Amperdans revisited

Curator meets artist

Bojana Cvejic

Monty en wp Zimmer nodigden Bojana Cvejic uit om als critica in residentie het Amperdans-festival (6 tot 9 oktober '04) te volgen. Ze woonde repetities en voorstellingen bij, sprak met toeschouwers en artiesten, en legt uit welke krachtlijnen haar opvielen.

Wanneer een dansfestival zich tegelijkertijd toelegt op het tonen van producties en de reflectie erop, zou louter kritische afstand tekort doen aan de uiteenlopende registers van produceren, presenteren, reflecteren, en positioneren van een voorstelling. Ik kan dus alleen maar proberen de voorstellingen op Amperdans te bespreken, vanuit de overweging dat hoewel ze als afgewerkte producten werden gepresenteerd, ze tegelijkertijd presentaties van het maakproces zijn, die zich, zoals het geval bij *work-in-progress,* tot een voorstelling kunnen ontwikkelen. Het zijn voorstellingen die, bedoeld of niet, ergens vallen tussen projecten en 'producten'. En juist in dat tussengebied dienen zich vragen aan over de criteria van het werk zelf, maar ook over die van de productievoorwaarden en de festivalpresentatie.

Alvorens de verschillende aspecten van de twaalf voorstellingen te bespreken die op de vier dagen van het festival werden getoond, graag eerst iets over het concept van het festival. Op het eerste gezicht lijkt het festival een *showcase* omdat curatoriale uitgangspunten en selectiecriteria ontbreken die aangeven waar Monty en Wp Zimmer voor staan. De meeste voorstellingen waren eerder al in België vertoond. Dus, bij gebrek aan een duidelijk concept, zou het opzet kunnen zijn om enerzijds de zichtbaarheid van de activiteiten van Monty en Wp Zimmer te verhogen, en anderzijds hun programmering te verduidelijken door de artiesten naar voren te schuiven die zij ondersteunen. Dit is een beproefde methode van de Vlaamse podiumkunsten, die ooit een explosie van de hedendaagse dans mogelijk maakte en die ook heel wat jonge internationale artiesten naar België lokte die daar hun carrière begonnen. Wat ook bevestigd wordt door het overwegend internationale karakter van de residerende kunstenaars in deze editie van het festival. Het uitgangspunt om eerder voor de artiest dan voor de aard van het werk te kiezen, moet politiek radicaal zijn geweest toen mainstream theaters de kritiek van het zogenaamd 'alternatieve' circuit kregen te verduren, en vernieuwende initiatieven op zoek gingen naar andere speelplekken. Nu echter de grenzen tussen het centrum en de marge, tussen het gevestigd en experimentele of kritische werk in de jaren '90 zijn vervaagd, lijkt het motto 'wees nieuwsgierig en pas het en-en principe toe' van het programma van Amperdans te vaag en te algemeen; het is misschien zelfs een al te vrijblijvende oproep tot ruimdenkendheid (ruimdenkend voor wat? ruimdenkend op zich?)

De programmatoren hebben een selectie gemaakt van artiesten en hun werk, maar wanneer deze keuze niet wordt geëxpliciteerd in een intentieverklaring valt de programmering terug op individuele voorkeuren of op netwerking waarin, om het met de woorden van Rudi Laermans te zeggen, de weg tussen artiest en podium kan worden veroverd door niet meer dan een gerucht of een beeld. Dit gezegd zijnde, pleit ik voor het formuleren van een helder, goed omschreven en betrokken standpunt voor het produceren en presenteren van hedendaagse voorstellingen.

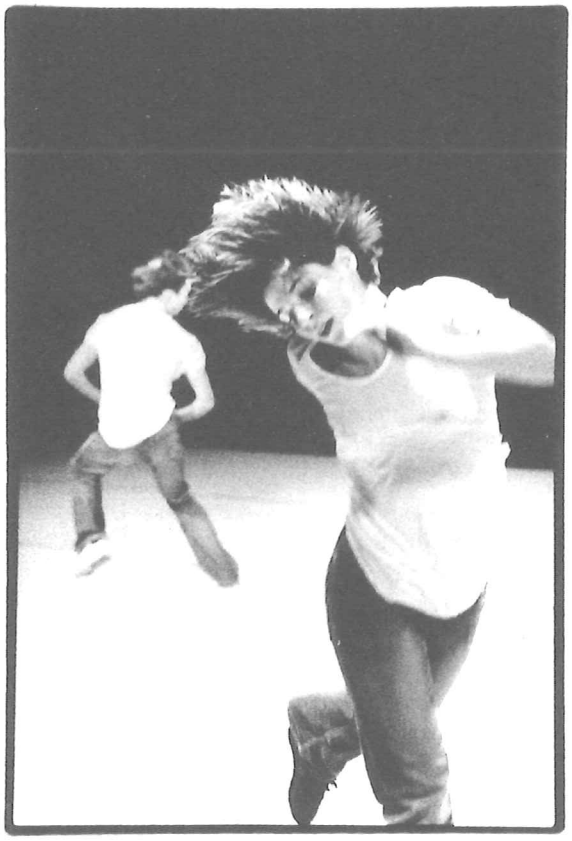
Wat investeren we in het werk van jonge artiesten? Wat staat er op het spel, zowel artistiek als economisch, wanneer het territorium dat wordt bevochten hoofdzakelijk kleinschalig is? Wordt van kleinschalig werk automatisch verwacht dat het onderzoeksgericht is? Is werk gebaseerd op onderzoek en experiment veroordeeld tot het formaat van duetten en solo's? Duidt deze schaal op een algemene consensus, op een algemene instemming met de condities en grenzen voor niet-commercieel werk, waarbij de onafhankelijkheid van de kunstenaar wordt afgemeten op de maat van *a room of one's own* (zoals Virginia Woolf ooit de noodzakelijke voorwaarde omschreef voor een vrouw om fictie te kunnen schrijven): studioruimte, een residentie en een klein productiebudget in ruil voor individuele artistieke vrijheid? Is het 'amper' in de naam

Amperdans bedoeld als: 'amper dans', omdat je blik op dans er door wordt uitgedaagd? Of is het een voorwendsel voor het tonen van 'bijna iets', dat de ambities van de kunstenaar veroordeelt tot de graad van klein werk, en daardoor van bij het begin noodzaakt tot zelfrelativering? Zonder denigrerend te willen zijn over het kleinschalige productiemodel, wil ik toch de aandacht vestigen op het symptoom dat dreigt uit te groeien tot een *small is beautiful*-ethiek die de artistieke onderneming betuttelt en verzwakt. In veel werk lijkt het maakproces te worden afgesloten op het moment dat het de aangename vorm van het 'zoeken naar iets' heeft bereikt. De ethiek van onderzoek, experiment en kritiek verschuift naar een esthetiek van indie-werk, dat een verdere ontwikkeling, zodra de uiterlijke tekenen van het onderzoek zijn vervuld, al bij voorbaat uitsluit. Het symptoom dat ik hier beschrijf, wordt verontrustend wanneer voorstellingen zelf een onverschillig standpunt innemen: het doet er niet toe hoe je mijn werk interpreteert, alles ligt open. *'It is up to the spectator to pick them (images) up or let them go.'* (Isabelle Schad, over *Revolver – Good Work II*)

Over werk en verspilling

Terwijl ik keek naar *California Roll – Good Work I* moest ik denken aan de discussie tussen Joseph Kosuth en Robert Smithson, ergens rond 1970. Smithson verweet de conceptuele kunst te veel waarde te hechten aan de doorgevoerde ideeeën in een kunstwerk (*art as idea as idea*) in tegenstelling tot die kunst die een actieve rol zou spelen in de samenleving. Kosuth reageerde daarop door Smithson's land-art te kleineren: '*If you have thirty men digging a hole and nothing develops out of that, you haven't got much, have you? A large ditch, perhaps.*'[2]

California Roll opent op het podium een afvaldepot met kleren, gesorteerd op kleur. Twee vrouwelijke performers en een man presenteren bewegings- en geluidssequenties in veranderende lichtsferen, die regelmatig worden doorsneden door clair-obscur scènes. Ze bewegen over het podium, terwijl ze verschillende, vaak rollende bewegingspatronen ontwikkelen, tot langzamerhand herkenbare iconografische poses opdoemen die gebaseerd zijn op barokke en klassieke thema's en op geaffecteerde stijlfiguren. Er laat zich een vage structuur raden door de herhalingen, rolverwisselingen en de vertaling van dezelfde bewegingen in de ruimte, maar de richting waar het naar toe zou willen is onduidelijk, evenals de vraag of we achter de vanzelfsprekendheid van het materiaal en de formele manipulatie ervan meer moeten zoeken. De oneindige combinatiemogelijkheden waarmee het –van bij aanvang al redelijk vage– bewegings-, licht- en geluidsmateriaal, naast en over elkaar heen wordt gemonteerd, resulteert in een overgecodeerde ruis aan informatie. Hoewel Schad verklaart dat ze doorheen het werkproces een database van uiteenlopend materiaal heeft ontwikkeld, krijg ik daar als toeschouwer tijdens de voorstelling heel weinig vat op. Een database veronderstelt organisatieprincipes. Maar dit afvalmateriaal roept geen spanning op die opgelost moet worden in de vraagstellingen tussen wat ik zie en wat mij gecommuniceerd wordt. Elke interpretatie houdt een vorm van 'lezen' van de voorstelling in, op dezelfde manier als wanneer ik voor een massa wegwerpvoorwerpen sta, en kan veronderstellen dat elk van deze objecten 'een eigen verhaal' heeft. Maar opdat ik een ding zou oppikken, moet ik ofwel naar iets bijzonders op zoek zijn, ofwel getroffen worden door de eigenaardigheid van dit object. De belangstelling voor procedures en materiaal die door Schad wordt aangebracht steunt op de vaak herhaalde uitspraak dat *'we live in the late capitalism of overproduction and it often manifests itself in the indifference of differences.'*



Skene *ETIENNE GUILLOTEAU/ WP ZIMMER* Foto Raymond Mallentjer

Relaties van toegeeflijkheid: duetten

Moeten duetten per se de aard van menselijke relaties blootleggen? Nogal wat van de performances op Amperdans neigen hiertoe. Wat mij opvalt is een verschuiving in belangstelling: een duet transformeert van twee performers die een probleem delen naar twee mensen die het probleem van het delen tonen, communiceren, uitwisselen of werken aan iets buiten de relatie. Aan de ene kant is er een zelf-reflectieve betrokkenheid als de samenwerking besloten is in het concept van de voorstelling. In het werk van Etienne Guilloteau en Claire Croizé (*Skene*), Alexander Baervoets en Heike Langsdorf (*Schäme Dich*), en misschien meer nog in het kwartet van Cristian Duarte (*Embodied*), zijn de keuzes en beslissingen van het gezamelijke maakproces zichtbaar en basis van hun voorstelling. In *Embodied* worden de naden van de compositie zelfs op extreme wijze duidelijk. Elke performer krijgt de ruimte om zijn eigen medium en performatieve houding te exploreren, en geeft zo de dramaturgie van het stuk zijn vorm. Duarte en Granot wisselen aanvankelijk van actieve positie, en exploreren de vleselijke weerstand van beweging. Vervolgens maakt Peter Fol een statement over het verschil tussen dwaze ijdelheid en intelligentie. En aan het einde van de voorstelling verschaft Britto, als een theoretica 'ex machina' op cognitieve wijze inzicht in het problematische karakter van de intelligentie en inzichtelijkheid van de bewegingen waar ze alle vier mee worstelden.

Aan de andere kant zouden relationele duetten een antwoord kunnen formuleren op de emblemati-

sche twintigste eeuwse solo. Het is niet langer het 'ik' dat spreekt in de eerste persoon enkelvoud: 'ik, ik ben mijn eigen verhaal', wat een manier was om de mythe van oorspronkelijkheid en authenticiteit te ondermijnen door de constructie van een identiteit in de solo performances van de jaren '90. Nu blijkt dat 'ik', die solo, zich in tweeën te splitsen, in een duet, in een 'ik' en een 'jij': een vreemde dualistische positie die de onmogelijkheid van een sterk onafhankelijke en autonome singuliere positie erkent in het probleem van samenleven en samenwerken. *Skene* vernauwt dit uitgangspunt tot een zekere zelfvoldaanheid die het onderscheid tussen het onderwerp van het werk en de onderwerping aan de samenwerking toedekt. Als toeschouwer word je niet uitgedaagd om uit te zoeken wat er aan de hand is, zozeer zijn hun acties in zichzelf gekeerd en vanzelfsprekend. Guilloteau en Croizé treden op als dansers die zich laten leiden door hun grillen en verlangens, in een verhouding die symbolisch gelezen kan worden als een strijd voor onderling verschil en begrip. Eerst is er Croizé die een relatie aangaat met een stoel. Een foltering van 'alles wat ik met een stoel kon doen', die de optelsom 'mens + object = eenzaamheid' illustreert. Dan apen Croizé en Guilloteau mekaars gedrag na om uiteindelijk tot een dans te komen, die zich baseert op de gestiek van Mozarts muziek, en waarin eenvoudige bewegingen op een banale manier, bijna letterlijk één op één, de muziek illustreren.

Het duet van Baervoets en Langsdorf, *Schäme Dich,* toont dan weer een situatie waarvan de onleesbaarheid berust op de beweging tussen verborgen intenties en obscene acties. Ze zetten een structuur uit van omgekeerd parallellisme: scènes die symmetrisch de rollen tussen een man en een vrouw omdraaien en die rollen over en weer op elkaar laten ingrijpen. Na de prelude voor viool van Bach, voert Langsdorf, in naakt bovenlijf als een man een langdurige actie uit waarbij ze herhaaldelijk inbeukt op een rechtstaande matras, terwijl ze *'Schäme dich'* roept, terwijl Baervoets, gekleed in vrouwenondergoed, langzaam in de omgekeerde richting loopt en zich op een liggende matras nestelt. Dezelfde scène herhaalt zich met omgekeerde rollen nadat de performers op uiterst geaffecteerde manier een dialoogfragment hebben geciteerd uit Salingers boek *Franny and Zooey,* waarna de performance wordt afgesloten met hetzelfde Bachstuk waar de performers op tegenovergestelde plaatsen naar luisteren. Overgelaten aan de speculaties over de mogelijke vertakkingen van vormelijke procedures als herhaling, omkering en symmetrie, zou de kijker mogelijk geïntrigeerd kunnen raken door de betekenis van het filmgeluid van een helicopter dat de overgedramatiseerde acties begeleidt (in de scènes waarin Langsdorf '*Schäme dich*' roept of het omgekeerde '*T'as pas honte*' van Baervoets).

Van essentialisme naar performatief nihilisme

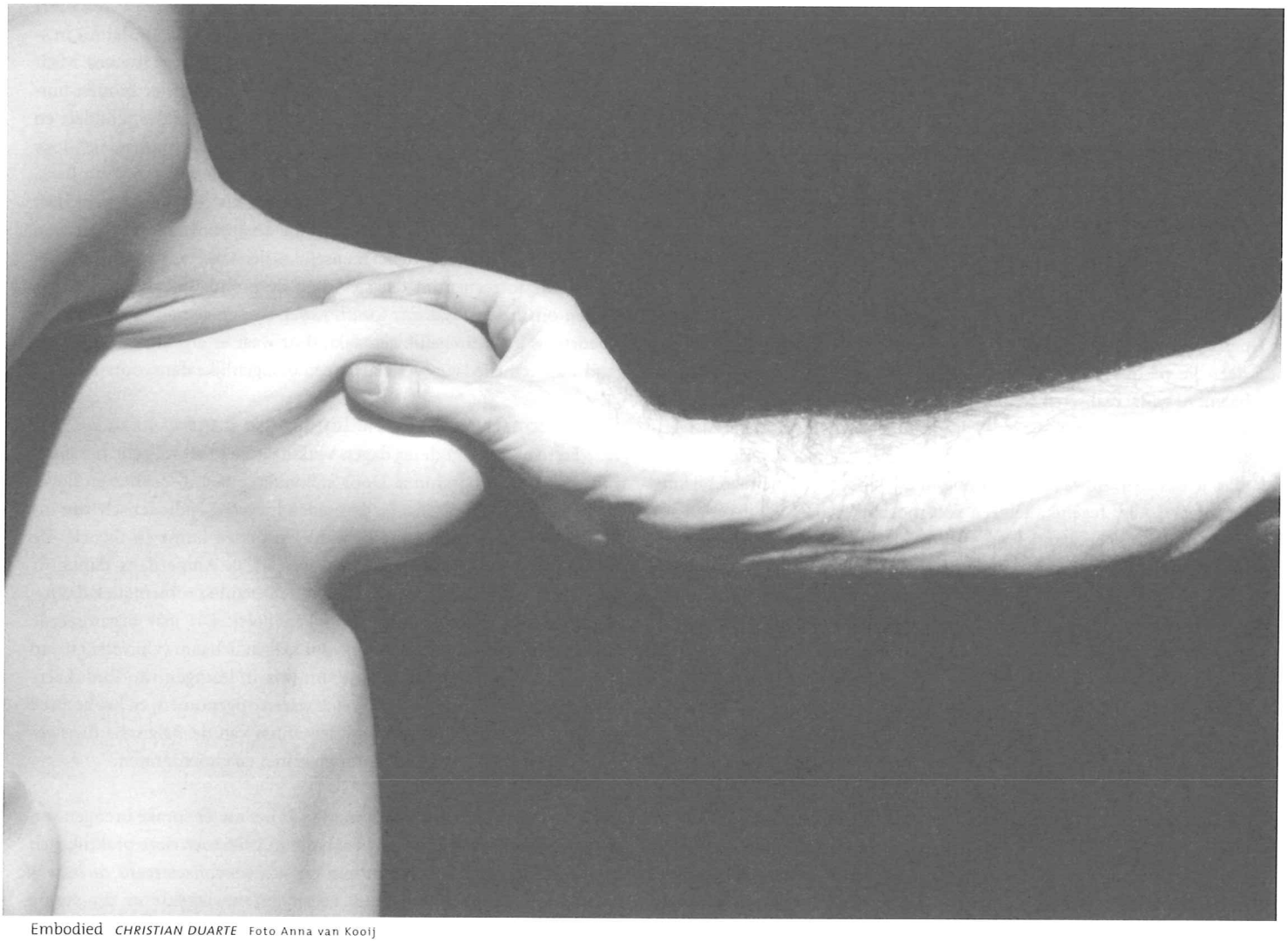
Twee voorstellingen stelden lichamen voor waarin het beeld en de bewegingsstijl neigen naar choreografisch essentialisme. Hernandez' *Bi-Polar* legt de nadruk op een abstracte, uitgepuurde visie op het lichaam als een performend voorwerp dat figuurlijk om zijn fallocentrische zelf draait, en dezelfde patronen ontdubbelt in een unisono duet van een naakte man en vrouw. Renz' *Opium* toont op dezelfde manier een aura van hoogkunstige abstractie, door de transfiguratie van de sensatie van een drugervaring (als we afgaan op de titel) in een choreografie met een exotische, Aziatisch geïnspireerd tintje, een 'totaalwerk' van licht, geluid, tekst, geprojecteerde beelden en dans.

Hiertegenover staat een andere ideologie, die uitgaat van een performatieve kritiek op het sociale spektakel, zoals bij twee voorstellingen: *Otto* van het Italiaanse collectief Kinkaleri en *Confessions, the autopsy of a performance* van Nada Gambier. Waar de eerste blijft steken in de theatrale representatie van het lege gebaar, door alledaagse manipulaties van voorwerpen en podiumverschijningen naar het punt van het banale, hyperbolische of absurde te brengen, ontmaskert Gambier schaamteloos de valsheid en het cliché in het uitvoeren van een solo, waarmee ze de aanspraken van de originele, authentieke zelfexpressie van de fragiele en kwetsbare artiest, ondermijnt. Wanneer we *Otto* vergelijken met Jérôme Bels *Nom donné par l'auteur,* zet ook dit stuk de *looks* van de conceptuele dans te kijk. Maar het ontbreekt deze voorstelling juist aan die onzichtbare onderstroom die de discursieve beweging van de 'lege' acties op het podium kan oproepen. Dit in tegenstelling tot Gambier, die werkt met de herhaalde en zelfreferentiële structuur van handelingen waarin elke actie altijd reeds een herhaling, citaat, een pervertering van de intentie is. Dit wordt het best geïllustreerd in de scène waarin ze tranen opwekt met pikant voedsel, mosterd, tabasco en uien: ze verwisselt hierbij het effect met de oorzaak van de actie.

Het medium van performance en dans: specifiek...

Op de openingspagina van zijn recente boek *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation,* schrijft Brian Massumi: *'When I think of my body and ask what it does to earn that name, two things stand out. It moves. It feels. In fact, it does both at the same time. It moves as it feels, and it feels itself moving. Can we think a body without an intrinsic connection between movement and sensation whereby each immediately summons the other?'*[1]

Als beweging de epistemologische metafoor van het zien vervangt in de theorievorming rond virtualiteit, waar kan beweging in dans en performance dan worden geplaatst zodat ze niet alleen door het kijken wordt bepaald? *Closer* van Deep Blue onderzoekt de overeenkomst tussen beweging, gewaarwording en het affectieve, door de kijker onder te dompelen in een omgeving waar hij (zij) privaat is in een publieke omgeving, doorboord door licht en scanners, opgenomen in de soundscape van zijn koptelefoon, en letterlijk bewogen door de beweging van de performers in de ruimte. Het vermengen van de media verhoogt niet enkel de ervaring van de toeschouwer, maar vermenigvuldigt ook de mogelijke perspectieven van de kijkers. Eerst wordt hen gevraagd hun schoenen uit te trekken voor ze de speelvloer betreden. (Is blootvoets lopen dan een dansconventie? Of een moslimvorm van gastvrijheid?) En vervolgens lijken ze ongemerkt op te lossen en in de ruimte te verdwijnen. Niets is overbodig in de constructie van dit gebeuren, en het meest intrigerend is de soort bewegingen die Shinozaki en Avdal produceren. Door het gezicht uit te vlakken terwijl de benen een afzonderlijk bewegingspatroon volgen, lijkt één deel van het lichaam zich af te zonderen, zodat het virtueel wordt uiteengereten en ontlichamelijkt en de kijker het gevoel krijgt dat het niet meer tot hetzelfde lichaam behoort. De virtualisering van het lichaam door beweging zonder hulp van enige technologische prothese ontwikkelt een gevoel van nabijheid bij de toeschouwers wanneer de performers hen benaderen. Kunstmatig en klein, kan de beweging niet geheel worden waargenomen door het oog en moeten de andere zintuigen worden ingezet zonder dat ze in letterlijke zin worden gebruikt. Op die manier wordt de tactiliteit van de beweging, de sensatie van haar oppervlakte en structuur, gesuggereerd en waargenomen. Zoals Deleuze het



Embodied *CHRISTIAN DUARTE* Foto Anna van Kooij

uitdrukt, kan het vlees zichtbaar worden in het onstoffelijk zintuiglijke gebeuren, is er een mogelijkheid om voelen te ervaren wanneer de tastzin ons wordt ontzegd. We zien om aan te raken, en bewegen om te voelen, en horen om te verdwijnen ondanks onze aanwezigheid.

Vergeleken met *Closer* gaat *Embodied* met het vleselijke van de beweging om op een fysieke en lichamelijke manier. Lichamen komen tot wrijving, tot een gewelddadige strijd tussen actieve manipulators en passieve 'weerstandigen', of tussen de beweging en de vloer. Wat hier in de eerste plaats op het spel staat is een poging om lichaamsdelen te onderzoeken op hun capaciteit tot autonome expressie. Duarte vindt een soort beweging uit die zich aankondigt als de wil die rechtstreeks geprojecteerd wordt op verschillende lichaamsdelen, eerder dan beweging die onstaat door controle van de geest of een holistische concept van het organisme. Deze 'alsof'-situatie toont beweging waarvan de coördinatie is losgekoppeld van het lichaam, en lichaamsdelen die op een figuratieve wijze strijden om de bovenhand in de onmogelijke queeste naar de intelligentie van het lichaam zelf.

... of vermonsterlijkt?

Closer en *Embodied* zetten hun medium op een specifieke manier in, omdat in deze performances telkens op een andere manier een situatie wordt gecreëerd waarin de toeschouwer steeds opnieuw geconfronteerd wordt met een ander krachtveld, andere gewaarwordingen en andere affecten door de constructie van de beweging. *Flatland* van Patricia Portela en *Already Played Tomorrow* van Carlos Pez zoeken het specifieke in het 'ver-monsteren' van het medium performance. Met vermonsteren doel ik op het verbindende vermogen van het monster, op de assemblages en connecties tussen heterogene elementen (in media, genres, vormen) die niet leiden tot het ontstaan van een nieuwe soort die zichzelf kan reproduceren. *Flatland* maakt gebruik van media als boek, film, tekstanimatie en live performance in een voorstelling die overgaat van het scherm naar een stem zonder lichaam en uiteindelijk in de lijfelijk aanwezige acteur die voor het scherm verschijnt. Het eenvoudige, misschien zelfs merkwaardige idee waar de voorstelling uit voortkomt is het verhaal van een 2D-man die zich realiseert dat hij een

derde dimensie mist. Bij toeval ontdekt hij dat theater en film de mogelijkheid bieden om in de driedimensionele wereld te bestaan, zo lang er iemand naar hem kijkt. Van het papieren bestaan van een woord, een letter, een Euclidische lijn en een punt van twee elkaar kruisende lijnen, tot de virtualiteit van een personage zonder lichaam. Beweging ontstaat op die manier als een simulacrum met de virtuositeit van een duizelingwekkende stroom van gedachten, quotes, beelden, plagerige spelletjes, diagrammen, als in een vreemd gewrongen futuristische projectie waarin de kijker geen tijd heeft om de anomalieën uit het verhaal te halen, omdat het zo snel gaat.

Already Played Tomorrow begint met een performer die een kamer beschrijft en de mensen die haar bewonen. Een alledaagse huiselijke sfeer die we ons zonder al te veel wilde fantasie voor de geest kunnen halen. Al gauw realiseren we ons dat de hele voorstelling afstand neemt van live handelingen of die handelingen uitstelt in de vorm van de vertelling. Het verhaal van Pez ontspruit aan zijn brandend verlangen om alles te beschrijven wat de stemming in die kamer voor hem zo bijzonder maakt. Alles tegelijk, hetgeen niet mogelijk is. Het is dit verlangen dat hem doet lopen, handelen, acteren, vertellen, zingen en waarom hij ook steeds opnieuw zijn beschrijving komt verifiëren bij ons, toeschouwers, die geen enkele referentie hebben in de realiteit van Pez. Terwijl het verhaal zich ontvouwt, begin je te denken dat de choreograaf die Pez portretteert Pez zelf is. En dat het idee om vijf solo's tegelijkertijd in vijf steden te maken rond de vraag 'wat doe je wanneer je alleen thuis bent' eigenlijk zijn eigen idee is. De beschrijving van de zwangere vrouw die een boek van Vermeer doorbladert, schetst een sfeer die niet overgezet kan worden van schilderij naar performance, maar alleen aanwezig gesteld in haar fenomenale afwezigheid. Als alles zichtbaar was geweest, zou deze beschrijving aan het sentimentele grenzen. Maar door zichzelf in het verhaal te betrekken, leent Pez iets uit de zen-frase: 'om een bloem te schilderen moet je de bloem worden'. Dit herinnert aan de bekende Chinese parabel die Lacan gebruikt over de blik: Choan-tsu droomde ooit dat hij een vlinder was en werd wakker met de eeuwige vraag of hij echt een man was die droomde dat hij een vlinder was, of dat hij misschien echt een vlinder was die droomde dat hij Choang-tsu was. Maar bij Pez is er geen spiegeling van bewustzijn en illusie in de binnen-buiten-structuur van het kijken van het publiek. De schilder schildert en tijdens het schilderen komt hij langzaamaan het beeld binnen, niet door een handtekening of weerspiegeling zoals de barokmeesters (Van Eyck, Velázquez die in de spiegel verschijnt), maar als een eindig punt. Het Latijnse *terminus* betekent 'grens' en was oorspronkelijk de naam van een klassieke godheid wiens menselijke lichaam langzaamaan wegdeemsterde tot een punt dat stevig op de grond was afgetekend. We worden ons bewust dat ons toeschouwer-zijn de actualisering van een gebeurtenis heeft mogelijk gemaakt, daar waar er eigenlijk niks aan de hand was: een alledaags verhaal en een oneigenlijke dansvoorstelling.

De constructie van hedendaagse dans

Festivals zoeken dezer dagen vaak naar een theoretische omkadering voor hun programma. Door colloquia, panel discussies en nagesprekken met de kunstenaars. Eén reden hiervoor is didactisch: om intellectueel te investeren en te bemiddelen tussen kunst en theorie. De andere, meer belangrijke reden –waarvoor ik Amperdans dankbaar ben– is om het debat te openen over een relevante problematiek die zowel met theorie als praktijk te maken heeft. Dit jaar organiseerde Aisthesis, het onderzoekscentrum voor taal en lichaam (Universiteit van Antwerpen) een ééndaags colloquium waarin lezingen van Rudi Laermans, Ramsay Burt en Pieter T'Jonck waren opgenomen, en het gesprek werd voortgezet met andere representanten van de Belgische danswereld: dramaturgen, programmatoren, critici en choreografen.

Zoals Myriam Van Imschoot opmerkte, is het nu ter sprake brengen van 'hedendaagse dans', en bijvoorbeeld niet in 1986 toen deze praktijk zich aandiende, mogelijk een symptoom van een voorbijgestreefd, *on its way out*-concept. De socioloog Rudi Laermans onwikkelde in zijn lezing *Performing the belief in contemporary dance* een voortreffelijk complex

A M P E R D A N S

SCHÄME DICH
CHOREOGRAFIE Alexander Baervoets
DANS Alexander Baervoets en Heike Langsdorf
MUZIEK EN SOUNDDESIGN J.S. Bach en Arnaud Jacobs
LICHT EN TECHNIEK Hans Meijer
PRODUCTIE Kunst/Werk vzw

CLOSER
CHOREOGRAFIE Heine Røsdal Avdal, Yukiko Shinozaki
VIDEO Heine Røsdal Avdal
GELUIDSONTWERP Christoph De Boeck
SCENOGRAFIE Shizuka Hariu
LICHTONTWERP Arne Lievens
PRODUCTIE Deep Blue, i.s.m. wp Zimmer, Vooruit, STUK, Dans in Limburg, Dans in Kortrijk, Bergen Internasjonale Teater (Noorwegen)

EMBODIED
CONCEPT Cristian Duarte
VAN EN MET Cristian Duarte, Fabiana D. Britto, Shani Granot, Peter Fol
TECHNIEK Peter Fol
FOTOGRAFIE Anna Van Kooij
COPRODUCTIE Théâtre de la Bastille, DEPARTS, Springdance/works, WERKHUIS/producties, Melkweg

CONFESSIONS – THE AUTOPSY OF A PERFORMANCE
CREATIE EN UITVOERING Nada Gambier
PRODUCTIE Zentrum NRW/PACT Zollverein Essen, ihkv DEPARTS (gesteund door de Europese Commissie en het Culture 2000 programma)

SKENE
CHOREOGRAFIE Etienne Guilloteau
CREATIE EN DANS Claire Croizé en Etienne Guilloteau
LICHT Hans Meijer
PRODUCTIE wp Zimmer

BI-POLAR
CONCEPT David Hernandez
VAN EN MET David Hernandez en Renate Graziadei

OTTO
PRODUCTIE Kinkaleri

en fascinerend betoog over de identiteit en de realiteit van het concept 'hedendaagse dans'. Op die manier maakte hij duidelijk dat we deze term hanteren op een performatieve manier, middels de 'alsof'-werkelijkheid van de *speech-act*, en de institutionalisering en het geloof dat hierdoor tot stand wordt gebracht. Het meest inspirerende in de lezing van Laermans was de these die hij aan het einde opperde: een pleidooi voor 'performativiteit in het algemeen'. Door 'dans', 'theater' en '*performance art*' te vervangen door 'algemene performativiteit', wordt het medium opnieuw gedefinieerd als open, geconstrueerd en contingent: '*a loose ensemble of elements which are temporarily coupled in every instantiation of the medium in question*' aldus de lezing. Deze definitie refereert niet noodzakelijk naar de mixed-, inter- of multimediale aard van een werk, maar haalt het medium zelf onderuit, waardoor ieder werk een specifieke heterogene samenstelling wordt van elementen, met de weigering het geloof uit te drukken in een vooronderstelde realiteit als 'hedendaagse dans'. Op die manier is het medium algemeen, want er is altijd mediëring, en ook steeds opnieuw specifiek in elk project, zoals duidelijk werd bij het kijken naar de voorstellingen '*Embodied*', '*Closer*', '*Flatland*' en '*Already Played Tomorrow*'.

Vooruitzichten

Er zijn twee punten die ik bij wijze van conclusie naar voor zou willen schuiven.

Als Amperdans een *showcase* was, dan zou ik uit de verschillende trajecten die zichtbaar werden (wat op zich niets bijzonders is in een laatkapitalistische context), als belangrijkste lijn de zoektocht naar verschillende bewegingsconfiguraties aanvoeren, die niet noodzakelijk fysiek of belichaamd zijn. Performances zoals *Flatland* en *Already Played Tomorrow* vernieuwen de positie van de toeschouwer in die zin dat het de waarneming is die de voorstelling doet ontstaan. De latente wrok over 'conceptuele dans', die het festival infiltreerde in de panelgesprekken en conversaties in de wandelgangen, is daarbij vergeleken onbelangrijk en voorbij gestreefd.

Wanneer we kijken naar de mogelijkheden en het verschil dat Amperdans zou kunnen maken op de Belgische dansscène, zou het festival veel minder een festival en veel meer een *resource* platform kunnen zijn. Als de programmatoren van WP Zimmer en Monty artiesten willen ondersteunen, eerder dan programma's cureren rond thema's en concepten, dan moet het werk de voorstelling van *artists-in-residence* als koopwaar op de institutionele markt overschreiden. Met het idee van presentatie kan geëxperimenteerd worden. Het samenbrengen van een aantal makers en voorstellingen in één event zou veel meer discussie en uitwisseling tussen de artiesten op gang kunnen brengen, tussen de artiesten en andere 'betrokkenen' die de artiesten en de programmatoren uitnodigen, en ten slotte ook met het publiek. Het festival zou kunnen uitgroeien tot een actieve werkomgeving, waarin ofwel diepgaander kan worden ingegaan op de specifieke problematiek van de makers, of waarin de discussie wordt opengetrokken in dialoog met andere media of productiecontexten. In een situatie waarin meningsverschillen of onbegrip uit de weg worden gegaan door dekking te zoeken achter het beschermende schild van het artistieke individualisme, zou het nemen van enig risico door het opentrekken van de *room of one's own* een manier kunnen zijn voor kunstenaars en andere betrokkenen om ongekende kaders te creëren waarmee het werk zich kan ontwikkelen in de richting van meer gedurfde onderzoeksparameters.

Vertaling: Elke Van Campenhout, Bojana Cvejic, Jan Ritsema

Bojana Cvejic schreef deze tekst in opdracht van Sarma, een internationaal virtueel platform voor danskritiek. www.sarma.be

1 Joseph Kosuth, *Art after Philosophy and After: Collected Writings 1966-1990*, Cambridge, MA, 1991, p. 31

2 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham & London, 2002, p. 1

FLATLAND
TEKST EN REGIE Patricia Portela
SPEL Anton Skrzypiciel
GELUIDSONTWERP Christoph De Boeck
SOFTWAREBOEK Irma Lucia efeitos especiais
COPRODUCTIE wp Zimmer, Lugar Comum, Centro Coreográfico de Montemor-o-novo, Transforma

OPIUM
CHOREOGRAFIE Arco Renz
SPEL Kameron Steele, Lise Vachon, Wen Chi Su, Kyung-A Ryu
MUZIEK Marc Appart
DECOR EN KOSTUUMS Arco Renz
VIDEO Saup en Arco Renz
LICHTONTWERP Vincent Toppino en Arco Renz
PRODUCTIE Kobalt Works vzw

CALIFORNA ROLL – GOOD WORK I
CONCEPT EN DESIGN Ben Anderson, Hanna Hedman, Bruno Pocheron, Isabelle Schad
PERFORMANCE Hanna Hedman, Bruno Pocheron, Isabelle Schad
GELUID Rut Waldeyer, Bruno Pocheron
LICHT Bruno Pocheron
COPRODUCTIE TanzWerkstatt Berlin, Monty Antwerpen, Fonds Darstellende Künste

REVOLVER – GOOD WORK II
CHOREOGRAFIE EN PERFORMANCE Nuno Bizarro, Isabelle Schad
LICHT Bruno Pocheron
COPRODUCTIE CNDC Angers, Monty Antwerpen

ALREADY PLAYED TOMORROW
CONCEPT Carlos Pez
CREATIE Alexandre Thery en Carlos Pez
PRODUCTIE Dans in Kortrijk en Carlos Pez