


**WIM VANDEKEYBUS . ULTIMA VEZ
IN SPITE OF WISHING AND WANTING**

**DESINGEL WO 31 MAART, DO 1, VR 2 APRIL
DANS**



"We leggen een parcours af over de motor die mensen in zich hebben en dus over het verlangen. We moesten een manier vinden om dit naar dans te vertalen. Zoals Jimi Hendrix, die wat er in zijn hoofd omgaat perfect kon vertalen in zijn muziek, door zijn lichaam, door zijn gitaar. Of Mohammed Ali die de adrenaline die hij in zich had even goed kon omzetten in zijn boksen als in woorden. Toen ben ik beginnen nadenken over wanneer je nu precies weet wat je wil. En misschien is dat wel in je slaap of in je droom. Misschien verdruk je in het dagelijks leven wel allerlei dingen, je wensen en je angsten. En komen die dan naar boven in je droom. Dus ben ik beginnen werken rond slaaphoudingen. Heel eenvoudig, kijken hoe je slaapt, hoe je in bed ligt. Dat zijn we dan beginnen uitbreiden. Er hangen mensen tegen de muur te slapen, maar er gebeurt ook veel op de vloer. Die slaaphoudingen koppelen we dan aan elkaar, zodat je een soort versnelde film krijgt van hoe iemand slaapt. Noem het 'action sleeping'. Nog een stap verder is dat er contact ontstaat tussen de dansers in die slaaphoudingen, dat ze elkaar zogezegd al slapend manipuleren en communiceren zonder woorden."

Wim Vandekeybus

kortfilm **The Last Words**

regie **Wim Vandekeybus** . naar 'Cuento sin Moraleja' en 'Acefalia', twee kortverhalen van **Julio Cortázar** . scenario **Jan De Coster, Wim Vandekeybus** . camera **Patrick Otten** montage **Rudi Maerten** . geluid **Charo Calvo, David Byrne** decor **Christophe Olry** . productie **Erik Kint, Itinera Films** coproductie **Ultima Vez** . met steun van **Fonds Film in Vlaanderen, Ministerie van Externe Betrekkingen van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest, Nationale Loterij**

teksten programmaboekje **deSingel, Ultima Vez**
redactie **deSingel**
druk programmaboekje **Tegendruk**

duur voorstelling **1u45, zonder pauze**

Wim Vandekeybus . Ultima Vez

In Spite of Wishing and Wanting

choreografie, regie, film

Wim Vandekeybus

originele muziek, geluidsband

David Byrne

'Fuzzy Freaky' remix

DJ Food

licht

Richard Joukovsky, Wim Vandekeybus

dans

Nordine Bencharf, Saïd Gharbi, Benoît Gob, German Jauregui

Allue, Juha-Pekka Marsalo, Igor Paszkiewicz, Ali Salmi,

Giovanni Scarcella, Piotr Torzawa Giro, Gavin Webber

en ook op scène **Christophe Olry**

regieassistentie en dramaturgie

Georg Weinand

assistentie beweging

Iñaki Azpillaga

kostuums

Lies Van Assche

assistentie kostuums

Els Mommaerts, Clo Leliart

technisch directeur

Richard Joukovsky

podiumregie

Christophe Olry

geluidsregie

Benjamin Dandoy

sampling

Stéphan Dunkelman

speciale effecten

Olivier de la Valleye

coproductie

Teatro Comunale di Ferrara, Festival d'estiu de Barcelona

Grec 99, Choreographisches Zentrum am Luzerner Theater,

Koninklijke Vlaamse Schouwburg (Brussel)



In Spite of Wishing and Wanting © Bruno Vandermeulen

WISHING AND WANTING

HET REPETITIEPROCES

Moskou, april 98

de Zijnstoestand

Wim heeft nooit interesse getoond voor de beweging omwille van de beweging zelf: zijn dansvocabularium put uit een gebied dat - om het met David Byrne's woorden te zeggen - zich buiten de danswereld bevindt, "een alledaagse, niet artistieke wereld". In zijn dans- en theatervoorstellingen zijn de verborgen gebieden van de werkelijkheid, de achterliggende (innerlijke of externe) beweegredenen en het doel van de actie, belangrijke gegevens. Nu komt in het werk de focus te liggen op deze 'innerlijke zijnstoestand' zelf. Er zal worden onderzocht hoe verschillende 'zijnstoestanden' op een intense manier getoond kunnen worden. Het motto op dit ogenblik luidt: het lichaam in een extreme zijnstoestand, bijna reikend tot de extase. Een voorbeeld: Jimi Hendrix tijdens een concert, iemand die rilt tijdens een nachtmerrie. De vraag of dit zal resulteren in theatrale ofwel gedanst sequenties, blijft in dit stadium onbeantwoord.

San Sebastian, mei 98

een mannelijk gezelschap?

Het idee een stuk te maken met enkel mannen bestaat al lang. Sinds we in verschillende Europese steden audities organiseren voor de volgende productie, stelt de uitdaging van een uitsluitend uit mannen bestaand gezelschap zich echter scherper. Hoe om te gaan met een constellatie die ongetwijfeld nieuwe energieën met zich mee-

brengt? Zullen we niet vervallen in clichés rond 'het mannelijke'? Hoe groot is het risico om opnieuw het gezelschap vrijwel volledig te vernieuwen? Welke deuren kunnen via deze zelfgekozen beperking opengaan? Het spreekt vanzelf dat een uitsluitend mannelijke bezetting van het gezelschap geen uniformiteit impliceert: tegenstrijdige karakters en types kunnen heel interessant zijn. Binnen deze context zoeken we ook terug contact met Saïd, de blinde danser.

Tokyo, juni 98

film en danstheater

Een kortfilm zal integraal deel uitmaken van de voorstelling. Beide komen onafhankelijk van elkaar tot stand. De twee kortverhalen van Cortázar, waarop het scenario voor de kortfilm is gebaseerd, vormen niet het werkmateriaal tijdens de repetities. Een aantal kunstenaars vertrekken van een concreet punt bij de aanvang van hun werk; dit punt kan een tekst zijn, een structuur van mogelijke bewegingen, een object, een plaats of iets anders. Wim verkiest te werken door te verzamelen. Gedurende een repetitieperiode absorbeert hij alle mogelijke impulsen. Vandaar ook dat de film en de voorstelling niet van meet af aan met elkaar verbonden zijn. Wim houdt het werkterrein zo ruim mogelijk, om zo veel mogelijk impulsen uit zoveel mogelijk verschillende richtingen te kunnen ontvangen. Enkel naar het einde van het werkproces toe, verbindt hij alle elementen.

Lissabon, augustus 98

wensen en willen, verlangen als motor

"Dit stuk handelt over datgene wat ik niet kan benoemen. Ook op het gebied van het onbewuste - beelden die steeds maar voor mijn ogen verschijnen en waaraan ik geen naam kan geven."

Het centrale thema in 'What the Body Does Not Remember' was niet zozeer gevaar als gegeven op zich, maar wel: "Welk effect heeft fysiek gevaar op het lichaam?"

In de nieuwe voorstelling verschuift de focus naar: "Welk effect hebben verlangens op het lichaam?" "Hoe gaat het?", is een vraag die we elkaar in het dagelijkse leven met de regelmaat van de klok stellen. "Hoe zou je willen zijn?", is misschien een interessantere vraag. Het verlangen de afstand tussen wat we zijn en wat we zouden willen zijn te overbruggen, is de motor van onze actie. We komen zo bij de fundamentele kwestie van drama: de afstand tussen willen en kunnen, wensen en moeten.

Brussel, november 98

het gezelschap komt aan

Slapen wordt meestal in verband gebracht met rust en ontspanning. Maar dromen zijn vol leven en beweging, vensters op onze meest geheime wensen en verlangens. De slaaptoestand wordt gekozen als het basispatroon voor de voorstelling. Het biedt ons vele mogelijkheden: slapen, dromen en sterven, 'bewegingsmogelijkheden' van lichaam en geest.

Brussel, januari 99

David Byrne op bezoek

Dankzij de muziek van David Byrne hebben we een nieuwe kwaliteit en energie van beweging kunnen ontwikkelen. Vrij lange en eerder statische delen worden gecombineerd met heel korte, explosieve frases. Het lijkt wel of de lichamen van de tien mannen uit een haast versteende verlammingpositie breken. Zij lijken aanvankelijk bevroren, stilgelegd, slapend of drijvend en worden dan uit die positie bevrijd van het ene moment op het andere. Dezelfde indruk is terug te vinden in bepaalde delen van de muziek, die aanvankelijk samengebald klinken om vervolgens als een echo uit te vloeien.

De toeschouwer ziet eerst de eigen, herkenbare dagelijkse realiteit en vangt dan een glimp op van een andere wereld, tot al snel de verplichting om terug te keren het pleit wint.

Antwerpen, februari 99

de voorstelling krijgt vorm

Voor het eerst wordt de in de repetitiestudio bedachte structuur op scène uitgetoet. Er wordt geëxperimenteerd met licht en kostuums. De ontwikkeling van het werk leidt naar een uiteindelijke vorm. Een eerder geopperd concept wordt bevestigd: de scenografie zal samenvallen met de naakte scène. Het gebruik van de ruimte door deze tien mannen, David Byrne's soundscape en een welomlijnd, gesofisticeerd lichtplan versterken dit concept

nog. We bespreken en proberen verschillende structuren: mogelijke ontwerpen, logische en chronologische volgorde, praktische oplossingen en ... intuïtie. Wim vermijdt een te voor de hand liggende lijn: constructie en deconstructie, scènes die groeien en wijzigen, overgangen van beweging naar persoonlijke teksten vormen een integraal deel van de dramaturgie. Wim flirt met betekenis, maakt toespelingen, en wanneer het allemaal té herkenbaar wordt, springt hij zonder aarzeling naar het volgende 'tableau'. Alles kan elk moment in een andere richting tuimelen, in duizend stukjes breken en in het tegenovergestelde veranderen.

Nog drie weken tot de première in Ferrara (Italië). We hebben het gevoel dat het stuk 'klaar' zal zijn: we kunnen het al proeven op het puntje van onze tong.

Georg Weinand, dramaturg



David Byrne en Wim Vandekeybus © J. P. Stoop

"Wat ik bewonder aan David, is zijn persoonlijkheid. Dat hij met zoveel verschillende dingen bezig is. Ook fotografie bijvoorbeeld. Zijn wereld is erg divers. Interessant is dat onze samenwerking niet alleen over muziek gaat, maar ook bijvoorbeeld over hoe een stem moet klinken, over wat voor geluidsband we creëren. Hoe een geluid dat in de film zit, ook kan opduiken in de muziek. Of hoe het geluid dat uit een kleine gettoblaster komt, belangrijker is dan wat uit de grote luidsprekerboxen komt. Het gaat niet alleen om 'wat voor muziek', maar ook om 'hoe'. Daarom vond ik het ook interessant dat David, toen hij de eerste keer kwam kijken, opmerkte dat de dansers ook veel geluid maakten, dat zij ook muzikanten zijn en dat we dat ook moesten gebruiken."

Wim Vandekeybus

DAVID BYRNE

MUZIEK MAAKT DANS / DANS MAAKT MUZIEK

Ik zag voor het eerst een voorstelling van Wim Vandekeybus in Seattle in 1991. Ik nam zelf deel aan een benefietconcert voor een kunstencentrum en ze hadden me uitgenodigd voor Wim's voorstelling 'Immer das Selbe gelogen'. Het was een inspirerende en inventieve ervaring. Wim, de dansers en ikzelf ontmoetten mekaar na de voorstelling in het huis van een gezamenlijke vriend en sindsdien bleven we contact houden. De tijd verstreek en na enkele jaren zonder veel nieuws van elkaar was ik tijdens één van mijn tournees in Brussel en besloot een repetitie van het gezelschap bij te wonen. Wim sprak me over een filmproject, gebaseerd op een verhaal van Paul Bowles, en vroeg me of ik er zin in had de muziek ervoor te componeren. Om uiteenlopende redenen kon die film uiteindelijk niet gerealiseerd worden, maar het project bracht ons wel terug aan het praten en zette ons aan het denken of er misschien niet iets anders was dat we samen konden doen...

Dit is het dan. Het begon weer allemaal met een verhaal. In dit geval twee kortverhalen van de Argentijnse auteur Julio Cortázar. In de film, die deel uitmaakt van de voorstelling, spreken de verhalen min of meer voor zichzelf; voor de voorstelling zelf en voor het dansmateriaal werken ze eerder als springplank en inspiratiebron. De link is hier echter minder vanzelfsprekend en eerder abstract.

Ik had vroeger al muziek gecomponeerd voor dans- en theatervoorstellingen. In 1981 voor 'The Catherine Wheel' van Twyla Tharp en in de late jaren tachtig voor twee theaterstukken van Robert Wilson: 'The Knee Plays' en

'The Forest'. Ik kende dus de problemen en het plezier om met een ander creatief kunstenaar te werken. Ik wist dat mijn voorstellen soms zouden worden geweigerd: de ene keer om mysterieuze redenen, de andere keer omdat geen van ons op voorhand kon weten wat wel en wat niet zou werken. Ik wist ook dat sommige composities zouden moeten worden aangepast omwille van het reeds bestaande bewegingsmateriaal. Maar ik wist vooral dat wanneer de muziek en de voorstelling tezamen 'werken', beide daarvan beter worden. De muziek wordt er rijker van en de voorstelling wint een extra laag opwinding en emotie. En, omwille van het feit dat het hier niet gaat om een film of een videoclip, weten we dat de manier waarop de twee mekaar verrijken, waarschijnlijk onverwacht zal zijn en moeilijk in woorden te vatten.

Mijn werkmethode bestond erin om, na het lezen van het basismateriaal, één van de eerste repetities van het gezelschap bij te wonen in hun studio in Brussel... Ik zag het prille begin van de dansscènes en enkele vroege improvisaties rond de theatrale ideeën. Ik vernam ook dat Wim reeds met enkele van mijn composities aan het werken was... twee remixes van een cd die ik vorig jaar maakte. Een daarvan was van DJ Food, een Brits remixer, en dat nummer zit nog steeds in de voorstelling. De rest van de repetitiemuziek werd later vervangen door nieuwe, originele muziek en geluiden. Niet omdat die eerste muziek niet goed genoeg was, maar omdat het klonk alsof ze op verschillende plaatsen en tijdstippen was opgenomen, zoals een pastiche of een collage.



David Byrne en Wim Vandekeybus © Stiefaan Vanfleteren

Dus, hoewel Wim me enkel voor slechts een deel van de muziek van de voorstelling had gevraagd, heb ik hem aangeboden om zoveel mogelijk te doen. Het hele stuk zelfs, indien Wim en het gezelschap het goed vonden wat ik hen gaf. Tot nu toe ziet het er naar uit dat dat ook het geval is. Onlangs ben ik teruggekeerd naar Brussel (en Antwerpen) om de evolutie van het stuk te volgen en om een paar dagen met Belgische muzikanten op te nemen, me baserend op mijn aantekeningen en de repetities. Nu de deadline dichterbij komt en ik terug ben in New York, probeer ik nog wat nieuwe geluiden en muziek te componeren. Vandaag ben ik bezig met de mix en de editing en we praten nog verder over sfeergeluiden voor andere scènes en over hoe het allemaal technisch voor mekaar te krijgen, éénmaal de voorstelling op tournee gaat. Maar het zal zeker lukken.

Ik merk dat de voorstelling veel verschillende elementen naar zich toe trekt, zowel op fysisch, emotioneel als op muzikaal vlak. Ik zie dans gebaseerd op structuren en bewegingen die men gewoonlijk niet terugvindt in het dansvocabulary. Ik hoor muziek en geluiden die enerzijds vreemd zijn aan pop, rock of dansmuziek en anderzijds aan elementen uit dat alles refereren.

Dit is één van de dingen waar ik erg van hou in de voorstellingen van Ultima Vez; die bereidheid om alle regels te negeren, behalve het feit dat de voorstelling een vonk moet doen overslaan naar het publiek en moet 'werken'.

David Byrne, New York City, 26 februari 1999



In Spite of Wishing and Wanting © Marco Caselli

"Ik hou erg veel van man-vrouwduo's. Ik kan mannen en vrouwen goed op elkaar doen inspelen. Er is ook altijd een zekere spanning als je mannen en vrouwen samenzet. Maar dat verschil in visies wou ik nu net tegengaan. Alleen met mannen werken, blijkt echt anders te zijn. Een man is eigenlijk lomp. Die heeft niet zo'n intuïtie of bezorgdheid of het allemaal wel de goede richting uitgaat. Maar net door dieper in te gaan op die mannenwereld, ga je mannen ook veel vrouwelijker zien. Het viel me op dat ik in de loop van het repetitieproces de dansers veel fragieler ging behandelen, dat ik van sommige dingen de kwetsbaarheid beter beseftte. Het maken van duo's bijvoorbeeld is met alleen mannen zwaar: letterlijk, omdat die mannen elkaar moeten tillen, maar ook psychologisch omdat ze absoluut niet gewoon zijn om gemanipuleerd te worden. Ze moesten die gevoeligheid echt aankweken, en dat was bijzonder interessant."

Wim Vandekeybus



In Spite of Wishing and Wanting © Marco Caselli

de danser

*Onder mijn huid leeft een gevangen dier
Dat wild beweegt en zich naar buiten bijt.
Zijn donker bloed bonst, zijn gedrongen spier
Trilt in krampachtige gebondenheid.*

*Totdat zijn pijn als warmte door mij glijdt
En dwingt naar 't worden van gebaren wier
Beheerschte haast en vastgehouden zwier
Zijn vaart nog spannen eer hij zich bevrijdt.*

*Men moet gepoederd zijn, dat in 't gelaat
Alleen het zwart der openschroeiende oogen
Den waanzin van 't inwendig dier verraadt.*

*De mond moet, roodgeverfd en opgebogen,
Zoo god'lijk trots zijn, dat hij weten laat
Dat zich zijn breeden lach heeft volgezogen.*

Martinus Nijhoff, 1923



The Last Words © J. P. Stoop

SCHRIJVER JULIO CORTÁZAR EN DE GEEST VAN DE DINGEN

Zich verbazen, zich laten verrassen, altijd verdacht zijn op het onverwachte, de fantasie de vrije loop laten, het zijn eigenschappen die de Argentijnse schrijver Julio Cortázar in hoge mate bezit. Goed denkbaar dat hij die gave aan zijn kindertijd heeft te danken. Cortázar heeft het kind in zichzelf altijd levend weten te houden, maar dat is dan wel een kind dat, zoals hij ergens schrijft, "van meet af aan de volwassene in zich heeft". Wat hij toen deed, het eigene, het uitzonderlijke een plek geven in de realiteit, continueert hij op latere leeftijd door het wonderbaarlijke in de werkelijkheid van zijn werk alle kans te geven. Cortázar's drijfveer is altijd dezelfde gebleven: hij blijft onder alle omstandigheden verlangen naar een wereld waarin plaats is voor het mysterie en de coïncidentie.

Bekendheid verwierf Cortázar vooral met zijn monumentale roman 'Rayuela: een hinkelspel' (1963); daarbij geldt hij als een van de belangrijkste verhalenschrijvers van de moderne wereldliteratuur. Veel van die verhalen lijken pogingen om een wereld te beschrijven die onder de oppervlucht van de ons bekende, alledaagse werkelijkheid ligt. Een wereld die voelbaar, ja bijna grijpbaar is, maar die de lezer op het beslissende moment door de vingers glipt. In al die verhalen zet hij de deuren op een kier voor het onverwachte. Zo maakt hij van de literatuur een spel – een spel overigens dat uiterst serieus wordt gespeeld en veel weg heeft van een ceremonie, van een ritueel.

Cortázar noemde zichzelf bij voorkeur 'El Padre Cronopio'. Cronopio's zijn, zo maakt 'De Mierenmoordenaar' (1967) duidelijk, merkwaardige verschijningen – wets-



The Last Words © J. P. Stoop

overtreders, zo lijkt het, wezens met een uiterst ontvankelijke, zo men wil kinderlijke geest. De cronopio verafschuwt het gewone, hij heeft een hekel aan gebaande paden, maar houdt des te meer van het onvoorspelbare en het speelse. Cronopio's spelen een spel, wanen zich in hun eigen wereld plotseling ontdekkingsreizigers op expeditie. (...) Cortázar bedacht zijn cronopio tijdens een concert van Louis Armstrong, waarvan hij een prachtige beschrijving geeft in 'Reis om de dag in tachtig werelden'. "Een wereld die was begonnen met Picasso in plaats van ermee te eindigen, zou een wereld uitsluitend voor cronopio's zijn, op alle hoeken zouden de cronopio's de hoela en de tralala dansen terwijl Louis, bovenin een lantaarnpaal, urenlang grote stukken stroopzoete, frambooskleurige ster uit de hemel zou losspele, tot dolle pret van de kinderen en de honden." Met 'De Mierenmoordenaar' kregen deze fabelachtige wezens – samen met die andere wonderlijke types, de reddeloos aangepaste fama's en de afwachtende en secundair reagerende esperanza's – hun eigen boek. Ook hierin maken de dingen weer een vitaal onderdeel uit van de tekst, alsof ze een lichaam en een geest bezitten. Neem bijvoorbeeld de manier waarop leven en dood van een krant worden beschreven: achtergelaten op een bank is hij niet meer dan een onnozele hoop bedrukt papier, hij wordt pas weer een krant als iemand hem oppakt om te lezen, totdat hij als verpakking voor bietjes aan zijn eind komt. En als het om de teloorgang van een waterdruppeltje gaat, staat er: "Het houdt zich vast met al zijn nagels, het wil niet vallen en je ziet hoe het zich met zijn tanden



The Last Words © J. P. Stoop

vastklemt terwijl zijn buik zwelt, nu is het een reuzendruppel die majestueus hangt en eensklaps pats daar gaat ie, plets, kapot, niets, iets kleviger op het marmer.”

Zoals deze waterdruppel in zijn val van gestalte verandert en van menselijk lichaam weer terugkeert naar zijn oorspronkelijke gedaante, zo wisselt in de geest van een cronopio – “die groene, stijlharige vochtige dingen” – alles voortdurend van betekenis of status. In het stukje ‘De foto bleek bewogen’ zoekt een cronopio naar zijn sleutels, maar in plaats daarvan treft hij in zijn broekzak een doosje lucifers aan. Vanaf dat moment is alles mogelijk. Waarom zou hij zijn portefeuille niet vol lucifers vinden in plaats van geld en de suikerpot vol geld en de piano vol suiker en de telefoongids vol muziek en de klerenkast vol aangeslotenen en het bed vol kostuums en de vazen vol beddenlakens en de trams vol rozen en de velden vol trams? Als hij daarop naar een spiegel rent om zichzelf te bekijken krijgt hij – omdat het ding scheef hangt – tot zijn grote schrik slechts de paraplustandaard uit het voorportaal in het oog. Uren later accepteert hij een kopje thee van een famabuur en onderzoekt het vervolgens met de blik van een detective want, “het zal je toch niet gebeuren, dat het in plaats van een kopje thee een mierennest is of een boek van Samuel Smiles”.

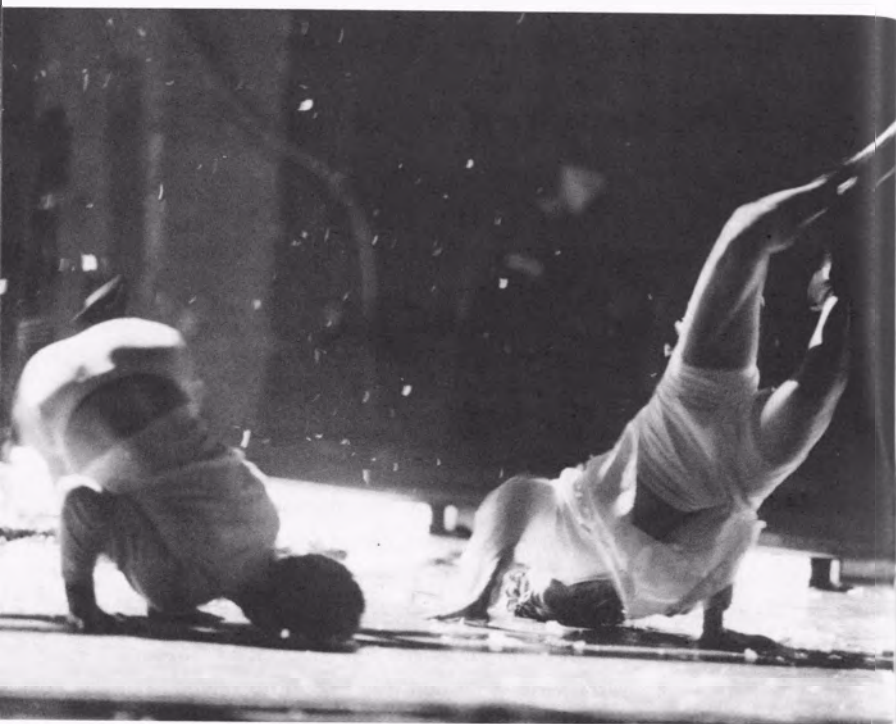
Dit is wat er voortdurend gebeurt; met zijn vrolijke speelsheid en fantastische werkelijkheidszin creëert Cortázar met voorliefde een wereld waarin zelfs het onmogelijke mogelijk is. Hij maakt de lezers vertrouwd met stoelen die het in zich hebben om mensen te laten sterven, overi-

gens niet te onderscheiden van de alledaagse stoel, maar fataal voor degene die erin gaat zitten (en natuurlijk scheppen de kinderen er een sardonisch genoegen in om de visite er naartoe te leiden). Een wilde artijsok hangt met zijn steel in een gaatje aan de muur als klok. De blaadjes geven de tijd aan, een cronopio hoeft er alleen maar een blaadje uit te halen om te weten hoe laat het is: "Omdat hij ze van links naar rechts aftrekt, geeft het blaadje altijd het juiste uur aan en elke dag begint de cronopio een nieuwe kring blaadjes eraf te trekken". En dit gemak, kennis te hebben van de tijd mondt uit in culinair genot: "dan eet hij hem op met olie, azijn en zout en zet een nieuwe klok in het gaatje."

Aan Cortázar's fabuleren zit overigens ook een huiveringwekkende kant. In het verhaal 'Circe' uit de gelijknamige bundel uit 1971 speelt een stel overheerlijke bonbons een belangrijke rol. Nadat een vrouw die uit liefhebberij bonbons maakt op geheimzinnige wijze twee verloofden de dood in heeft gejaagd, staat zij nu op het punt een derde slachtoffer te maken. Zij presenteert de man één van haar verrukkelijkste creaties, maar hij breekt de bonbon doormidden en als het maanlicht recht op de wittige massa valt, ziet hij een 'kakerlak', het lichaam ontdaan van zijn schild, en rood eromheen, gemengd met pepermint en marsepein, stukjes van poten en vleugels en het stof van het verbrijzelde pantser'. In 'Hals van een zwart katje' gaat het om handen, handen die zich niet houden aan de wil van hun eigenares, er een spel mee spelen met alle gevolgen van dien. Het "kleine, hangen-

de, warme, weerloze, verstrooide handschoentje" neemt de gedaante aan van iets wat nog het meest lijkt op een katje met scherpe klauwen en een kluwen van nagels. In 'Het bezette huis' tenslotte – voor het eerst in een Nederlandse vertaling gepubliceerd in 'Brief aan een meisje in Parijs' (1969) raken de bejaarde bewoners in de ban van het idee dat ze met indringers te maken hebben. De eerste signalen zijn zonder contouren. "Het geluid kwam vaag en onduidelijk door. Het was zoiets als een stoel die omvalt op het tapijt of een zacht fluistergesprek". Maar allengs lijken grotere delen van de woning bezet. Uiteindelijk raken de oudjes zozeer onder invloed van de imaginaire vijand dat ze halsoverkop het huis uitvluchten. Goed beschouwd is het hier het huis zelf dat tot leven komt.

Fragmenten uit Colette Krijl, 'Julio Cortázar en de geest van de dingen', Bzzlletin, januari 1998



In *Spite of Wishing and Wanting* © Marco Caselli

Op een dansschool ergens ver weg, leert Fortunata haar leerlingen om een lichtstipje te worden. Ze gelooft dat wij gevallen schepsels zijn die ooit konden vliegen. Ze beweert dat er een licht in ons lichaam brandt dat ons ieder moment dreigt te verteren. Hoe kunnen we anders verklaren dat zovelen van ons verdwijnen? Het is haar taak het licht langs de armen en benen te geleiden, het naar de vingertoppen en voeten te dwingen, en naar buiten, zodat haar danseressen vurige tongen zweten. (...) Ze draait ze rond, tot ze onherkenbaar zijn. Tot menselijke wezens hoogstens nog lijken op een bevrijde geest uit een donkere fles. En heel even, als ze allemaal harmonieus door de lange zaal draaien, hoort ze muziek ontsnappen uit hun hoofd en lever en milt. Ieder heeft een toon als kristal. Het geluid is oorverdovend. En dat is het moment waarop het draaien ogenschijnlijk ophoudt, waarop de wilde omwenteling van de danseressen van beweging verandert in oneindigheid.

Uit Jeanette Winterson, *'Kersen kruisen'*, Bert Bakker, 1990 (vertaling Geertje Lammers)



In Spite of Wishing and Wanting © Bruno Vandermeulen

WIM VANDEKEYBUS EEN VAT VOL CONFLICTEN

Het lichaam is in de voorstellingen van Vandekeybus de inzet van conflicten. Het is een strijdperk van spanningen en tegenstellingen: horizontaal/verticaal, hoog/laag, hard/zacht, actief/passief, man/vrouw, lichaam/geest, mens/dier, orde/chaos, intellect/instinct, natuur/beschaving,... Een selectie van een aantal tegenstellingen die relevant zijn voor Vandekeybus' werk in het algemeen en voor 'In Spite of Wishing and Wanting' in het bijzonder.

beweging / dans

"Terug naar iets echt in de beweging, wat dan later door anderen dans is genoemd," zo omschrijft Wim Vandekeybus in de hoger geciteerde passage bondig en enigszins provocerend het uitgangspunt van zijn voorstellingen. Provocerend omdat hij het meest voor de hand liggende woord om zijn werk te omschrijven, afwijst. Meer dan eens plaatst hij in interviews een vraagteken bij begrippen als 'dans' of 'choreografie' en gebruikt hij liever woorden die verwijzen naar het theater: hij noemt zichzelf een 'regisseur' en spreekt over zijn voorstellingen als 'stukken'. Naar aanleiding van '7 for a secret never to be told' (1997) merkt hij in een interview met een Duitse krant op "...dass ich am reinen Tanz nicht so sehr interessiert bin. Mich interessiert die Aussage im Tanz." Niet zozeer de zuivere dans als wel wat er in de dans wordt uitgedrukt. Waarom die problematisering van het dansvocabularium? Een reden voor die argwaan is ongetwijfeld het bijna volledig ontbreken van enige specifieke dansopleiding bij Wim Vandekeybus zelf. Ook bij de keuze van zijn dansers en danseressen zijn dansopleiding of danservaring niet de

belangrijkste criteria (al zijn er met de jaren ook professioneel gevormde dansers deel gaan uitmaken van zijn groep *Ultima Vez*). Vandekeybus legt sterk de nadruk op de persoonlijkheid van de danser. De blinde Marokkaan Said Gharby, met wie hij tot nog toe drie voorstellingen maakte, is wellicht het meest opvallende voorbeeld van de keuze voor iemand die geen professionele danservaring heeft, maar die wel een heel persoonlijke wereld en bewegingstaal meebrengt. Wat er ook van zij, het is duidelijk dat de danstaal van Vandekeybus zich niet in de eerste plaats ontwikkelt in een dialoog met, of als reactie tegen, de (klassieke en moderne) danstraditie.

mens / dier

Via zijn vader, dierenarts van beroep, kwam Vandekeybus op jonge leeftijd in contact met dieren, met hun lichamen, hun bewegingen, hun angsten, hun instinctieve reacties en hun vertrouwen in de eigen fysieke mogelijkheden. Die animale wereld is nadrukkelijk aanwezig in zijn voorstellingen. De film uit *'Mountains made of barking'* (1994), die in een onherbergzaam Marokkaans landschap gedraaid werd, brengt bijna obsessieel een blinde hond in beeld, en later ook de rituele slachting van een kip. De bewegingen van de dansers die op een bepaald ogenblik harige maskers dragen, gaan terug op een dierlijk bewegingspatroon: een soort van kruipen op gestrekte armen en benen waarvan al aanzetten te vinden zijn in *'Her body doesn't fit her soul'* (1993). In diezelfde voorstelling wordt wellicht niet toevallig een danser, wiens lichaam volledig bedekt is met plastic zakken, als een krijsende kip geplukt. In *'Alle Grös-*

sen decken sich zu' (1995) is de hamster van Carlo Verano, met de opvallende naam Herr Baron, een fascinerend personage, en een ekster is de rode draad in *'7 for a secret never to be told'* (1997). Vandekeybus heeft jarenlang aan paardensport gedaan. Ook dat heeft sporen nagelaten in zijn voorstellingen. *'Elba and Federico'*, de kortfilm die in *'Her body doesn't fit her soul'* gemonteerd zit, bevat een beklemmende vertraagde scène waarin een paard met touwen omvergetrokken wordt. Meer dan zijn nederlaag tonen de vertraagde beelden de imposante kracht van het paard dat zijn vrijheid bevecht. De voorstelling zelf opent met een soortgelijk beeld: een danseres is vastgebonden aan touwen die haar wilde bewegingen nauwelijks in toom kunnen houden. (In *'In Spite of Wishing and Wanting'* worden paardenbewegingen nagebootst en uitgewerkt, nvdr) Beweging, kracht, energie, vertrouwen in instinctieve (dierlijke) reacties: het zijn sleutelbegrippen voor een beschrijving van de danstaal die Vandekeybus heeft ontwikkeld. "Ik denk inderdaad dat je dieren niet moet vermensen, zoals tegenwoordig veel gebeurt. Het is veel meer nodig om de mensen te verdieren," aldus Vandekeybus. Het dier behoort tot dat wat het lichaam zich niet meer herinnert. Sinds *'Her body doesn't fit her soul'* (1993) en *'Mountains made of barking'* (1994) spreekt Vandekeybus minder over het 'instinctieve' dan wel over het 'onbewuste': twee termen die elkaar niet uitsluiten, maar toch een ander accent leggen. De verschuiving van een woord dat betrekking heeft op een fysieke reactie naar een woord dat in de eerste plaats verwijst naar een psychische reactie geeft een algemene aanduiding van hoe het oeuvre van Vandekeybus in



In Spite of Wishing and Wanting © Bruno Vandermeulen

een dynamische samenhang en ontwikkeling geïnterpreteerd kan worden. Het lijkt er ook op dat het dwingendere gebruik van filmbeelden met deze verschuiving te maken heeft. In elk geval zijn film en fotografie vroege interesses van Vandekeybus die een steeds duidelijkere plaats in zijn werk innemen.

actief / passief

De lichamen van Vandekeybus' voorstellingen bevinden zich in een complexe afwisseling van actief en passief, van domineren en gedomineerd worden, van macht en onmacht, van controleren en ondergaan. Hoewel zijn voorstellingen geassocieerd worden met krachtige lichamen vol energie, worden de lichamen ook vaak getoond als passieve objecten die overgeleverd zijn aan iets anders. De as horizontaal-verticaal is daarbij van groot belang. Het verticale lichaam is het lichaam dat controle heeft, het lichaam dat greep heeft op zichzelf, op de wereld. Het lichaam in horizontale positie is het lichaam dat is overgeleverd aan iets anders (slaap, uitputting, pijn, dood). Talrijk zijn de momenten in de producties van Vandekeybus waarin de lichamen zich in een horizontale positie bevinden. Als levenloos hangen ze in koorden waaruit ze losgesneden moeten worden voordat ze kunnen bewegen. Het is een beeld dat het sterkst aanwezig is in 'Her body doesn't fit her soul', maar echo's heeft in 'Mountains made of barking' en 'Bereft of a blissful union' (1996). Talrijk zijn de momenten waarop lichamen gedragen worden en onverschillig op de grond worden geworpen. Ook in de danssequenties zelf wordt de verticale positie van het lichaam voortdurend uit evenwicht gebracht

door achterwaartse draaibewegingen, door valbewegingen, door horizontale sprongen. In het deel 'Four for a boy' uit '7 for a secret never to be told' kunnen de dansers zich nauwelijks rechthouden. Ze draaien rond hun as, en vallen languit op de grond waarna zij moeizaam opnieuw rechtekomen en mekaar bij dat rechtekomen hinderen. Bij duo's en trio's bevinden de lichamen zich vaak tussen actief en passief, tussen meester zijn van de beweging en overmeesterd worden door de beweging van de andere (daarbij speelt het geslacht van de danser nauwelijks een rol). In dezelfde voorstelling is een scène waarbij de dansers de benen van onder het lichaam van andere dansers wegschoppen en hen dan horizontaal opvangen. De danseressen gooien zich zelfs met het hoofd naar beneden in de armen van de dansers. De lichamen van de blinde Marokkaan Saïd Gharbi en van de oude Carlo Verano zijn lichamen die effectief in zichzelf de grens tussen actief en passief, tussen controle en overmeesterd worden, dragen. Blindheid en ouderdom zijn hier de uiterlijke tekens van de kwetsbaarheid en de limieten van het lichaam. Het moge duidelijk zijn dat passief en actief hier niet louter danstechnische categorieën zijn, maar staan voor een visie op de werkelijkheid. Het toeval, de catastrofe, het onvoorspelbare, het onberekenbare, het onbewuste, het intuïtieve, het instinctieve,... Even zoveel begrippen die de wonderlijke, onverwachte en verschrikkelijke complexiteit van de werkelijkheid willen aanduiden.

muziek / beweging

'What the body does not remember' kreeg een Bessie Award voor de originele confrontatie tussen dans en mu-

ziek. Muziek is steeds een inherent onderdeel geweest van de voorstellingen van Vandekeybus. Dat toonde hij tweemaal zeer expliciet: in 'The weight of a hand' (1990) en 'Bereft of a blissful union' (1996) stonden de muzikanten mee op de scène. De twee muzikanten waarmee Vandekeybus het meest intensief heeft gewerkt zijn: Thierry De Mey en Peter Vermeersch en ook George Alexander van Dam. Zij componeren tijdens het werkproces. Vandekeybus werkt alleen bij hoge uitzondering met bestaande muziek. Dans en muziek verhouden zich niet als wederzijdse illustratie, maar als wederzijdse stimulatie. 'What the body does not remember' opent met een scène waarbij een danser zijn twee handen ritmisch beweegt op een houten oppervlak. Het geluid wordt versterkt en werkt als elektriciteit in op de twee lichamen die op de dansvloer liggen. Het is een mooi beeld van hoe de muziek de dans bij Vandekeybus voortstuwt. Naarmate de voorstellingen complexer worden, groeit ook de behoefte aan een grotere muzikale variatie. Een muziek die niet alleen maar voortstuwt, maar ook andere (inhoudelijke, sferische) verbanden aangaat met hetgeen op de scène gebeurt. In '7 for a secret never to be told' werd de muziek voor de zeven scènes gecomponeerd door zeven verschillende muzikanten. De muzikale score loopt van een modern strijkkwartet (Kimmo Hakola), over een volksdeuntje (Pascal Comelade), een popsong (Arno) naar een geluidscollage (Charo Calvo): allemaal werelden die Vandekeybus opneemt in zijn universum.

Fragmenten uit Erwin Jans, 'Kritisch Theater Lexicon: Wim Vandekeybus', Vlaams Theater Instituut, 1997

Wim Vandekeybus

Wim Vandekeybus wordt op 30 juni 1963 in Herenthout geboren. Op de Kempense boerenbuiten komt de jonge Vandekeybus veel in contact met dieren in hun natuurlijke omgeving. Zijn vader is de enige dierenarts voor zes aanpalende dorpen. De jonge Vandekeybus vergezelt zijn vader wanneer deze, soms midden in de nacht, opgeroepen wordt om te helpen bij de geboorte van een kalf. Het zijn momenten die emotioneel een grote indruk op hem maken: "Voordat de boeren mijn vader riepen, hadden ze al van alles geprobeerd. We kwamen toe in een atmosfeer met de zwaarte van een catastrofe. Mijn vader moest dan snel de situatie oplossen. Kalm en met precisie deed hij wat hij moest doen. En plots kwam de opluchting. Soms was de dood de enige oplossing die hij kon brengen. Snel en efficiënt, zonder enig pathos." Het gevaar, de nakende catastrofe, het risico, de precisie van de beweging: het zijn ervaringen die Vandekeybus keer op keer in zijn dans zal verwerken. Hij vangt studies psychologie aan in Leuven, maar voltooit ze niet, geïrriteerd, naar eigen zeggen, door het teveel aan "objectieve wetenschap". Maar zijn interesse voor de complexe relaties tussen lichaam en geest blijft. Via een workshop bij Paul Peyskens komt hij in contact met het theater. Hij volgt enkele danscursussen (klassieke dans, moderne dans, tango) en legt zich eveneens toe op film en fotografie. Van doorslaggevende betekenis is een auditie die hij doet bij Jan Fabre. Vandekeybus wordt aangenomen en trekt twee jaar lang de wereld rond met Fabre's voorstelling 'De macht der theaterlijke dwaasheden' waarin hij een van de twee naakte keizers vertolkt. Na die tournee besluit hij zelf aan de slag te gaan, en trekt zich maandenlang terug met een groep jonge, onervaren dansers, die zich Ultima Vez (Spaans voor 'De laatste keer') noemen, en werkt aan zijn eerste productie 'What the body does not remember' (1987). Tijdens het repetitieproces ontmoet hij in Madrid de schilder Octavio Iturbe, die een van zijn belangrijkste artistieke medewerkers wordt. Hoewel 'What the body does not remember' bij de première in Nederland op behoorlijk wat scepsis onthaald wordt, breekt de voorstelling internationaal door. Vandekeybus behoort in één klap tot de wereldtop van de jonge

choreografen. In New York ontvangt hij tweemaal de prestigieuze Bessie Award voor de originele confrontatie tussen dans en muziek. Hoe onderling verschillend hun werk ook is, in het buitenland worden Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre en Wim Vandekeybus gezien als de representanten van een Vlaamse impuls in de moderne dans die vertrekt van de onmiddellijkheid, de authenticiteit en de energie van het lichaam. Sinds zijn eerste productie werkt Vandekeybus met wisselende internationale bezettingen. Zijn dansers en danseressen rekruteert hij via talloze audities in binnen- en buitenland. Omwille van het gebrek aan structurele financiële middelen in eigen land, zijn zijn producties steeds internationale coproducties. Tussen 1987 en 1997 maakt Vandekeybus met Ultima Vez een tiental choreografieën. In 1993 wordt hij artiest in residentie bij de Koninklijke Vlaamse Schouwburg, wat het financiële draagvlak van zijn gezelschap verstevigt (in juli 99 zal deze samenwerking abrupt stoppen). Met groot succes wordt in 1995 de allereerste voorstelling 'What the body does not remember' hernomen. Vandekeybus is voor het eerst gastchoreograaf in 1996: bij het Israëliëse gezelschap Batsheva Dance Company maakt hij de voorstelling 'Exhaustion from dreamt love'. In 1997 werkt hij opnieuw, voor het eerst sinds 'De macht der theaterlijke dwaasheden', samen met Jan Fabre aan de solo 'Lichaampje, lichaampje aan de wand...'. In 1998 maakt hij de theaterproductie 'The Day of Heaven and Hell', gebaseerd op leven en werk van Pier Paolo Pasolini. Vandekeybus' voorstellingen zijn op alle belangrijke internationale dansfestivals te zien.

Uit Erwin Jans, 'Kritisch Theater Lexicon: Wim Vandekeybus', Vlaams Theater Instituut, 1997

Suburban Options Fotografie en verstedelijking

tentoonstelling van 2 april tot 30 mei 99 . open van di
tot en met zo van 14 uur tot 18 uur . toegang gratis
De tentoonstelling wordt geopend op 1 april om 20 uur
Lezing door Dirk Lauwaert



Vinex-locatie Meerhoven bij Eindhoven © Korrie Besems

Rondeleiding in de tentoonstelling op zaterdag 24 april 99 en
op zaterdag 22 mei 99 . telkens om 15 uur . kaarten 150 F
rondeleiding voor groepen van maximum 20 personen kan u
aanvragen op een datum naar keuze . groeps prijs 2300 F
inlichtingen en reservatie: bespreekbureau deSingel 03/248.28.28

 Gemeentekrediet
GROEP DEXIA

De Standaard
Informatie op uw niw aan.

 KAPLO 1

 Nationale Lotrij

Knack
VERREDEBT

AGFA 

deSingel wordt betoelaagd door de Vlaamse Gemeenschap en geniet de steun van de Provincie en
de stad Antwerpen.



deSingel

hoofdingang en bespreekbureau

Desguinlei 25 . 2018 Antwerpen

tel. 03/248.28.28 . fax 03/248.28.00 . www.desingel.be

openingsuren ma-vr 10-19 uur . za 16-19 uur

administratie

Jan Van Rijswijcklaan 155 . 2018 Antwerpen

tel. 03/244.19.20 . fax 03/244.19.59 . info@desingel.be