

Van 22 tot 31 maart werd BSBbis, het tijdelijke onderkomen van de Beursschouwburg in de Brusselse Kazernestraat, bezet door BDC/Tom Plischke & Friends. Etcetera vond het gebeuren belangrijk genoeg om erop terug te komen. Stefanie Wenner brengt verslag uit van het evenement. Steven De Belder vergelijkt het initiatief met de danslaboratoria van Meg Stuart en Xavier Le Roy. Rudi Laermans opent het minidossier met de neerslag van een gesprek met Tom Plischke.

De belofte van 'het'

Rudi Laermans

De Duitser Tom Plischke behoort tot de eerste afstudeerlichting van PARTS. Hij brak meteen door met solowerk en formeerde even later het collectief BDC, volgens insiders de afkorting van Best Dance Company. Het gezelschap boekte al snel internationaal succes met de voorstelling *Events for Television*, een hoogst eigenzinnige herijking van het performancegenre. BDC tekende vervolgens voor *Affects* (een 'reconstructie' van *Affectos Humanos* van Dora Hoyer) en (Re)SORT (een wel heel bijzondere herinterpretatie van Handkes beruchte *Publikumsbeschimpfung*). Beide voorstellingen werden ook tijdens het tiendaagse project *BDC/Tom Plischke & Friends* opgevoerd. Tussen 22 en 31 maart viel er in BSBbis echter zoveel meer te beleven: voorstellingen van Marten Spångberg, Hygiene Heute, Alice Chauchat en Davis Freeman & Liliane Mestre; een *comfort room* van Nadia Schnock; theorielabs annex workshops, opgezet door Jeroen Peeters en Steven De Belder, en geanimeerd door onder meer Gerald Siegmund, Jan Ritsema, Stefanie Wenner en Katrin Deufert; muziekconcerten en films;... *BDC/Tom Plischke & Friends* was een totaalgebeuren, mét de mogelijkheid tot overnachting in BSBbis. Zij die het meemaakten, herinneren zich behalve de geplande activiteiten vooral ook de ongeplande ontmoetingen, voorvallen, interrupties, aanvaringen,... Het samenleven 'voor' de kunst als experiment in de kunst van het samenleven?

Na het Beursevenement leidde Plischke op vraag van het Goethe Instituut een drie maanden durend theaterproject met jongeren in een favela in Rio de Janeiro. Het confronteerde hem met een wereld die wordt geregeerd door drugs en geweld – door cokebazen en gewapende adolescenten. 'Soms was ik echt héél bang,' zo vertelt

hij achteraf. Momenteel maakt Plischke tezamen met onder meer Katrin Deufert deel uit van het collectief Frankfurter Küche (een ironische knipoog naar de beroemde Frankfurter Schule), dat performance en theoretische inzichten tegelijk ernstig en vrolijk door elkaar mengt. Theorie als praktijk, praktijk als theorie: wie ooit de voorstellingen van PARTS-student Plischke zag, weet dat de notie 'performance' voor hem van meet af aan een onduidelijk snijpunt vormde, een steeds te herdefiniëren zelfreflexieve zone afbakende waarin 'doen' en 'denken' – en ook: 'beeld' en 'woord' – aan elkaar dienen te ontvlammen.

Waarom? Waartoe? In het gesprek dat ik medio oktober 2001 met hem voerde, probeert Plischke de inzet van zowel de voorstellingen van BDC als het Beursschouwburg nader te verduidelijken. De filosofisch geschoolde lezer(es) zal meer dan een onderhuidse verwijzing naar het werk van Martin Heidegger herkennen, maar het is allicht 'typisch Plischke' om die referenties inderdaad impliciet te houden en ze tevens te vermengen met heel andere, wél expliciet genoemde theoretische invloeden. Naast Plischke en ikzelf zaten Katrin Deufert en Carine Meulders, programmator podiumkunsten in de Beursschouwburg, mee aan de gesprekstafel. Plischke – of juist: Plischkes werk – vormde uiteraard het middelpunt van de conversatie, die afwisselend door Katrin, Carine en mijzelf werd gevoed. Hierna is uitsluitend Tom Plischke aan het woord, die de gesimuleerde alleenspraak gedurig oprekt in de richting van een anoniem 'het' (het onbewuste, het gebeuren, het voorstellen, het systeem,...). 'Het' als antwoord op de vraag naar het waarom of waartoe: Plischke weigert consequent iedere vorm van auteurschap. Misschien is het hem wel juist te

doen om de enigmatische ongrijpbaarheid – de nergens te lokaliseren 'alteriteit' – van iedere geënceneerde voorstelling of performance?

De regie van de niet-regie

'Op een avond nadat we in de Beursschouwburg *Events for Television* hadden gedaan, zaten we tezamen in het kantoor. Carine suggereerde toen dat het interessant zou zijn om iets in het hele gebouw te doen. Op dat ogenblik wist ik nog niet dat de Beursschouwburg door de verbouwing een tijdlang in een andere locatie zou huizen. Bij het eerste verdere contact ging het ook nog alleen over BDC. We deden nog steeds *Events*, Martin Nachbar was bezig met tentoonstellingswerk in het donker, Hendrik Laevens met muziek,... – dus ik had iets van 'ah, we kunnen die plek even overnemen'. Ik dacht toen nog aan de Beursschouwburg in de Ortsstraat, waar iets in de bovenzaal zou kunnen gebeuren, iets in het café, iets in de tussenruimten,... Toen later duidelijk werd dat ik in de nieuwe ruimte carte blanche kreeg, had ik meteen het idee 'ik geef mijn bevoegdheden uit handen', wat achteraf nogal eens verkeerd begrepen werd. Wat voor mij heel belangrijk was, ook in mijn toenmalige relatie tot BDC of mijn huidige verhouding met Frankfurter Küche, is de ervaring dat ik niet zo goed ben in leidinggeven, in het vertellen aan anderen wat ze moeten doen. Ik ben beter in het geven, in het vinden van een kader, een *timing* of een situatie waarbinnen suggesties van anderen kunnen worden gerealiseerd. Niet dat ik dát voor de volle honderd procent kan: ik maak heel veel fouten. Maar dat is nu eenmaal het risico, en ook precies de reden waarom een event als dat in BSBbis interessant blijft.

Er kwamen daarbinnen heel verschillende dingen samen. Ik wist bijvoorbeeld dat

Martin veel belang hecht aan zijn schrijfactiviteit, dus dat was een mogelijke lijn. Mijn eerste idee was dat hij een nooit ophoudend salon, een roterend soort van *talk event* zou leiden. Toen ik vervolgens met onder meer Jeroen Peeters [voormalig dansrecensent van de FET, ex-dramaturg van het Tanzquartier in Wenen] praatte, kwam de suggestie om workshops te organiseren. Het ging dus weg van de oorspronkelijke idee, het werd iets anders, maar dat is goed. Ik hou van de ooit door Tim Etchells gelanceerde notie 'het wil het', omdat ze de regisseursidee enigszins in vraag stelt. De gedachte van 'het' speelde tijdens het Beursproject op heel verschillende niveaus, tot op het ogenblik dat ik het zelf begon oneens te zijn omdat sommige mensen het evenement een beetje al te serieus namen. Andere mensen kwamen naar mij toe en zeiden: 'ah, goed dat die en die nu het voortouw nemen'. Dat was een misverstand, want er waren gewoon geen leiders of regisseurs. Hoe dan ook, voor mij was het van meet af aan duidelijk dat als ik naar de Beurs ging om er *Affects* en *(Re)SORT* te doen, dat van mij heel wat energie zou vragen, vooral om de stukken aan de concrete plek aan te passen – *(Re)SORT* werd bijvoorbeeld drie keer aangepast tijdens het tonen. Ik zou dus niet in staat zijn om mij intensief met andere dingen bezig te houden en tegelijkertijd ook nog met de mijne. Niet dat *Affects* en *(Re)SORT* mijn werk zijn, maar ik ben wel erg begaan met de concrete plek, met de presentatie, met de encenering.

Als je een psychoanalytische lezing van dat soort samenwerking zou willen geven, zou die – zoals jij suggereert – allicht in de richting gaan van de formule 'je anderen en hun werk toe-eigenen opdat zij zich jouw toe-eigeningen zouden toe-eigenen'. Tegelijkertijd speelt er iets anders. Theater, film of muziek breken met de idee van één enkele artiest die in één ruimte één enkel kunstwerk maakt. Het zijn allemaal vormen van samenwerking. Ik denk dat iedere samenwerking zijn tijd heeft en je doorheen de samenwerking ook de mechanica ervan leert ontdekken. Wanneer je die ook effectief kent, moet je stoppen. Want dan zijn er minder vragen, terwijl wellicht juist de vragen een samenwerking, ook de conflicten, interessant maken.

Eerder dan in een toe-eigening door anderen van mijn toe-eigeningen van hen, stel ik belang in de kritiek van mijn kritiek. Neem bijvoorbeeld het werken aan *Events for Television*. Het was een wonderbaarlijke situatie:

we brachten onze werktijd meestal al pratend tezamen aan tafel door. Binnen BDC was iedereen toen hyperkritisch voor iedereen, tot op het moment dat het dingen die hadden kunnen gebeuren onmogelijk begon te maken. Maar het was interessant. Iedereen observeerde de beslissingen en handelingen van iedereen. Tot we op een gegeven moment in de studio na acht uur gepraat tot de conclusie kwamen dat het genoeg was geweest en beslisten om wat jointjes te roken en het allemaal van ons af te schudden. En oeps, toen hadden we plotseling een hoop materiaal waarover we het allen eens waren dat het ons voedde... Het is allemaal heel tricky, want zoals gezegd voel ik mij niet erg goed in leidinggeven of regisseren. Ik voel mij competent als het op enceneren aankomt, want ik heb strikte ideeën over ruimte, timing, kadring, context,... Ik kan daar heel geborneerd in zijn, in die zin dat ik het allemaal minstens één keer conform die ideeën wil zien gebeuren. Ik kan daar ook op doorgaan, wat wellicht de reden is dat het vaak ook zo gebeurt zoals ik het zelf graag wil.

Het evenement in BSBbis was de laatste samenwerking binnen BDC. De geest van BDC was heel erg aanwezig, maar ook het interne gevecht – een vriendelijk gevecht, dat wel, maar desalniettemin een gevecht. We leerden allemaal van dat gevecht. Niemand die uit BDC komt, denkt nog op dezelfde manier over performance als voorheen. Dat is voor mij een interessante vaststelling, maar het is ook de reden waarom BDC moest ophouden te bestaan. Het eindigde met een grote desillusie over samenwerking, over performance, over productie, over het readymade-karakter van een voorstelling,... De mensen die in BDC zaten, kunnen nu de hype die de groep omgaf voor hun eigen werk gebruiken. Ik ben heel benieuwd naar wat er verder zal gebeuren met mijn werk, dat opnieuw een samenwerkingsverband is [Frankfurter Küche], met Martins werk, met het werk van Alice, met dat van Hendrik,...'

Zwakheid als utopie?

'Mijn belangrijkste motivatie om performances te doen, is wantrouwen tegenover controle en regie. Door risico's te nemen, toon je zwakheden en maak je openingen. Het gaat echt om zwakheid, in relatie tot het cliché van de kracht en de demagogische macht van het theater, dat nog steeds gangbaar is en gedurig wordt getoond [*'performed'*]. Wij spelen daar

mee, maar op een zwak niveau, zodat 'het' [de voorstelling, de performance,...] op elk ogenblik kan openbreken, uit elkaar kan vallen... Dat gebeurt ook regelmatig. Toen we bijvoorbeeld *(Re)SORT* deden, voelden we ons met elke nieuwe voorstelling almaar meer op ons gemak, ook al veranderden we steeds meer aan de encenering. Op een bepaald ogenblik werd het dan duidelijk dat er iets weg was, er een soort van contextuele *shift* had plaatsgevonden. Risico en zwakheid maken deel uit van de context, moeten daarbinnen kunnen gebeuren – en als dat verdwijnt, is 'het' morsdood en werkt een voorstelling als *(Re)SORT* niet langer. Deze houding verklaart waarom ik nog steeds erg geïntrigeerd ben door, misschien zelfs sterk leun op het werk dat Merce Cunningham met John Cage heeft gemaakt. Het is geen kwestie van bewondering, wel van respect. In hun samenwerking was er eveneens plaats voor onvoorziene gebeurtenissen, uiteraard op een ander niveau dan in mijn werk vanwege hun verschillende interesse in vormkwesties. Maar toch, het bewustzijn van zwakheid en riskantie is er heel, heel sterk in aanwezig. Eind de jaren tachtig, begin de jaren negentig zag je daarentegen dat zwakheid geen onderdeel meer was van de performance als zodanig, maar veeleer werd getoond [*'performed'*] als een beeld. Dat is volstrekt verschillend van wat mij interesseert.

Of daar een soort van utopische hoop achter zit? De utopie bestaat er wellicht niet in om een tijdelijke gemeenschap of *communitas* te creëren. Veeleer gaat het erom dat als we samenkomen voor een voorstelling, ieder momentaan gecreëerd element een onderdeel is van het sociaal of communicatief systeem dat wij tezamen maken. Als je dat vanuit Luhmanns systeemtheorie bekijkt, weet je dat er alleen die momentane elementen zijn en er niet ook nog zo iets als een achterliggend systeem is. De mogelijkheid van mislukking, dus zwakheid, is er dan wanneer je niet langer weet wanneer je de grond onder je voeten zal verliezen. Daar is het mij om te doen – om het introduceren van de overtuiging dat het systeem waarvoor het publiek betaalt en dat performers en publiek feitelijk tezamen creëren, er tegelijkertijd ook niet is. In die zin hebben mijn voorstellingen iets utopisch. Maar als het niet lukt, ook goed. Wij enceneren een soort van belofte door de grens te overschrijden tussen performer en publiek, tussen een film- en een tekstfragment, tussen een muziekcompositie en de ervaring van 'het

sublieme',... [in (Re)SORT werd de beroemde uitspraak van Barnett Newmann, 'The sublime is Now', tegen een van de muurwanden geprojecteerd]. De *promesse de bonheur* bestaat erin dat je je welhaast thuis zal voelen in het lopend gecreëerde sociale systeem, zodat je het kan begrijpen en lezen.

Het utopische is er eigenlijk altijd al vanaf het moment dat je tijdens de deelname aan een voorstelling iets anders verwacht. Vaak wordt er verwacht dat de performer in staat is om iets te doen dat de toeschouwer niet kan. Die verwachting schept een vreemde verhouding en stoelt, zeker in de dans, op de notie van correctheid. Ik ben er in mijn werk van meet af aan vanuit gegaan dat er niet zoiets bestaat als anatomische correctheid of 'een beeld van schoonheid' – want dat zou fascistisch zijn. Tijdens (Re)SORT bleef er in onze verhouding met het publiek dan wel die grote belofte van het andere, maar we losten die uiteindelijk niet in. Want tenslotte bleven wij performers. Zelfs al gebruikten we die tekst van Handke, we konden het publiek niet écht beledigen maar trokken het integendeel onze kant op. We beledigden wel het fascistische ideaal van een perfect lichaam, bijvoorbeeld door het publiek zelf te laten dansen op het beeld van kinderen die elkaar vermoorden. Dat is zwak, heel zwak, maar het voelt wel goed aan... Uiteraard gaat het hier over mijn algemene werkmotivatie, die wortelt in een erg traumatisch landschap. Ik zal die motivatie nooit echt leesbaar kunnen maken. Misschien is het ook belangrijk dat mijn werk tot op zekere hoogte onleesbaar blijft, zodat de erin opgesloten belofte synoniem blijft met vele wegen en vele verkeerde richtingen. Als je erin investeert, kan je het zeker lezen. Maar dan moet je het misschien wel anders lezen, ... ik weet het ook niet meteen.

Het utopische speelt eigenlijk op verschillende niveaus. In Frankfurt, mijn voorlopige thuishaven, onderken ik binnen de podiumkunst bijvoorbeeld een utopie die cirkelt rond transparantie, rond simpelheid – of zoals ik het recent hoorde formuleren: rond 'de kracht die uit iets eenvoudigs of gereduceerds kan komen'. Het enige plezier dat men er heeft aan het 'teveel' is erg burgerlijk – zie het Ballett Frankfurt. Maar ook dat heeft iets moralistisch, zo van 'we weten wel dat het *too much* is, maar we houden er nu eenmaal van'. Het werk van het Ballett Frankfurt is erg tricky, want de architectuur waarbinnen het wordt getoond is minimalistisch. Het is allemaal bij-

zonder ambivalent..., soms kan ik het echt niet uitstaan. Eigenlijk verbaast het mij wel hoe moralistisch het theater is geworden. Of misschien werd ik mij er tijdens de voorbije vijftien jaar alleen maar bewuster van dat de podiumkunst gewoonweg moralistisch is. Hoe dan ook, des te meer de nadruk op 'het mindere' valt, des te meer ik ertoe neig om te zeggen dat 'het meerdere' misschien het interessante is. De moraal dat '*less is better than more*' valt te bevragen. Waarom niet uitgaan van '*more is more*'? Zo werkten we ook met BDC: samen rond de tafel zitten en ieder uitgangspunt bekritisieren. Argumenteren en bekvechten tot je erbij neervalt. Maar dat is natuurlijk allemaal geen antwoord op de vraag omtrent het utopische.'

Leven op/voorbij de grens

'Ik hou er hoe dan ook een heel andere benadering op na dan degene die tijdens de jaren zestig opgeld deed. Zij [de leden van het legendarische Judson Church-collectief: Steve Paxton, Trisha Brown, Yvonne Rainer,...] namen het toen allemaal erg au sérieux. Wie zegt dat ik ideeën van de sixties hermodelleer, vergeet ook dat er een hele theater- en dansgeschiedenis ligt tussen de jaren zestig en nu. Niet alleen in relatie tot mijn werk maar dat van een hele generatie, moet men er gewoonweg mee rekening houden dat wij de jaren zestig niet zelf hebben meegemaakt. Natuurlijk stoot je daar op een bepaald moment op, hoor je erover praten, en leer je er dan ook van. Het kan dan gebeuren dat iemand belang begint te stellen in een van de vragen die toen werden opgeworpen én die *nog altijd openliggen*. Anders kom je tot de stelling dat er bepaalde vragen waren die tijdens de jaren zestig ook definitief werden beantwoord, zodat de hedendaagse podiumkunst daar niks meer mee kan te maken hebben. Dat is een heel merkwaardige visie, die alles zegt over de mensen die dit soort van uitspraken doen en niets over mijn werk of dat van andere generatiegenoten. Er is ook een kritische lezing van de jaren zestig nodig, een die de belofte die toen werd gedaan als bijzonder moraliserend doorziet, als verbonden met een feitelijk erg restrictieve notie van vrijheid. De gebeurtenissen van 11 september hebben die toenmalige belofte aan diggelen geslagen – de droom van zekerheid, van individuele vrijheid,... En dat zorgt toch echt wel voor een hele grote wonde. Wanneer je die belofte vanaf haar ontstaansperiode herleest, merk je trouwens meteen hoe

omvattend en ambivalent ze eigenlijk wel was: artistieke vrijheid, politiek neoliberalisme, speculatie, veiligheid,... – en ook het negeren van de culturele waarden van de andere kant van een stad als Brussel of New York.

Ik heb het wat moeilijk met de opmerking dat mijn werk misschien meer verwantschappen heeft met het situationisme van de jaren vijftig dan met de dansvernieuwingen van de sixties. Mijn persoonlijke motivatie heeft misschien minder te maken met het creëren van interessante situaties maar veeleer met een gevoel van frustratie over een theater dat wordt geobsedeerd door semiotische uitgangspunten. Ik heb daar een welhaast instinctieve twijfel over, zeker over de vereenvoudigde lezingen van die noties. Sommigen, zoals Jérôme Bel, weten ze wel degelijk te verbinden met een tweede, een derde, een vierde,... laag. Het is dan ook heel vreemd dat de receptie van het werk van Bel bij de eerste laag stopt en het heel semiotisch leest, alsof het een soort van opgevoerde semiotiek [*'performed semiotics'*] is. Die frustrerende retoriek doet mij er welhaast naar verlangen om een situatie te creëren waarin oneindig veel dingen en interpretaties mogelijk zijn. Natuurlijk mislukt het vaak, maar dat hoort er gewoon bij.

Dingen kunnen alleen maar gebeuren of verschijnen op een grens, voorbij een limiet. Neem bijvoorbeeld de reconstructie van het stuk van Dora Hoyer in *Affects*. Iedereen dacht dat we het stuk zouden hernemen, terwijl ik meteen in het lichaam van Martin Nachbar geïnteresseerd was. Want juist de zwakte van Martins lichaam om het oorspronkelijke *Affectos Humanos* uit te voeren, creëerde voortdurend onzichtbare verschillen waarin het lichaam van Dora Hoyer in Martins lichaam verscheen – niet in zijn bewegingen, maar in de onmogelijkheid van bepaalde bewegingen. Dat werd voor mij haast de kern van de voorstelling. Daarom wilde ik Martin naakt op de scène, zonder speciale belichting of muziek of wat dan ook. Waar om het om ging, was het tonen van de onmogelijkheid om Dora Hoyer te tonen doorheen het tonen van de onmogelijkheid om Dora Hoyer te worden. De zwakte, het niet-kunnen of tekortschieten, definieerde in *Affects* dus weerom het moment waarin de dingen gebeuren – of juist, waarin de dingen *misschien* kunnen gebeuren. Want uiteraard laat ik ze niet verschijnen, maar het publiek.

Ik ben zelf meteen bereid om te gaan leven in een grenssituatie zoals die van het Beurs-

evenement, en dan niet enkel vanwege de intensiteit. In meer dan een opzicht was de situatie in BSBbis zelfs nog te comfortabel... Mijn persoonlijk parcours doorheen het gebeuren, dat er ook een subversie van was, had veel te maken met mijn ontmoeting met Katrin [Deufert]. We trachtten bijvoorbeeld wakker te blijven tot we er bij neervielen. Daardoor deelden we momenten waarin we alle anderen zagen slapen: we waren de getuigen van een vibrerende ruimte waarin niets gebeurde, van een nietsdoen op die plek... Wij waren degenen die 's nachts de bewakers passeerden in een vreemde outfit die hen verwonderd deed opkijken. Het gaat inderdaad om de transgressie van clichés, om het opgeven van een vertrouwen en al die andere dingen waarvan je weet dat ze werken. Maar ik doe dat niet met het oog op zoiets als authenticiteit. Ik las onlangs een tekst over het moment

BDC, er was het gegeven dat een erg krachtige producer je voorstellingen als een readymade over heel de hele wereld rondstuurt,... – dus die ravijnen waren we kwijt, zodat zich een andere leegte moest openen. Vandaar mijn interesse om meerdere dingen tegelijkertijd op te voeren in een soort van container, om bevoegdheden of competenties weg te geven, om het onbekende en onverwachte te ontmoeten... En ook om ook voorbij dat punt te gaan en je bijvoorbeeld af te vragen wat er gebeurt wanneer het onverwachte heeft plaatsgevonden en iedereen slaapt.'

Gebeuren en engagement

'Het mag vreemd klinken, maar voor mij was BSBbis echt magisch in de momenten dat er haast niks gebeurde, de ogenblikken dat mensen stilletjes bij elkaar zaten in de zetels op de eerste verdieping, of al dronken waren,

scant gedurig 'dit', maar 'dit' is niet waar je op dat ogenblik bent – want je zit ergens in een onbekend nachtcafé, je hebt gedurende drie nachten niet geslapen en morgenvroeg moet je met de opbouw van je voorstelling beginnen, je weet niet hoe dat zal gaan maar nu ben je alleen doodmoe. Je leest over performance, je doet performances, maar op zo'n momenten openen zich essentiële twijfels. Je zal die vergeten, want je bent te moe; je zal gaan slapen en je nog enkel herinneren dat je twijfels had. Je weet echter wél dat die er waren, en je werkt verder.

Misschien komt het, zoals jij beweert, allemaal neer op de reeds door Rimbaud geformuleerde strategie van een systematische ontregeling van de zintuigen. Maar dan wel zo dat je de hele tijd de mechanismen doorziet die je toelaten om te spelen. Het is magie,



(Re)SORT (BDC/TOM PLISCHKE)

waarin de stripfiguren van Tex Avery, zowel de *good* als de *bad guy*, over een ravijn, een leegte lopen. De *bad guy* kijkt naar beneden en ziet het probleem, maar de *good guy* kijkt niet echt naar de afgrond. De *good guy* kijkt naar het publiek, hij ziet dat het publiek ziet dat hij in een leegte dreigt te vallen en loopt vervolgens terug richting vaste grond. Dat is erg vreemd, maar het wijst misschien vooral ook op lafheid. Want zou de *good guy* – versta: de performer – wel te ver zijn gegaan zonder de medeplichtigheid van een observator, die overigens heel goed de performer zelf kan zijn?

Doorslaggevend is dat je wordt uitgedaagd om anders naar jezelf te kijken, en dat was zeker het geval tijdens en na het gebeuren in BSBbis. Er was de spaaklopende samenwerking binnen

of... De voorstelling was nog altijd niet afgelopen, maar het had ook niets meer te maken met het opzetten van een situatie. Gewoon dat je werd geacht te slapen, maar het niet deed... Je doorbrak de hele tijd je eigen mechanismen, je ondermijnde ze. Het interessante daaraan is dat er een moment komt dat niemand nog toekijkt, dat *no one is watching*. Zo'n situatie is er een van 'and not', om met Agamben te spreken. Op een bepaald moment probeerden we bijvoorbeeld wakker te blijven terwijl we doodmoe waren. We liepen op straat en stuikten bijna in elkaar, konden haast niet meer bewegen. Of we zaten in een café en je hoofd viel van oververmoeidheid haast automatisch op de tafel. Op zo'n moment ben je gedurig *in* het gebeuren, en toch ook niet. Je

maar het doek valt niet. Een verandering grijpt plaats, het doek blijft open zodat je ze ziet gebeuren, en tegelijkertijd ben je echt verloren. Zoiets als baroktheater: je weet dat alles fake is, maar je gelooft het en het werkt. Of hetzelfde anders gezegd: iederéén had wakker kunnen blijven, iedereen had de mechanismen kunnen zien. Waarom kwamen dan tijdens de tiendaagse in de Beurs de mensen alleen opdagen wanneer er een voorstelling was? Ze zagen de voorstellingen en begrepen dat het iets creatiefs, iets anders was. Maar daarna gingen ze weg, omdat ze wat anders te doen hadden. Waarom vergezelde niemand ons naar dat onbekende café? Waarom was niemand in de mechanismen geïnteresseerd? Als je een buitenaards wezen zou zijn en je de

hele tijd in BSBbis was geweest, zou je heel wat meer hebben begrepen van de momenten dat mensen binnenkwamen, de voorstelling meemaakten en vervolgens naar huis gingen. Het waarom daarvan – hoewel er feitelijk geen sprake is van een waarom – was veel duidelijker tijdens een evenement als dat in de Beurs dan bij een reguliere theatershow. Uiteraard zou dat niet langer het geval zijn wanneer je zo'n uitzonderlijk gebeuren zou normaliseren.

Waar het mij om gaat, is dat er elk moment op z'n minst de mogelijkheid bestaat dat hetgeen gebeurt tegelijkertijd ook zijn kritische negatie kan ontwikkelen. In het Beursproject was dat het geval dankzij de hele context. Zelfs los van de verhuis was het bijvoorbeeld duidelijk dat het door de Beurschouwburg georganiseerde gebeuren zich ook kritisch tot de organisatie zelf verhiel. De Beurschouwburg staat bekend als een politiek geëngageerde plek, en ook al was het project niet in die termen gedefinieerd, 'het' werd een zaak van politiek engagement door de mogelijkheid om te mislukken. Daarom wil ik mijzelf ook wat op de achtergrond plaatsen, want het gaat om 'het' en niet om mijn persoon. Het was ook echt verbazingwekkend hoe die erg oncomfortabele situatie met haar potentieel aan... – in het Duits hebben we het woord 'spröde', waar ik erg veel van hou [het betekent zowel 'brokkelig, breekbaar' als 'ruw, ongenaakbaar, rauw, stug, moeilijk te bewerken']. Wel, ondanks dat extreme potentieel aan 'rauwheid' was er tijdens de tiendaagse in BSBbis altijd ook de belofte van gemak, onder meer door de sofa's, de gedimde lichten, de mogelijkheid om een passant te zijn... En mijn basisgevoelen is dat het allemaal vanzelf gebeurde en ik er nog steeds op vibreer. Tegelijkertijd stel ik vast dat een zogeheten artistieke praktijk gewoonweg werd geconsumeerd, wat een sterk gevoel van desillusie geeft. Precies het feit dat dat ook zichtbaar wordt doorheen een evenement als het Beursproject, is voor mij een hele stap wég van het situationisme of de sixties en maakt het eigentijds. Het is eigenlijk héél, héél vreemd om te observeren dat instellingen die met podiumkunst bezig zijn, ook opleidingen, alleen maar vragen doen blijven rijzen: *the question mark stays...*

Onmogelijkheid als mogelijkheid

'Een belangrijke motivering voor mij om te doen wat ik doe, en vooral om het te blijven doen, is naast al hetgeen al gezegd werd de bijna-onmogelijkheid om te schrijven. Wanneer ik iets schrijf, druk ik het samen – omdat ik het wantrouw. Daardoor wordt het helderder voor mij maar onleesbaarder voor alle anderen. Zelfs wanneer ik mensen poog te vertellen wat ik geschreven heb, ben ik daar meestal heel onduidelijk over. Ik heb superdikke archieven boordevol alles wat ik ooit heb geschreven. Maar ze zijn onbruikbaar, voor mij en voor anderen. Ik voel nochtans een heel sterke drang om te schrijven, en ik verwerkelijk die via mijn performancewerk. Dat is dus een soort van vervanger van een onmogelijkheid die gedurig ook een levensmogelijkheid blijft. En ik heb dus een heus archief dat die mogelijkheid documenteert, terwijl ze een onmogelijkheid is. Hoe of waarom ik dan juist in de podiumkunst terecht kwam, weet ik ook niet echt. Lange tijd was ik zelfs totaal niet geïnteresseerd in dans of theater. Zowat iedere voorstelling die ik toch zag, vond ik vreselijk. Tot ik op aandringen van mijn toenmalige vriendin meeging naar een solo van Meg Stuart, *No Longer Readymade, Yet* [later opgenomen als middendeel van de avondvullende voorstelling *No Longer Readymade*]. Dat was pure magie, alsof elke onmogelijkheid plots werd geformuleerd.

Die ene korte voorstelling veranderde alles. Tot dan toe was ik met allerhande dingen bezig: schilderen, video, muziek,... alles wat mij maar enigszins toeliet om te ontsnappen aan de onmogelijkheid van het schrijven. Tegelijkertijd blijft die onmogelijkheid in mijn performancewerk doorwerken, in de vorm van de zwakheid, de welhaast onmogelijk in te lossen belofte waar we het eerder over hadden. Niet dat ik die wil mystificeren, want er is steeds een soort van zichtbare onmogelijkheid van de eerste graad. Trouwens, wat anders dan die onmogelijkheid bracht mij in dat levensgevaarlijke favella-project in Rio de Janeiro of in het Beursproject? Over die onmogelijkheid kan je ook haast onmogelijk communiceren. Toen we elkaar de laatste keer zagen, praatten we wat over Heinz von Foersters neocybernetische

observatietheorie. Volgens von Foerster is cognitie een berekening van een berekening van een berekening van een berekening.... Wel, ook het onmogelijke speelt zich op heel verschillende observatieniveaus af. Het onmogelijke heeft te maken met een haast eindeloos geheel van mogelijkheden om te begrijpen. En misschien is juist dat begrijpen: het mislukken van het begrijpen, van het geheugen ook. Je wandelt bijvoorbeeld door een stad, je ruikt iets, de geur verwijst naar iets in je persoonlijk archief,... en precies in het moment dat je de geur opnieuw tracht te ruiken, is hij er niet meer.

Het moment waarin je tegelijkertijd begrijpt én niet begrijpt, maakt je zowel triest als gelukkig. Heel vreemd eigenlijk, alsof je systeem zichzelf tegen zijn eigen kwetsbaarheid beschermt. Maar het blijft vooral ook zorgen voor twijfels. Binnenkort hebben we een reeks performances die twijfel introduceren in de voorstelling *over* de voorstelling, die heel theatraal is en in een eenvoudige setting plaatsvindt, wat het allemaal heel moeilijk maakt. 'Het' zal daarin zichtbaar worden als een gedurige mogelijkheid – 'and not'. De voorstelling bestaat uit het voorlezen van een honderd pagina's lange e-mailcorrespondentie tussen Katrin en mij uit de periode dat ik in Brazilië zat, terwijl zij ondertussen in Duitsland met instituties overhoop lag. Ik las daar in die macho-omgeving heel veel van Judith Butler, wat bevreemdend werkte. Haar geschriften attendeerden mij op de eigenaardige structuur van het appel of de aanspreking. Ik heet bijvoorbeeld Thomas, maar het werd een conventie om mij Tom te noemen. En Tom veranderde in een label, in een roepnaam die imperatief werd – in een rol die ik moet spelen telkens mijn naam wordt genoemd. Wat mij intrigeert, is dat de aanspreking niet met je lichaam is verbonden. De idee om die hele e-mailcorrespondentie voor te lezen, heeft alles te maken met die afwezigheid van het lichaam in de aanspreking. Al heb ik daar soms ook mijn twijfels over. Want toen bijvoorbeeld iedereen in BSBbis lag te slapen, was Tom Plischke niet aanwezig maar wandelde die als een spook door de ruimte. *Having a witness, being a ghost yourself*, tot op zekere hoogte toch. Want er waren nog altijd de bewakers... – van de spoken!