BERT
VAN GORP

BEROEP: choreograaf, danser **LEEFTIJD:** 40 **NATIONALITEIT:** Belg **OPMERKINGEN:** Debuteerde in 1985 met de solo **Polymorfia**. Onder de vlag van zijn organisatie Contrecoeur, naar zijn gelijknamige choreografie uit 1993, creëerde hij o.m. **Boeken en Juwelen** (1996), **L'Air Pur** (1997), **Hanging out with Jesus** (1999), **L'Avenir est à la tendresse** (1999). Toekomstig project **Dances for Aliens** (2000).

Leuven, februari-april 2000; opgetekend door Clara van den Broek

Mijn 'project' is vanzelf ontstaan, heel intuïtief. Dat maakt het moeilijk om erover te praten. Ik ben begonnen met klassieke dans, ben kleuterleider geworden (choreograferen met kleuters gaat dan ook goed), heb in '87 in **Alchemie** van Alain Platel gedanst, en ben dan met tekst beginnen werken, in **Judith** van Hilde Wils (1988). In het theater had je toen de Vlaamse, onderkoelde beweging, die geen emoties toonde. Dat was een goede oefening. In '85 had ik al mijn solo **Polymorfia** gedanst in het Stuc, maar ben vooral vanaf '89 zelf gaan choreograferen, **James en Gertrud** met Carine Peeters.

Ik ben vooral getraind in de Nikolais-techniek. Dat geeft een rare combinatie van bijna expressionisme en zeer abstracte details. Misschien zou ik maar weer de kubus van Laban moeten trainen, want ik voel me gedestabiliseerd door de hele toestand rond de subsidies (Van Gorp kreeg onlangs een negatief advies van de Beoordelingscommissie voor dans, en aansluitend geen erkenning van minister van Cultuur Anciaux, nvdr). Het doet misschien deugd om weer sec vanuit bewegingen te werken.

Ook taal interesseert mij. Het zoeken naar de juiste kaders om 'dans' te tonen vind ik hoe langer hoe belangrijker. Het gesproken woord kan daarbij van groot belang zijn, in combinatie met beeld en dans. Het werkt relativerend, absurdistisch, bijna verhalend. Soms zitten programmatoren echter zomaar in je vaarwater. Ze zeggen b.v. dat je geen tekst mag gebruiken. Hun macht is te groot geworden. Ook de overheid wordt in ons kleine landje te eng als kwaliteitslabel geïnterpreteerd. In grotere buurlanden functioneren de stad, de provincie (of het departement) en het federale als aparte niveaus. Hier spiegelen de provincie en vaak ook de stad zich te veel aan het 'opperwoord' dat de commissies zijn.

Er zijn inderdaad nogal wat materiële obstakels op mijn parcours, vooral de jongste seizoenen: te vaak wisselend administratief personeel, zelf moeten instaan voor de internationale promotie, etc. Zonder die obstakels zou mijn werk er energetischer uitzien, meer gefocust op de eigenlijke confrontaties met het publiek, zonder ballast. Ik ben een patchworkmaker, maar daar moet je heel veel middelen voor hebben: motivatiekracht en leiderschap. Met bepaalde dames met wie ik heb samengewerkt, was het vuurwerk: Pascale Platel, Carine Peeters, Isabelle Dumont, Conchita Fernando Del Campo en Marie Decorte. Met dramaturg Bart Van den Eynde heb ik één productie gemaakt, **Combinaison** in '95. Dat hadden er meer moeten zijn. Dan kan je een mooie spanningsboog opbouwen en had hij op een natuurlijke manier kunnen incarneren wat ik wou. Dan pas kan je echt werken. Achteraf zie je dat heel duidelijk. Op voorhand niet.

Iemand van buitenaf is soms wel nuttig omdat het gevaar bestaat dat ik te dicht op mijn werk ga zitten, dat ik te veel inspraak toelaat en dat het te veel een 'melting pot' wordt. Ik heb het moeilijk met 'kill your darlings',

maar al argumenterend krijg ik scherp wat ik wil. Eerst moet je een groot deken vormen, dan pas de lappen tekenen. Het grote deken zit je grenzen. Die moet je stellen. Als je dat verwaarloost, heb je geen voorstelling, maar een aaneenrijging van losse vondsten. Ik heb misschien te vaak mooie dingen als inspiratiebron gebruikt. Ik kan beter lelijke, grillige dingen nemen en de schoonheid pas op het einde destilleren.

METTEUR EN CHORÉGRAPHIE

Ik noem mezelf een 'metteur en chorégraphie': een vrij oppervlakkig aanpak van dansmateriaal, door sterke persoonlijkheden gebrac... Daarbij heb ik oog voor het detail en voor het botsen van verschillende materialen. Zo kan het woord de uiterst dramatische beweging relativeren en omgekeerd. Ook heb ik de vreemde, aangeboren drang om binnen theateraal werk zo abstract mogelijk te denken. Ik wil kijken hoe ver je, vertrekkend van theateraal werk, het elastiek kan uitrekken zonder de voeling met je publiek te verliezen. Dan wordt je weer een hybride, kwetsbaar - en in bepaalde landen erg onmodieus. De vijand vindt het pedant, anderen vinden het menselijk, apart, charmant, vooral nodig binnen de zichzelf al te graag serieus nemende dansscène. Recurrent in mijn werk zijn charme, humor en wreedheid. Patchwork in dans en theater is één van de moeilijkste werkvormen. Heel weinig makers beheersen die. Laat ik een voorbeeld geven van hoe dat patchwork tot stand komt. In de voorbije zomer was ik als choreograaf samen met elf Europese collega's in Genève te gast. Een van mijn probeersels daar bestond erin de ene helft van de groep te laten werken op het gegeven **Kuifje op de maan**, terwijl de andere helft **De Burgers van Calais** moesten spelen, die voor hun doodvonnis de sleutels van de stad moesten afgeven. Die clash van de verbeeldingen samen met de weerstand van de uitvoerder, verplichten de danser zo de kleine, geregelde wereld te verlaten. De confrontatie van een strikt regelkader en de persoonlijke vrijheid van de acteur of danser wordt vaak door publiek en danser als een uitdaging ervaren.

Het probleem is dat je bij zo'n soort werk ofwel een dramaturg nodig hebt ofwel als mens zo sterk in je schoenen moet staan dat je kan zeggen 'take it or leave it'. Als het werk niet klaar is, moet je 'njet' kunnen zeggen als de première niet door laten gaan. Dat had ik beter gedaan, maar ik verloor er te trots voor. **L'Avenir est à la tendresse** is te vroeg in première gegaan, om financiële redenen. Maar het blijft een merkwaardige productie, met een uitzonderlijke cast. Dat blijkt ook uit de steeds schriftelijke reacties die ik ontving na de bekendmaking van mijn negatieve advies. Ik was en ben trots op de realisatie van dit project. Vooral met oudere artiesten (twee van de drie zijn 60-plussers) kan ik cocoonen tijdens het creatieproces. Wel willen zij heldere opdrachten maar zij hoeven niets... Hun carrière is er al (de dansers waren: Dia...

Payne, Simone Forti en Louis Ziegler, nvdr). De première vond plaats op de oude binnenkoer van La Bellone. De schoonheid die daar ontstond door de nabijheid van de oudere dansers met hun ontroerende details... Dat wordt nu te veel als **quantité négligeable** beschouwd. Ik zou het project willen hernemen met andere oudere dansers, van het Nederlands Danstheater III.

Sommigen zien mij misschien als een soort nar in het Vlaamse danslandschap, maar dat ben ik dan **malgré moi**. Ik denk dat het een intuïtieve reactie is op mijn omgeving. Maar de nar heeft zijn plaats in een hiërarchie. Nu heb ik eerder de indruk dat men, binnen het nieuwe kaartspel van de Vlaamse dans, er de Joker heeft uitgehaald. Dat is erg jammer. Mainstream hedendaagse dans heeft relativering nodig! De sterke opvoeringen van **Hanging out with Jesus** kwamen steeds over als een statement. Van veel mensen krijg ik de feedback dat het gevoel voor het lichte, de knipoog in de dans, uitgevoerd door niet 'academische' dansers, zeker zijn waarde heeft.

Van Dans met de grote D loop ik de muren op. Die moet er zijn, maar ik ben voor menselijkheid, voor de knipoog. Er zit iets heel herkenbaars in mijn werk. Elke creatie, in om het even welk genre, heeft trouwens zijn barensweeën. Maar de beoordeling moet telkens anders zijn: een productie met één miljoen subsidies evalueren met dezelfde normen als een productie van twee miljoen is onbegonnen werk.

Het groteske, of het zoeken ernaar, zit in mij ingebrand. Ik ben gepassioneerd met dingen bezig; ik zoek bijvoorbeeld naar beelden als glazen schoenen met goudvissen in de hak. Daar kan ik gepassioneerd naar gaan zoeken. Het gevaar is natuurlijk dat je door het bos de bomen niet meer ziet. Wanneer je zelf meedanst, heb je hulp nodig om een 'mise en scène' te creëren die de toeschouwer gidst, om datgene te zien wat nodig is. De samenwerking met Sean Tuan John geeft daarin een goed tegengewicht.

Mijn danstaal zou ik als volgt omschrijven: richtingen met armen en ogen (de blik), scherp reageren op impulsen, mini-explosies in je lever, alsof je een granaat in je lever hebt en je van daaruit danst, uit evenwicht vallen, zwalpen alsof je over een boot in de storm loopt, aandacht voor coördinatie. Ik dans alsof mijn leven ervan af hangt. Ik ben geen release-danser. Ik wil terug naar die energiedans. Dat is wel moeilijk als je 40 jaar bent. Er zijn momenten dat je leeggepest bent. Ik drijf namelijk op energie, ik werk vanuit mijn organen. Mijn techniek is mijn eigen techniek.

ARTISTIEKE BOULIMIE

Reeds snel na de eerste avondvullende productie met vier dansers, **Contrecoeur**, sloop de faalangst binnen, alsook de druk omwille van de verwachtingen van buitenaf. Was het als een ezel achter een wortel aan? Of werd ik voor een kar gespannen van een kunstencentrum dat geen weg wist met het grensgebied 'popart/dans', zoals het geval was met het NTG ten tijde van **Hanging out with Jesus**?

Ik ben in een storm terechtgekomen. Dan is het moeilijk om gefocust te werken. Ga met de **flow**, denk ik nu. Maar er komt een moment dat je met stempelgeld in de puree raakt. Eén jaar overbruggen zonder subsidie gaat nog. Daarna moet ik een ernstige keuze maken.

Ik heb de problemen voelen aankomen. Daarom heb ik van '99 zo'n hectisch jaar gemaakt. Je schiet dan in een artistieke boulimie. Je wil je bewijzen. Want onbewust weet je: ik heb het mes op de keel, ik ben klaar om afgeschoten te worden, je maakt associaties met stierengevechten, de Spaanse Inquisitie. Eigenlijk is dat geen goede reactie. Je moet het voor jezelf doen, niet voor de buitenwereld.

Je pept je natuurlijk wel op: misschien is het wel leuk om eens een productie te maken zonder geld van de danscommissie. Dan ben je

vrij. Je maakt dan echt werk voor je publiek, want dat negeert je niet, en niet voor die commissie. Je bent geen verantwoording verschuldigd. De artiest moet kunnen zeggen: 'wie laatst lacht, best lacht'. Je moet los komen van de competitie - of is het toch een nationale sport?

Kunnen doorwerken is belangrijk. Succes komt en gaat als sneeuw voor de zon. De cultuurbaronnen weten dat. Zij herkennen de podiumbeesten die zich steeds weten aan te passen aan de omstandigheden. De macht van de cultuurbaronnen in Vlaanderen is angstaanjagend. Die macht heeft mij lang laten meespelen. Dat de commissie nieuw bloed stimuleert is okay. Maar dat ze zomaar choreografen dumpen, is nefast. En hoe kleiner het land, hoe nefaster dat is. Een verworven reputatie zou een objectieve aanpak moeten krijgen, geen verborgen eliminatiestrategie.

De omstandigheden verplichten mij om nieuwe wegen te zoeken. De toekomst zal uitwijzen wat en waar de verf pakt. Middelen zijn immers fundamenteel om op termijn overeind te kunnen blijven. Gelukkig zijn er andere landen. Toch heb ik heel het Vlaamse landschap mee zien komen en gaan. Met een te Belgische bescheidenheid zag ik het cynisme en de agressieve coming-out-strategieën. Mijn reflex bleef: werk maken.

Toch heb je een nest nodig om vanuit te werken. Ik aanvaard niet dat ik aan de grens word afgezet. Dat is culturele deportatie. Ik weet bovendien niet of Groot-Brittannië of Frankrijk mijn landen worden. Een Vlaamse broeikas zou verscheidenheid moeten blijven stimuleren. In Wenen stond ik in het Sigmund Freud Museum en op een festival over het groteske en de ironie in de dans. De reactie daar was dat mijn werk 'zo Belgisch' was! Men vond dat er iets van de verbeeldingskracht van een James Ensor jr. in zat, al ben ik daar niet zo'n fan van. Een onbevangen publiek kijkt naar een exotische mix en dat spreekt steeds weer tot de verbeelding. Ik weiger om dat genegeerd te zien.

De formule blijkt: zelf je voorstellingen organiseren, een parcours uitstippelen waarin je een discours kan voeren dat je artistieke vrijheid vrijwaart. Je mag zeker niet te veel mensen - programmatoren, beheerders, adviesraden... - over je heen laten walsen. Je moet kunnen zeggen: 'Hola! Hier wordt mijn artistieke vrijheid te erg ingesnoerd.'

Het ziet ernaar uit dat alleen zij die zich kunnen omringen met de politiek-strategisch juiste mensen, nog kunnen werken. Vlaanderen staat hoog aangeschreven in de danswereld en de grijze eminentie wil dat conserveren. Kitsch vindt men iets voor beginners, of het moet een ernstige bijklank hebben, of een grote naam. Een groot aandeel is business, een grote administratie, een gewichtige 'look' niet te vergeten. Maar voor een grote naam is geld nodig. Het is een kapitalistische logica. Het probleem is dat de commissie het evangelie voor heel Vlaanderen predikt. Andere mensen beginnen je ook zo te percipiëren, en dat is jammer. Met hun hakbijl na zeven jaar hakken ze ook in je zelfvertrouwen. Je stelt jezelf in vraag. Maar je kan noch mag je spiegelen aan iemand anders. Elke aanpak is anders, iedere weg is uniek, ook al gaat dat voor mij gemakkelijker in het buitenland. Ik moet mijn ding blijven doen.

Ach, we hebben nooit zo hard gelachen als toen onze subsidies werden geknipt in '95, Marc Vanrunxt, Karin Vyncke en ik. In de meest dramatische dingen zit ook altijd iets grappigs. Ik herhaal echter mijn verbazing over hoe reeds maanden geleden genomen beslissingen ongenaakbaar blijken. Het verslag dat de commissie uitbracht over **L'Avenir est à la tendresse** en dat de eigentijdse kracht van dit project negeerde, is onaanvaardbaar. Geen enkele choreograaf in België kon deze dansers verenigen. De middelen ontbraken inderdaad reeds bij de creatiefase: een studio huren, een administratie dragen, de bestaande activiteiten, dat alles woog zwaar. Dat kon je af en toe merken, dat deed mij mee de das om.

NAMEN: Hilde Wils, Carine Peeters, Bernard van Eeghem, Jo Huybrechts *DISCIPLINE:* theater (spel, dramaturgie, licht, beeld, decor, vertaling, compositie, regie) *LEEFTIJD:* 45, 41, 46, 42 *NATIONALITEIT:* Belgen *OPMERKINGEN:* sinds 1994 werden veertien theaterproducties gerealiseerd, met teksten van Arrabal, Purdy, Müller, Mrozek, Strindberg, Bernhard, Euripides, Van Eeghem, Shakespeare, Molière, Albee, Büchner, Heyermans, Allen, Tsjechov, Beckett, Rilke, Böll, Auster, Broodthaers,.... Alle voorstellingen vonden plaats op de niet grensoverende zolder van De Markten (Brussel) en hebben ook figuurlijk een hoog spelen-op-zolder gehalte. Het Bordes wordt niet structureel gesubsidieerd.

WAT DAT BETREFT TOCH

BORDESOBJECTTEKST

Het koor staat nu rondom het open graf. Allen reciteren voortdurend door elkaar heen.

MEVROUW VROEG UIT VEREN: alle beschikbare wapens voluit gebruiken.

MIJNHEER GANG VAN ZAKEN: immer het evenwicht behouden.

MEVROUW KWAAD GEEN VLIEG: hypermodulair ondernemen.

MIJNHEER NIETS VAN DOEN: alle kracht richten naar het zwakste punt.

MEVROUW HEK VAN DAM: de minister van handel is naar energie.

MIJNHEER KEN VAN ZIEN: amoeben eten zwavel.

MEVROUW HEB VAN WEET: zo bewegen dat zwak zijn voordeel wordt.

MIJNHEER LAAT MAAR VAREN: concentratie in de rat race.

DE JAS VAN DUIZEND LAPJES: en uiterst belangrijke precisie.

MEVROUW WEERGA: alles gekend voor snelheid betracht wordt.

MIJNHEER STEMGETIJ: telefoonzaken in desktopvergadering.

MEVROUW WEERLICHT: daar aanvallen waar het niet verwacht wordt.

MIJNHEER HOED ZOU KROON: tijdverlies met wat niet doeltreffend is.

MEVROUW RAMEN ZEMEN EVENWICHT: hoe langer de operatie duurt hoe vlugger die verkeerd kan gaan.

MIJNHEER ZWAARDWALVIS: en uiteraard de juiste tijd kiezen.

MEVROUW STEMPORTRET: met betrouwbare mensen werken.

MIJNHEER REISVERSLAG: in kleine groepen werken.

ALLEN SAMEN: O LA LA LA LA CELUI QUI EST LA QUAND LE TELEPHONE NE VA PAS.

DE METAALMOEHEID VAN DE VERSTEKZAAG: en niet meer dan vier personen.

MEVROUW QUOTIENT: zwart delirium of zenuwverzwakkingssyndroom.

MIJNHEER ADEMSTEUN: een cyberneurologische operatie zou eenvoudig zijn.

MEVROUW VERTROUWDEVOET: verschillende ontsnappingsroutes dienen te worden gepland.

MEVROUW LICHTTOCHSPAREN: dubbel vertier tussen mussen.

MEVROUW KOUDERDANBUITEN: desnoods rond punt.

MIJNHEER TAALTELAAT: alle wapens strikt geheim houden.

MEVROUW ACHTERFIETS: tien meter van de grond een hele dag lang.

MIJNHEER JONGERDANZIJNSCHOENMAAT: belangrijk is de greep op het wapen.

MEVROUW GAANDEWEG: in het donker onder zee.

DE VERLOREN BIJSLUITER: en de slaap bij het open raam.

ALLEN SAMEN: FIRING A FEW RANDOM SHOTS AT THE FACE OF TIME.

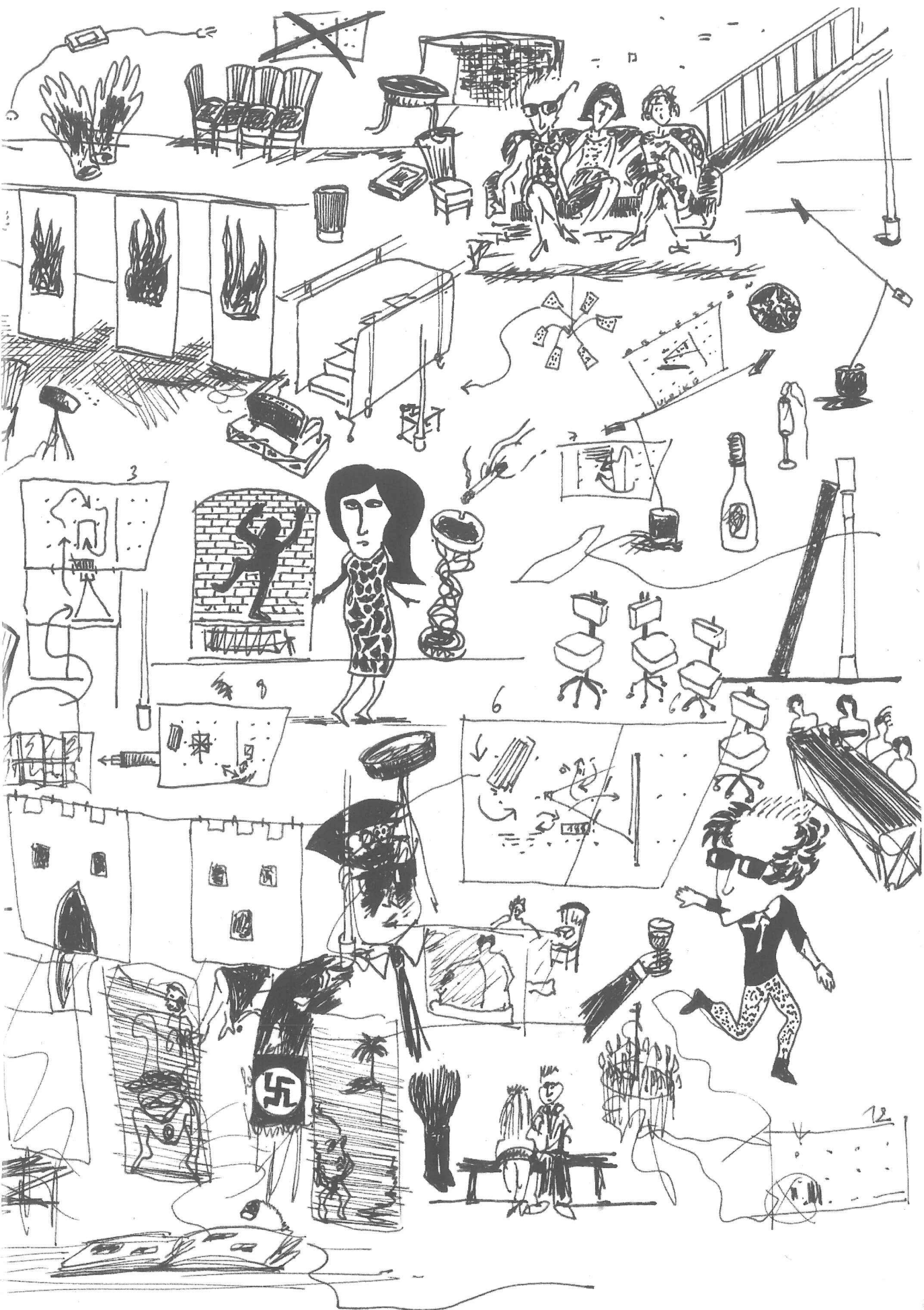
Jo Huybrechts

HET BORDES MET INKT OP PAPIER

legende bij de tekening van Bernard Van Eeghem op de volgende bladzijden

1. tu n'a pas très bon caractère, december '94
2. Incident, februari '95
3. amour amer / moederliefde, mei '95
4. juffrouw julie (Strindberg), september '95
5. Ritter, Dene, Voss (Thomas Bernhard), februari '96
6. theatermuseum, mei '96
7. tsjechov eenakters, september '96
8. beckett, december '96
9. theatercafé, maart '97
10. drie grote vrouwen (Edward Albee), december '97
11. de buitenstaat, januari '99
12. voor het pensioen (Thomas Bernhard), december '99





BEROEP: danser, choreograaf **LEEFTIJD:** 25 **NATIONALITEIT:** Spaanse **OPMERKINGEN:** studeerde in 1998 af aan P.A.R.T.S. Creëerde samen met Florence Augendre **Reckless Reckoning** (1999). Danste mee in **Performance** (2000) van Marc Vanrunxt. Werkt momenteel aan **Gap** (juni 2000) en **Itch and Fear** (november 2000)

Vertaling uit het Engels: Clara van den Broek

OVER DANSPROJECTEN

1. Wanneer je aan een dansproject wil beginnen, moet je een set van voorgeschreven regels in acht nemen. De eerste vraag die rijst, is hoe je het gaat financieren. Jammer genoeg staat deze vraag niet helemaal los van de verantwoordelijkheid van de choreograaf. Als je je dansers een officieel en fatsoenlijk loon wil uitbetalen, wat je altijd zou moeten doen, ontdek je al gauw dat een project maken met drie of meer heel erg duur is, soms te duur voor niet-gevestigde gezelschappen. Dat zet vele jonge of beginnende kunstenaars ertoe aan te beginnen met solowerk. Dat heeft zin op het praktische niveau, aangezien solowerk het makkelijkst is om te produceren en te verkopen, maar niet noodzakelijk op een artistiek niveau: een solo choreograferen is bijna het omgekeerde werk t.o.v. een groepsstuk. Heel weinig choreografen zijn goed in beide. Ik denk niet dat je in beide goed moet zijn om een goed choreograaf genoemd te worden.

Stel dat je voor je volgende project een klein groepsstuk wil maken. Als je het in Vlaanderen wil creëren, en je wil het doen onder goede, professionele omstandigheden, zal je een subsidie van de regering nodig hebben. Dat is niet de enige manier om het aan te pakken, maar het is wel de makkelijkste en de veiligste. Maar zelfs al krijg je subsidies, zal je heel waarschijnlijk nog hulp nodig hebben van coproducten om je budget te vervolledigen. Waarom is dit alles relevant voor het choreograferen zelf? In de eerste plaats vragen al deze zaken tijd. Dat is het eerste grote verschil tussen podiumkunsten en andere kunstvormen. Als je een idee hebt voor een schilderij, heb je gewoon je instrumenten nodig en je kan onmiddellijk beginnen werken; als je een idee hebt voor een dansstuk, bestaat de kans dat je soms zes maanden tot meer dan een jaar moet wachten voor je werkelijk kan beginnen repeteren. Natuurlijk verschilt de situatie naargelang van de plaats waar je je werk produceert. In Spanje, bijvoorbeeld, moeten de meeste beginnende choreografen eerst een stuk maken zonder budget en kunnen ze het pas proberen te verkopen wanneer het klaar is, om zo de kosten van de creatie te dekken. Dan gaapt er gewoonlijk een grote kloof tussen de première en de eventuele tournee.

Direct na deze planningszaken, komt de vraag van de vorm, het 'format'. Welke vorm geef je aan je werk en hoe wordt het verondersteld gezien te worden? Als een belangrijk deel van het project er voor jou in bestaat dat je het een aantal keren toont, zal je werk produceren voor standaardtheaters, met de dans op de scène en een publiek dat toekijkt vanop de tribune. Dat is niet de enige manier om het te doen, maar hoe verder je ervan weg gaat, hoe moeilijker het wordt om je werk te tonen. Je moet ook de lengte in overweging nemen. In Europa wordt een stuk dat een half uur duurt beschouwd als zijnde te kort om alleen te worden getoond. Als je niet wil dat je werk samen met dat van iemand anders op dezelfde avond wordt gepresenteerd, moet je wat men noemt een 'avondvullend' stuk maken, een term die niet erg concreet is, maar waarover velen het eens zouden zijn dat het minstens 50 minuten duurt. Dit mag allemaal erg evident en irrelevant lijken, maar ik geloof dat het de manier definieert waarop je werkt aan dansprojecten. Als je dat

echt wil, kan je een dansstuk maken dat breekt met sommige of alle voorgeschreven condities, maar de condities zelf zijn er nog steeds. Of je ze nu probeert te vermijden of te respecteren, je houdt er altijd ergens rekening mee. Maar wat de aanpak ook moge zijn, het meest verraderlijke is dat je deze beslissingen op een of andere manier moet nemen vóór je met het eigenlijke werk begint, zodat je kan 'uitleggen' aan je mogelijke partners (instellingen of coproducten) wat je werk juist is, zodat zij kunnen beslissen of ze het al dan niet willen ondersteunen. Dit is de paradox waarmee choreografen altijd te kampen hebben: hoe te spreken over een project waaraan je nog niet bent begonnen werken? (Ik denk dat, hoe veel je ook plant en voorbereidt, het werk zichzelf pas definieert tijdens het repetitieproces.) En, boven alles, hoe te spreken over dans? Ik bedoel niet dat het onmogelijk is om over dans te spreken, helemaal niet. Maar welke zin heeft het een artiest te laten spreken over zijn of haar werk? Ik denk dat het werk voor de kunstenaar spreekt, in het bijzonder in de dans, en de kunstenaar zou er alleen over mogen spreken wanneer hij of zij denkt dat een parallel discours nodig is en de perceptie van het werk helpt. Daarom denk ik dat een systeem dat de kunstenaar dwingt om te spreken over het werk, niet kan verwachten dat de kunstenaar er altijd oprecht en/of duidelijk over is, aangezien, en ik leg er de nadruk op, de job van de kunstenaar erin zou moeten bestaan werk te maken, niet erover te spreken. Misschien is het enige positieve aspect aan dit systeem, dat het je verplicht te denken alvorens te handelen, wat sommige mensen misschien beter wat vaker zouden doen.

2. Ik bekijk het maken van projecten als een manier om te focussen op kortaafstandsdoelen. Deze doelen zouden geïncorporeerd moeten worden in een langeafstandsdoel, of beter, ze zouden de richting daarvan moeten definiëren. Stijl zou het vehikel moeten zijn dat je binnen die richting houdt. Als je te vroeg voor één concreet vehikel en/of één concrete richting kiest, bedrieg je jezelf en blokkeer je mogelijkwerwijs je flexibiliteit als denkend persoon en als kunstenaar. Net zoals een danser elke dag aan spierstretching zou moeten doen, zou een choreograaf er hersenstretching aan moeten toevoegen. Alleen flexibiliteit van de geest kan je voorbereiden op een confrontatie met een ideeënwereld die voorturend transformeert. Een wereld die zo snel vooruitgaat dat je die altijd weer moet inhalen. Noch kunstenaars, noch wetenschappers zijn ooit vooruit op hun tijd. De goede zijn misschien in staat om die heel snel in te halen, maar niet om hem voorbij te steken. Natuurlijk zijn er kunstwerken die een deel van het publiek pas enkele jaren nadat ze werden gemaakt, beweert te begrijpen. Maar dat vertelt slechts dat de kunstenaar nog altijd achter zijn tijd aan loopt, en dat een groot deel van het publiek nog verder achterop hinkt. Dit is geen veroordeling of kritiek. Ik denk dat dat nu eenmaal een goede gang van zaken is.

Waar wil ik heen? Ik probeer een basis te verschaffen aan mijn mening over het volgende statement: 'Alles in de kunst is al eens gedaan.' Ik denk dat dat een onjuiste en een heel gevaarlijke gedachte is (je zou verbaasd

zijn hoeveel mensen ik reeds ontmoette die het daarmee eens zijn). Denken dat alles al eens is gedaan, leidt tot luiheid, conformisme en oppervlakkigheid. Je zou uiteindelijk kunnen denken dat je in staat bent om kwaliteitsvol werk te maken zonder iets nieuws te hoeven ontdekken, zelfs niet nieuw voor jezelf. Dat is een val die tot stagnatie leidt, en stagnatie is op een gevaarlijke manier besmettelijk voor andere kunstenaars, zeker wanneer die ondersteund wordt door derden (programmatoren, critici, instellingen, publiek, ...), in welk geval het op een misdaad begint te lijken. Als je dan naar een voorstelling zou gaan kijken, zou een encefalogram van de performers en het publiek tijdens of na de voorstelling alleen een vlakke lijn te zien geven. Henry Miller schrijft in *Tropic of Cancer* over bepaalde mensen in het theater: 'they were thankful for even the slightest accident which will prevent them from asking themselves what they were thinking about because if they knew they were thinking about nothing they would go mad'. De enige

mogelijke evolutie komt voort uit twijfel; twijfel drukt zich uit via het stellen van vragen, en vragen stellen brengt op zijn beurt vernieuwing. Een voorstelling die niets bevraagt, wordt wat ik zou willen noemen 'vals entertainment': werk dat beweert dat 'entertainment' niet zijn doel is, terwijl er eigenlijk niets anders in zit (die interne contradictie maakt het werk oninteressant, zelfs wanneer je het probeert te bekijken als puur entertainment). Natuurlijk is een zoektocht naar originaliteit tegen elke prijs in de meest gevallen contraproductief, en beweren dat je als kunstenaar in staat bent om van nul te beginnen, nieuwe dingen uit te vinden en elke invloed te negeren, proberend zo veel mogelijk conventies te breken, legt gewoonlijk meer naïviteit bloot dan wat anders. Nochtans denk ik dat altijd proberen je grenzen te verleggen open staan voor andermans ontdekkingen en je unieke visie toevoegen aan een reflectieproces, altijd klaar zijn om risico en een mogelijk falen te incorporeren, niet alleen een juiste manier van werken is, maar zeer veel meer de verantwoordelijkheid van elke hedendaagse kunstenaar.

GRACE
ELLEN
BARKEY

BEROEP: choreografe, actrice **LEEFTIJD:** 41 **NATIONALITEIT:** Nederlandse **OPMERKINGEN:** Is sinds 1986 huischoreografe van de Needcompany. Maakt sinds 1992 ook eigen dans(-theater)voorstellingen binnen de productiestructuur van dat gezelschap. Choreografeerde o.m. *One* (1992), *Don Quijote* (1993), *Tres* (1995), *Stories* (1996), *Rood Red Rouge* (1998) en *De Wonderbaarlijke Mandarijn* (1999). Deze laatste choreografie, op muziek van Bartók, werd in preview vertoond in Brussel en New York maar kreeg ten gevolge van auteursrechterlijke perikelen met de erven Bartók uitvoeringsverbod. Het materiaal wordt herwerkt in *Few Things* (première oktober 2000).

Bergen, Brussel, Rotterdam, juni-september 1999; opgetekend door Jan Grosfeld

JE BENT JE HELE LEVEN VERWEND MET EEN BOCHEL; DAN IS HET NAAR EN ONBEHOORLIJK DIE BOCHEL TE TONEN.

Het verrast me altijd wanneer hetgeen ik met mijn mensen tot stand heb gebracht een choreografie blijkt te zijn geworden. Ik denk niet expliciet na over het medium theater. Twijfel en vraagstelling staan voorop, maar daarvoor zal ik niet aan een keukentafel gaan zitten denken. Mijn stukken bevatten gedachten, maar gaan daar niet over; daarvoor werk ik te fysiek.

Als de tot stand gekomen relatie met het medium heeft geleid tot een voorstelling, drijft dat me in een getto, waarin ik alleen maar angst voel om een volgend stuk te maken. Het is de meedogenloosheid van de schikking van fruit op een schaal, de pijnlijkheid daarvan. De vruchten hebben hun anekdotische en alledaagse connotatie ingewisseld. De unificatie in theater aanvaard ik eigenlijk niet. Liever zou ik niets afspreken, dan is er niets te verwijten en kan een stuk altijd doorgaan zonder tot afronding te komen. Ik verlang ernaar dat iets onaf blijft; ik zoek de onbeperktheid van het moment.

In dit verband was het materiaal van *De Wonderbaarlijke Mandarijn* problematisch, juist omdat het zo een overweldigende eenheid kent, een stuk met een kop en een staart, verdeeld in fragmenten. Ik kon niet nalaten tot een complexere structuur te komen door toevoegingen van gedichten van E.E. Cummings (*the boys I mean are not refined/ they can not chat of that and this/ they do not give a fart for art/ they kill like you would take a piss*), muziek van Can, Tricky en The Velvet Underground.

Wat mij diep raakt is de oudheid van de gedachte achter dit verhaal; achter

literatuur kan zo een overweldigende oudheid van overweging verschuilen. Het verhaal van de Mandarijn is een parabel gebaseerd op de klassieke gedachte dat men sterft zodra het verlangen wordt ingelost. Wat mij hierin intrigeert is niet het raken aan 'de kleine dochter' zoals Bataille daarover spreekt, maar de beweging van het vallen. Het is een beweging naar de dood. Het tumultueuze van het verlangen en de wens die wordt afgelegd voorafgaand aan dood zijn. De conclusie van de dood wordt niet zomaar getrokken. Het is een verplaatsing waarin begeerte en sterven zijn gelokaliseerd; gepreciseerd in termen van verdringsrituelen en moordhandelingen.

Het ging erom een goede verhouding te creëren tussen metaforisch denken en letterlijkheid. Het een noch het ander kon ik missen in de voorstelling. Het hele tweede deel is het stukmaken van de Mandarijn. Voor mij geldt de eenzaamheid van het lichaam en het geweld dat het ondergaat. Het geweld dat niet definieerbaar is, geen begrenzing kent. Het lichaam moet weerstand bieden tegen iets dat niet fysiek is. Jij hierin vind ik de schoonheid van een beweging.

Ik zoek het in het lichaam. Van Muriel nu, is het de blankheid van haar huid, het is de androgyne sculpturale kwaliteit van Misha, de tederheid en het geweld die Tijen oproept, de elegante en breekbare massiviteit van Simon, de mooie handen en stugge manlijkheid van Eduardo. Maar de schoonheid laat ik niet zien, het is het middel waarmee ik spreken anders toon ik ijdelheid. Alleen om ons te laten herkennen wat schoonheid is moet de vorm ons verrassen. In die zin is mijn positionering van aanzien van inhoud en vorm gewijzigd. Ik ken nu een veel grotere rol aan de vorm. Zoals Rutger Kopland schreef: 'Het is geen huilen, het is regen en huid.'



foto: Maarten Vanden Abeele

BEROEP: choreograaf, danser **LEEFTIJD:** 25, 23 **NATIONALITEIT:** Belgen **OPMERKINGEN:** Charlotte Vanden Eynde studeerde in 1999 af aan P.A.R.T.S. Creëerde nog tijdens haar studieperiode **Benenbreken** (1997) en **Vrouwenvouwen** (1999), dat ze begin 2000 verder uitwerkte bij het Kaaithheater. Ugo Dehaes studeerde bij P.A.R.T.S. en danste o.a. bij Meg Stuart/Damaged Goods, waar hij **appetite** en **Highway 101** mee creëerde. Begin volgend seizoen presenteren zij samen de dansvoorstelling **lichaam/ding** (werktitel).



Zoals de werktitel laat vermoeden willen we voor deze voorstelling een onderzoek doen naar de relatie tussen het ding en het lichaam. Wij verstaan onder 'ding' elk object, elk stoffelijk voorwerp, in de eerste plaats door de mens gecreëerde voorwerpen, maar ook elementen die op natuurlijke wijze ontstonden. Onder lichaam verstaan wij uiteraard het menselijk lichaam. Wij willen nagaan wat de verbanden zijn tussen ding en lichaam. Waarin zijn zij gelijken en waarin verschillen zij wezenlijk van elkaar?

Dingen kunnen vaak gezien worden als verlengstukken van het lichaam en vele zijn dat in de grond ook. Gereedschap als verlengstuk van de handen, kleding als verlengstuk van de huid, meubels als verlengstuk van het geraamte of het hele lichaam, voertuigen als een verlengstuk van de benen,...

De relatie met het ding kan dus puur functioneel zijn, zoals bij gebruiksvoorwerpen. In feite staat elk door de mens gecreëerd ding in functie van het lichaam, of van de geest, zo u wilt. Wij hebben de functie van het ding tenslotte bedacht en van daaruit het ding zelf. Maar eens geschapen kan het ding gewoon ding zijn, zonder functie. Door beschadiging kan een ding bijvoorbeeld zijn functie verliezen en nutteloos worden, hoewel het toch een ding blijft. Of we kunnen het ding een andere functie geven. Een samengesteld ding kunnen we uit elkaar halen, de aparte delen worden dan ook dingen. Elk ding of onderdeel ervan bestaat uit een welbepaalde substantie met specifieke eigenschappen, zoals: warm, koud, hard, zacht, zwaar, licht, glad, plooibaar, breekbaar, rekbaar, scherp, stomp, oplosbaar,...

Een ding kan men verschillende betekenissen geven, op zichzelf staand, of in contact met een lichaam of een ander ding. Zo kunnen we het gewoon zien als een functioneel ding en het op die manier gebruiken. Maar we kunnen onszelf er ook op projecteren, het zien als een levend wezen met een persoonlijkheid en een geschiedenis. We kunnen het ook zien als een symbool of het kan emoties bij ons oproepen, ons dierbaar worden, angst inboezemen of ons bijvoorbeeld doen lachen. Anderzijds kunnen we het ook als een betekenisloze vorm beschouwen, als een stuk materiaal, of het als een esthetisch object zien, het zelfs tot kunstwerk verheffen.

Ook het menselijk lichaam kan men op verschillende manieren bekijken. Wij vinden het interessant het lichaam ook als een ding te beschouwen, als een materiaal omgeven door, ingebed in een veelvoud van andere materialen. Het lichaam bestaat uit beenderen, spieren, bloed, huid, ... Beenderen zijn hard maar breekbaar. Spieren zijn rekbaar maar scheurbaar. Bloed vloeit weg als zijn omhulsel breekt. De huid is zacht en plooibaar, maar kan ook hard worden door slijtage. Zij vormt de buitenzijde, de begrenzing van het lichaam en is toch zo kwetsbaar.

Maar het lichaam kan uiteraard nooit enkel als een ding bekeken worden. Het lichaam heeft nu eenmaal een aantal kenmerken die je niet kan uitsluiten en die het wezenlijk doen verschillen van het ding. Om te beginnen leeft het en kan het de andere dingen gewaarworden. Maar het heeft ook een geest, hersenen waarmee het beslissingen neemt.

Het lichaam wordt gemanipuleerd door de geest, maar deze manipulatie overstijgt onze perceptie. Wij kijken neer op ons lichaam en zien het zowel automatisch bewegen als volgens onze wil handelen. Het bevreedt ons. Wij bestaan volgens dit lichaam en toch kennen wij het niet. We zitten erin en toch staan we er buiten. We observeren het, spelen ermee, bewonderen en veroordelen het. Ik bekijk mijn lichaam, en denk: dat ben ik, maar ik ben het ook niet; het bestaat buiten mij om. Maar de anderen zien mij en weten maar één ding: dat lichaam ben ik. Het lichaam kan de dingen gebruiken als een middel tot interactie met een ander lichaam. Of het kan rechtstreeks contact met dat lichaam maken, via de naakte huid of beschermd door kleding. Contact tussen twee lichamen is onderhevig aan maatschappelijke codes, aan betekenissen. Wij kennen weinig ongebonden contact, tenzij tussen geliefden of onder kinderen.

Dingen kunnen ook contact met elkaar hebben. Wat gebeurt er als dingen die niets met elkaar te maken hebben elkaar ontmoeten? Wat zeggen zij? Welke betekenis projecteren wij op hun ontmoeting?

Als in een krachtmeting willen wij lichaam en ding tegenover elkaar plaatsen, aftasten wat hun grenzen zijn. Hoe kwetsbaar en/of machtig is een lichaam ten opzichte van een ding? Een ding kan een gevaar betekenen voor het lichaam: het kan het lichaam openen, het binnendringen, het verpletteren, het verbranden, het versmachten, het buiten westen slaan,...

Maar het lichaam kan om dezelfde redenen ook een gevaar betekenen voor het ding. Het lichaam kan het ding manipuleren.

In hoeverre kan een ding een lichaam fysiek manipuleren? Door zijn functie kan een ding een lichaam bijvoorbeeld dwingen tot welbepaalde handelingen.

Eens een ding dichtbij, op, rond of in een lichaam geplaatst wordt, vindt er een symbiose of confrontatie met het lichaam plaats, afhankelijk van hoe we het bekijken, afhankelijk van wat volgens de maatschappelijke norm klopt of niet klopt. Op die manier kan een ding lijken te veranderen van eigenschappen, hoewel het natuurlijk hetzelfde ding blijft.

Een ding kan ook een esthetische relatie aangaan met het lichaam. Dit kan vanuit het functionele, zoals bij kleding en sieraden, of vanuit een kunstzinnig perspectief dat het lichaam en het ding als een beeldenheid ziet.

Het lichaam is een expressieve eenheid die zich ook in verhouding tot het ding uitdrukt. Het kan spreken door middel van dingen. Men kan associaties maken bij hoe lichaam en ding zich verhouden. Daarbij komt de symbolische waarde van het ding aan de orde, evenals de vormelijke waarde.

Door een lichaam op het toneel te zetten wordt het los van zijn normale omgeving gezien, krijgt het alle aandacht en wordt het in al zijn grootsheid zichtbaar. Wij willen de dingen ook tot dat niveau verheffen en hen zo onttrekken aan hun onzichtbare, dienende rol. Het ding en het lichaam onttrokken aan hun normale context, een context die bestaat uit een netwerk van andere dingen en lichamen, zodat zij gezien kunnen worden in hun pure zijn én in hun pure samenzijn.



Vrouwenvouwen foto: Herman Sorgeloos

Wij willen de dingen behandelen zoals ook kinderen dat doen in hun spel: in alle vrijheid van interpretatie.
Wat we uiteindelijk willen overbrengen is dat opgewonden gevoel dat

je krijgt wanneer je op onbewaakte momenten de dingen hun betekenis ziet verliezen en ze door de context - hun beweging, plaats, tijd, relatie tot andere dingen of lichamen, hun onderlinge ritme,...- een onverwachte meerwaarde krijgen.

MAARTEN
VANDEN
BEELE

BEROEP: beeldend kunstenaar **LEEFTIJD:** 30 **NATIONALITEIT:** Belg **OPMERKINGEN:** is al zijn hele leven lang beeldend in de weer en concentreerde zich de jongste acht jaar op de fotografie als beeldend medium, maar wil de komende jaren weer ruimere beeldend gaan werken. Na zijn studies Vormgeving en Communicatie in Rotterdam werkte hij twee jaar als scenograaf en fotograaf in Finland. Vanaf 1993 koos hij Parijs als centrum van waaruit hij als freelance fotograaf werkt voor opdrachtgevers over de hele wereld. Met zijn fotowerk voor Pina Bausch verwierf hij internationale bekendheid. Eind 1999 ontving hij de **Herman Teirlinckprijs - theaterfoto 1997-1999** voor het fotoboek dat hij maakte in opdracht van Needcompany. Komend najaar presenteert hij een tentoonstelling van zijn werk in het Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen (MUHKA). Sinds kort wordt hij vertegenwoordigd door Zeno-X-galerie (Antwerpen).

Brussel, april 2000; opgetekend door Marleen Baeten.

'Gedurende de voorbije acht jaar heb ik een erg onrustig leven gehad: drie weken weg, twee dagen op mijn kamer in Parijs, weer enkele dagen weg, drie dagen thuis, enzovoort. Er zat geen lijn in mijn werkwijze. Vooral in de beginperiode wordt je werk sterk gestuurd door toevallige ontmoetingen. Ik reisde de wereld rond en van het één komt het ander. Zo had ik het ook voor ogen: ik wou een hele tijd vooral goed rondkijken - veel reizen, observeren, leren - en dan pas stilstaan om te zien wat ik verder zou doen. Dat moment is vroeger gekomen dan ik had verwacht. Nu voel ik de behoefte om terug te komen en de kennis die ik opgedaan heb te gebruiken en te concretiseren.

Nu ik al langer aan het werk ben, wordt het stilaan duidelijker waar ik mee bezig ben. Toch blijft het moeilijk om over de inhoud te praten. In feite kan ik vooral over de werkwijze spreken. Ik denk dat het de kracht is van beeldend werk dat het zo open is. Zeker foto's - in feite bevroren beelden - zijn een materialisatie van een herinnering. Fotograferen is omgaan met 'tijd'. Het heeft altijd te maken met herinnering en projectie.

Ik denk niet zoveel na over de beelden die ik wil maken. Ik denk wel veel na over hoe de beelden een plaats zullen krijgen en wat ze betekenen in een bepaalde context. Het maken van het beeld is evenzeer het vinden van een beeld. Het is haast iets fysieks. Dat sluit aan bij het thema van jullie vorige nummer: het geheugen van het lichaam. Er zijn zoveel manieren van weten die je niet kan rationaliseren. Ze zijn gewoon aanwezig in je lichaam. In de loop der jaren bouw je een kunde op i.v.m. het omgaan met beelden. Dat doe je voor een groot deel intuïtief. Het resultaat is een haast abstracte vorm van kennis die ik nog het liefst zou vergelijken met wat men in de wetenschappen **clustering** noemt. Het heeft te maken met het intuïtief aanvoelen van een geheel. De manier waarop ik te werk ga met beelden vertoont veel overeenkomsten met de manier waarop voetballers op elkaar ingespeeld zijn. Hun training creëert een hoge mate van intuïtie voor het geheel, die niet uitsluitend rationeel te vatten is maar waar wel heel precies mee wordt omgesprongen. Niet elk beeld dat je maakt is een bewuste keuze, maar hoe meer beelden je maakt, hoe meer je je bewust wordt van de onderliggende keuzes en samenhang. Al werkend wordt je bewustzijn groter.

In het materiaal van de voorbije acht jaar zijn er een aantal beelden die blijven hangen, belangrijke momentopnames. Wanneer ik een hele week werk, is er vaak één beeld dat me bijblijft, dat de essentie weergeeft. Vaak is het een synthese van de **state of being** van die week. Ik draag dus een hele reeks beelden mee in mijn hoofd. Het zijn deze beelden die ik **cluster** voor een presentatie. De uiteindelijke selectie en **clustering** kunnen echter tot op het laatste moment

wijzigen. Dikwijls zie je er pas echt klaar in nadat je al een hele tijd met het materiaal bezig bent. De confrontatie van de beelden met elkaar lokt zelfkritiek of inzicht uit, zodat je weer een stapje verder kan gaan.

Meestal ben ik me al bewust van het belang van een beeld op het moment dat ik de foto maak. Het gebeurt ook dat ik een beeld vervaar waarnaar ik op zoek was. In principe kan ik dergelijke beelden zowel de realiteit als in het theater 'vinden', maar de beelden uit de realiteit zijn wel directer. Beelden van een theatervoorstelling zijn beelden die 'gemaakt' zijn en die zich herhalen. De essentiële beelden in het theater zijn dikwijls betekenisvol in het licht van een evolutie van een oeuvre. Een duidelijk afgebakende context hoeft geen artistieke beperking te betekenen. Aan het fotoboek van Pina Bausch heb ik heel graag gewerkt, hoewel het om beelden van beelden ging. Je zou kunnen zeggen dat het werk van Pina Bausch het thema was, maar ik sprak liever van een context. In al dat materiaal kwam al gauw een ander thema bovendien: man-vrouw relaties. Voor het boek van Needcompany kreeg ik alle denkbare vrijheid. Eigenlijk lag het voor de hand om te kiezen voor beelden van het leven rond de scène. Het is mijn leven dat ik goed ken, o.a. van bij Pina Bausch, en ik vind ook dat dat essentieel is voor de beelden die tot stand komen op de theaterscène. Voor mij heeft dat boek te maken met het stileren van de essentie van de diverse mogelijke handelingen rond de scène. Het gaat mij in de eerste plaats om de uitgangspunten die een bepaalde werkwijze - bijgevolg ook bepaalde beelden - mogelijk maken. Een tentoonstelling maken in het MUHKA biedt natuurlijk nog veel meer mogelijkheden. Het is de eerste keer dat ik een tentoonstelling ruimtelijk kan invullen met verschillende media. Ik zie het als één ruimtelijk werk waarin de verschillende vertrekke van de fotografie als medium - ook installaties, soundscapes en video een plaats krijgen.

De selectie in functie van een presentatie (tentoonstelling of publicatie) brengt dikwijls dingen boven die de aard van je werk duidelijker maken. Het presenteren van je werk laat je toe om een tijdje halt te houden, om een tussentijdse conclusie te maken. Je werk tonen is tegelijk afronding en het begin van iets nieuws. Terwijl ik nu de tentoonstelling in het MUHKA voorbereid, ben ik al aan mijn volgend werk aan te denken. Een presentatie is een soort kruispunt, of misschien beter een rondpunt, waar allerlei beelden samenkomen. Wat je geleerd hebt neem je mee op nieuwe wegen, zowel in de keuze van het materiaal als in de manier van werken. De voorbereiding van de MUHKA tentoonstelling is zowel een synthese van mijn fotografisch werk als dat het de aanzet is om opnieuw ruimer beeldend te gaan werken. Ik heb lange tijd haast uitsluitend intuïtief gewerkt, maar op een ge-

moment groeit het bewustzijn. Zo niet, bestaat het gevaar dat je in die beelden gaat wonen, dat je geen afstand meer hebt. Wanneer je ogen je camera worden, geef je voortdurend betekenis aan de beelden die je in de realiteit ziet en je gaat ze nog linken ook. Ik denk dat het omgaan met beelden in cycli verloopt. Je mag niet blijven hangen in het opnemen van beelden, verzwelgen in de impressies. Je hebt ook tijd nodig om ze te verteren, om je af te vragen wat ze betekenen en welke plek je ze wil geven.

Het kunnen delen van je werk met anderen is essentieel. Er is een zeer groot verschil tussen het geïsoleerde werken en het werken in een publieke ruimte.

Sinds kort word ik vertegenwoordigd door galerie Zeno X (Frank Demaegd). Op dit moment weet ik nog niet goed wat dat zal gaan betekenen, maar het is alleszins een keerpunt. Ik verwacht dat ik nu nog meer met het eigenlijke werk zal kunnen bezig zijn. De galerie zorgt voor presentatiemogelijkheden en maakt het mogelijk dat mijn werk in bepaalde collecties terecht komt. Vanaf nu worden de meeste stappen i.v.m. de presentatie van mijn werk door beide partijen besproken. Ik heb niet het gevoel dat ik daardoor meer gebonden zou zijn. Het feit dat er een moedergalerie is waar ik terecht kan, is een psychologische steun. De wetenschap dat je je werk wel gepresenteerd krijgt, biedt de rust om cyclisch te werken: een tijd van doorwerken en een tijd van reflectie. De druk van het van-dag-op-dag-werken valt weg. Je kan gerichter werken. Het heeft in elk geval consequenties voor het mentale proces: vertragen en versnellen, gerichtheid, vooruitzichten,...

Het grote verschil tussen werken met of zonder financiële ondersteuning is het ritme. Het werkritme in onze samenleving ligt zo hoog dat het ontbreekt aan de nodige rust om al eens afstand te nemen, je werk te verteren, ideeën uit te werken. Ik vind het heel prettig om een hele tijd

aan een hoog tempo te werken, maar die rustpunten zijn echt nodig om te kunnen evolueren. Reflectiemomenten vragen tijd, mentale en financiële rust. De situatie waarin ik nu zit, is ideaal: om de MUHKA-tentoonstelling voor te bereiden heb ik enkele weken het atelier van Jan Lauwers ter beschikking. Ik kan autonoom werken, terwijl ik geconfronteerd word met andere disciplines om me heen en er geregeld iemand binnenspringt voor een babbel of met commentaar. Ik zeg niet dat het altijd zo moet gaan, maar residenties zouden een interessante subsidievorm kunnen zijn.

Binnen een bepaalde context werken kan heel stimulerend zijn. Ik heb het geluk gehad dat ik veel opdrachten gekregen heb, lange tijd uitsluitend in het buitenland, sinds kort ook in België. Geregeld aan een opdracht werken en intussen aan je eigen werk voortwerken vind ik een goede combinatie. Ik denk dat mijn werk veel eenzijdiger zou zijn indien ik uitsluitend aan mijn persoonlijke projecten zou gewerkt hebben. In opdracht werken is een vorm van samenwerken. Het wil niet zeggen dat je je persoonlijkheid moet opgeven. Wat telt is het oeuvre dat groeit en de prioriteiten die je zelf stelt. In die zin vind ik het onderscheid tussen gesubsidieerd en commercieel circuit niet zo relevant.

Als fotograaf voor een gezelschap zit je natuurlijk wel met het gegeven dat je foto's ten dienste staan van het gezelschap en dat ze gebruikt worden als illustratie- of promotiemateriaal voor hun producties. In die zin was wat Jan Lauwers met het Needcompanyboek deed heel straf: hij gaf me volledige **carte blanche** om als autonome kunstenaar te werken aan een product van Needcompany. Om meer kansen te geven aan dergelijke autonomie zouden werkbeurzen voor het medium fotografie toch niet slecht zijn.

Of je als beginnend kunstenaar een project kan formuleren? Een einddoel kan je natuurlijk niet formuleren, maar het verwoorden van je onderzoeksobject en werkwijze zouden toch moeten volstaan.'