

## **Een poging tot verwoorden en interpreteren van lichamen, bewegingen, woorden en beelden**

Springdance Dialogue 2008

Jochem Naafs

“To speak for others is to first silence those in whose name we speak” (Michel Callon).<sup>1</sup>

Nadat de groep deelnemers en de medewerkers van Springdance zondagmiddag eerst een toeristisch boottochtje over de Utrechtse grachten had gemaakt begon Springdance Dialogue 2008 op maandag direct pittig. Drie dagen van tien uur 's ochtends tot half zes 's middags met presentaties en discussies over een grote hoeveelheid aan onderwerpen.

De twaalf deelnemers uit drie landen waren door de curator Gabriel Smeets gevraagd om aan de hand van de thema's positie en context zichzelf en hun werk te presenteren. De vragen die Smeets hen stelde daagde hen uit om in te gaan op de vragen en uitgangspunten aan de hand waarvan ze werken, de positie die ze zichzelf toewijzen en de context waarin ze werken. De wijze waarop de verschillende makers met deze vragen omgaan en de manier waarop ze presenteren geeft de verscheidenheid van de makers aan die door Springdance waren uitgenodigd om aan Springdance Dialogue deel te nemen.

Springdance is voor deze Dialogue een samenwerking aangegaan met Dance4 uit Nottingham (Verenigd Koninkrijk) en Centrul National al Dansului - Bucuresti (CNDB) uit Boekarest (Roemenië). De selectie van de deelnemers aan Springdance Dialogue werd gedaan door Nicky Molloy (Dance4), Mihai Mihalcea (CNDB) en Gabriel Smeets (Springdance). Nederland werd vertegenwoordigd door Pere Faura, Bruno Listopad, Boukje Schweigman en Andrea Bozic. De deelnemers vanuit het Verenigd Koninkrijk waren Michael Pinchbeck, Henrietta Hale, Matthias Sperling en Colette Sadler. Vanuit Roemenië waren Ion Dumitrescu, Mădălina Dan, Florin Flueraş en Maria Baroncea overgekomen.

Springdance Dialogue had dit jaar een andere opzet dan andere jaren. Naast drie dagen van presentatie en discussie waren er ook twee dagen vrijgehouden voor

---

<sup>1</sup> Callon, Michel. “Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St. Brioux Bay”. *Power, Action and Belief. A New Sociology of Knowledge?* Red. Law, John. Londen: Routledge & Kegan Paul, 1986. 196-229, pagina 216.

werksessies. In de tweede week waren de voorstellingen van alle Springdance Dialogue deelnemers te zien in Theater Kikker. De eerste drie dagen waren ingepland voor presentaties. Iedere deelnemer had anderhalf uur om te praten en te discussiëren met de anderen over zijn of haar werk, inspiratiebronnen, context en manier van werken. Deze dagen werden de deelnemers begeleid door hoogleraar theaterwetenschap Maaïke Bleeker (Universiteit Utrecht) en choreograaf Ibrahim Quraishi.

Na drie dagen binnenzitten werd besloten om de vierde dag de warme dansstudio te verlaten en naar Amsterdam te gaan, om daar aan de hand van de architectuur, de ruimte en elkaar de discussie verder te openen. Daarvoor werd een bezoek gebracht aan het snel veranderende Amsterdam Noord, met haar leegstaande panden, culturele instellingen en containerwoningen. De laatste dag werd weer in de dansstudio doorgebracht. Aan de hand van diverse video's en filmfragmenten werd verder gediscussieerd. Na deze volle week zagen de deelnemers er naar uit om het werk van de anderen te kunnen gaan zien.

### **De dialoog in thema's en citaten**

Door een selectie van thema's en citaten te maken probeer ik een beeld te schetsen van wat er ter sprake is gekomen tijdens de vijf dagen van Springdance Dialogue. Ik er voor gekozen om in dit verslag thema's aan te kaarten die ook aansluiten bij de voorstellingen die de tweede week zijn vertoond. In dit verslag worden enkele deelnemers geciteerd. Deze citaten worden gekoppeld aan de ideeën van anderen en op die manier wil ik inzicht geven in het werk en het werkproces van de verschillende deelnemers. Deze aanpak kan de relaties tussen de makers verduidelijken en op die manier ingaan op overeenkomsten en verschillen.

### **Het hier en nu van theater**

Een van de meest specifieke eigenschappen van live performance is de gelijktijdige aanwezigheid van de maker én de toeschouwer in dezelfde ruimte. Dit is vaak een van de redenen waarom kunstenaars kiezen om theater, dans of performance te maken. Tijdens Springdance Dialogue 2008 gaf Boukje Schweigman een blijk van haar liefde voor deze eigenschap van theater:

"I love the fact that we, performer and audience, are both bodily present"  
(Boukje Schweigman).

Schweigman wil met haar voorstellingen een ruimte creëren waarin de makers en de toeschouwers samen kunnen zijn. Ze zoekt het contact met haar publiek in voorstellingen als *Ruim*, *Dreef* en *Dooier* en laat het publiek zichzelf aanwezig voelen in *Wervel* en *Benen*. Ze dwingt zichzelf om rekening te houden met het publiek in haar maakproces. Schweigman denkt na over wat de toeschouwers dragen, wat ze mogen doen en de manier waarop ze binnenkomen. Dit laatste neemt Michael Pinchbeck ook in overweging blijkt aan het begin van *The post show party show*: bij binnenkomst krijgt iedere toeschouwer een glaasje drinken.

In deze voorstelling, die hij speciaal voor Springdance ontwikkelde, speelt Michael Pinchbeck heel duidelijk met het hier en nu. Hij benoemt de aanwezigheid van zichzelf en zijn vader als acteur en de aanwezigheid van het publiek. Deze laag van de voorstelling combineert hij met een poging tot re-enactment van *The Sound of Music* en de post show party van dezelfde amateurvoorstelling waarin zijn ouders meespeelden. Steeds springt hij heen-en-weer in tijd en plaats. Pinchbeck werkt bewust met locatie en dislocatie van de gebeurtenissen (in het hier en nu én in het daar en toen). Hij maakt daarbij het publiek een duidelijk onderdeel van het geheel. Het publiek is soms het publiek van nu, maar soms ook het publiek van toen.

De aanwezigheid van een publiek in dezelfde ruimte op hetzelfde moment lijkt echter niet voor iedere maker de belangrijkste factor zoals blijkt uit de volgende opmerking van Florin Flueraş:

“I'm interested in creating a real-time experience for myself on stage” (Florin Flueraş).

Flueraş is in het theater vooral bezig met wat hij zelf doet zo lijkt het. Uit zijn presentatie blijkt echter dat hij met deze real-time experience vooral ook het publiek een real-time experience laten meemaken. Door zich vooral te concentreren op zichzelf wil hij een aandachtsverschuiving teweeg brengen bij zichzelf, dit tonen en op die manier deze verschuiving ook bij het publiek veroorzaken. Maria Baroncea benadert dans, net als Flueraş, niet als een vaststaand product, maar steeds als een verrassing. De video die ze toonde tijdens Springdance Dialogue maakt helaas niet erg duidelijk wat ze hiermee precies bedoeld. De performance *The Map of Thoughts* toont Baroncea in haar eigen wereld. In haar eigen hoofd ontstaan de bewegingen in het moment zelf zo beweert ze in het nagesprek.

In de voorstelling *Draai* gaat Schweigman ook op zoek naar het 'in het moment zijn'. *Draai* is gebaseerd op *Wervel*, maar in de nieuwe vorm richt Schweigman zich meer op improvisatie en laat zij zich begeleiden door live geïmproviseerde muziek van Karim Eharryen op ud. De vraag die hierbij opkomt: waarom kan je niet 'in the moment' zijn als je danst naar een choreografie? Ook dan ben je live aanwezig in het hier en nu. Henrietta Hale wijst er daarnaast op dat ook improvisatie afhangt van het nemen van beslissingen. Ook bij een improvisatie bedenk je van te voren wat je wilt gaan doen, beweert Hale, ondanks het feit dat het veel korter van tevoren gebeurt dan bij een choreografie.

Uit de presentatie van Colette Sadler bleek dat zij ook bezig is met de grenzen tussen choreografie en improvisatie. In haar voorstelling *dDumY another myself* danst Sadler met een stoel. Eén van de specifieke kenmerken van *dDumY another myself* is de afwisseling van val en herstel. Een val kun je niet opschrijven, een val is steeds anders betoogt Sadler. Ondanks het feit dat de val als geheel in de choreografie is opgenomen is de invulling van de val een improvisatie die voortkomt uit de interactie tussen Sadler en de stoel. De controle over de val is deels in handen van de stoel. Daardoor kan die val alleen steeds opnieuw in het hier en nu worden gedaan, in het moment dat naast de danser en de stoel ook het publiek aanwezig is.

Het hier en nu is onvermijdelijk in theater. De manier waarop men hier mee omgaat kan echter verschillen. Een deel van de deelnemers maakt actief gebruik van de aanwezigheid van toeschouwers. Anderen maken gebruik van de mogelijkheid van het steeds opnieuw improviseren tijdens een voorstelling. Iedere voorstelling is op deze manier weer net anders, door de invloed van het publiek of de veranderende keuzes van de maker.

### **Materiaal: persoonlijk en samples**

De strubbeling met het persoonlijke, zoals Baroncea deze naar voren laat komen, komt ook in de presentaties en de voorstellingen van anderen terug. Enkele makers grijpen naar materiaal van buiten om iets over zichzelf te zeggen zoals Matthias Sperling dat doet in *Riff*. In deze voorstelling samplet hij stukken uit drie choreografieën en probeert zonder daar bewegingen aan toe te voegen een eigen choreografie te creëren. Hij zegt hierover tijdens Springdance Dialogue:

"As soon as I give the material a new context by selecting it and performing it with my body, it changes massively" (Matthias Sperling).

De voorstelling is te begrijpen als een werk dat van demonstratie verandert in een eigen werk. Sperling heeft onder andere gekozen voor deze vorm omdat hij niet wist hoe hij vanuit improvisatie een choreografie zou moeten maken. Door samples van anderen heel goed te begrijpen en deze tot de kleinste beweging te ontleden kon hij zijn eigen stempel op het werk drukken.

In *Still life with man and woman* doet Andrea Bozic iets vergelijkbaars. De voorstelling is gebaseerd op vier minuten uit de film *Blowup* van Michelangelo Antonioni. Bozic rekt deze vier minuten uit, herhaalt en vermengt de bewegingen. Ze laat meerdere perspectieven op dezelfde gebeurtenis zien. Daardoor krijgt de toeschouwer de mogelijkheid om andere dingen te zien dan in deze vier minuten alleen. Daarnaast creëert ze zoals ze het zelf zegt op deze manier een opgeschorte verwachting, een hunkering bij het publiek.

In zijn presentatie geeft Pere Faura aan dat hij een onderscheidt maakt tussen persoonlijk, privé en autobiografisch. In zijn afstudeervoorstelling combineerde hij autobiografische elementen, "everything I ever did", met samples uit musicals. Faura zet deze samples in om iets over zichzelf te zeggen. Waar Sperling en Bozic zich de samples eigen maken, maken de samples in Fauras *This is a picture of a person I don't know* de voorstelling persoonlijk. Hij probeert op deze manier te ontsnappen aan nostalgie en herinnering.

Herinnering, nostalgie en het persoonlijke spelen ook in het werk van Michael Pinchbeck een belangrijke rol. In *The long and winding road* en *Sit with me for a moment and remember* nodigt hij bezoekers uit om bij hem te komen zitten in een auto respectievelijk op een bankje. Met deze bezoeker praat hij over wat geweest is en waarom hij ze uitnodigt hem te vergezellen. Ook in *The post show party show* grijpt Pinchbeck terug naar het verleden. Pinchbeck combineert het hier en nu met het daar en toen. Tijdens, of eigenlijk net na, de post show party van *The Sound of Music* leren zijn ouders elkaar beter kennen én overlijdt een van de acteurs. Pinchbeck grijpt deze gebeurtenissen aan om deze voorstelling te maken. Hij zegt over zijn werk:

"I look for stories that are related to me, but are not about me" (Michael Pinchbeck)

In zijn voorstellingen vertelt hij niet over zichzelf, of wat zijn mening ergens over is. Hij probeert te vertellen wat er is gebeurd en wat zijn relatie daartoe is.

Dit lijkt voor veel van de deelnemers aan Springdance Dialogue van toepassing. Ze werken met materiaal dat op een bepaalde manier met hen is verbonden zonder dat het direct autobiografisch of privé is. Op die manier proberen ze een persoonlijke stempel op hun werk te drukken en zich te onderscheiden van anderen. Het werk is nieuw omdat zij het maken.

### **Auteurschap en samenwerken**

Dat brengt me bij een ander interessant punt van dialoog. Wat veel van de deelnemers steeds duidelijk proberen te maken is dat zij niet de enige maker zijn. Ze werken samen met anderen, geven het publiek de mogelijkheid om iets van zichzelf in te leggen of werken op andere manieren met de idee van auteurschap.

In zijn werk geeft Ion Dumitrescu graag de touwtjes uit handen. Zo heeft hij Florin Flueraş in zijn naam een voorstelling laten vertonen en is Manuel Pelmus in zijn naam geïnterviewd door de Roemeense radio. Zij kregen de volledige vrijheid om in Dumitrescu's naam te handelen. Pelmus was uiteraard deels verplicht om antwoorden te geven die bij Dumitrescu's persoon pasten, maar hij nam op andere momenten ook de vrijheid om zijn eigen mening te ventileren. Dumitrescu zegt over het uit handen geven van zijn auteurschap het volgende:

“I am in a process of agreeing to anything someone does in my name” (Ion Dumitrescu).

In *The way things might go* laat hij de toeschouwers toe om acteur in en auteur van zijn voorstelling te zijn. Hij laat door individuele toeschouwers zijn naakte lichaam beschrijven in een donkere ruimte. Als de toeschouwer vervolgens de volgende ruimte betreedt blijkt dat hij werd gefilmd tijdens deze daad. De toeschouwer zelf werd bekeken door anderen en is eigenlijk de performer in de voorstelling. Dumitrescu zelf is eigenlijk slechts een decorstuk, een pop, een vel papier.

Dumitrescu spreekt van een gedeelde verantwoordelijkheid over het werk. Hij geeft een deel van de verantwoordelijkheid als het ware uit handen. Door dit te doen geeft hij zijn macht weg. Hij destabiliseert zijn eigen machtspositie en stelt op die manier de context en de afspraken van het theater aan de kaak. Dumitrescu betoogt dat de toeschouwers geïnteresseerder zijn als zij zelf de performer zijn. Op de vraag

of de toeschouwers dan nog wel zichzelf zijn, antwoordt hij dat de acceptatie door de toeschouwer van de manipulatie door de maker ook een deel is van wie de toeschouwer is. De toeschouwer kan weigeren mee te werken, maar dit is tijdens *The way things might go* nog niet gebeurd.

Ook Boukje Schweigman legt in enkele van haar voorstellingen veel verantwoordelijkheid bij de toeschouwer. In *Ruim* en *Dooier* verwacht ze een bepaalde fysieke activiteit van de toeschouwers om de voorstelling zijn voortgang te geven. Ze stelt daarbij niet zozeer het auteurschap ter sprake. Ze wil de gelijktijdige aanwezigheid van maker en toeschouwer benadrukken. Pere Faura filmt en projecteert tijdens *This is a picture of a person I don't know* en *Striptease* steeds een of meerdere toeschouwers. Ook hij toont op deze manier de aanwezigheid van de toeschouwer. Hij legt de nadruk op de 'gaze' van de toeschouwer. De toeschouwer als kijker wordt getoond aan de toeschouwer zelf. Interessant hieraan is dat het kijken als onderdeel van het maakproces wordt getoond. Faura creëert een zelfbewustzijn bij het publiek van de toeschouwer als coauteur van de voorstelling.

Het onderstrepen van de fysieke en/of mentale activiteit van de toeschouwer kan in het werk Schweigman, Dumitrescu, Faura en anderen gezien worden als een manier om de toeschouwer als coauteur aan te wijzen. Theater is in de eerste plaats een plek waar mensen samen komen. Op dit gegeven wijzen de makers de toeschouwer. Zonder toeschouwer is er geen theater, geen performance.

De vraag van auteurschap komt ook ter sprake met betrekking tot samenwerken. Bruno Listopad worstelt in zijn werk en in zijn manier van werken met hiërarchie. Hij werkt zoals hij het zelf beschrijft niet architectonisch, maar in het proces, tijdens het doen. Listopad zet niet eerst een pad uit, maar werkt, samen met anderen, procesmatig aan een voorstelling. De componist, de decorontwerper en de acteurs zijn coauteurs van de voorstellingen van Listopad. Hij verwelkomt frictie in het maakproces.

"I allow others to destabilise my work" (Bruno Listopad).

Hij beweert overigens niet dat de verschillende medewerkers dan een collectief vormen. In principe heeft hij nog steeds het laatste woord, zij het dat hij zijn ideeën wel altijd via onderhandeling bedingt. Listopad probeert zowel in het maakproces als in het werk te demonteren. Op deze manier wil hij ieder vorm van hiërarchie uit het

werk halen. De hiërarchie staat volgens Listopad in de weg om in eenheid met werk te kunnen zijn.

Ook Andrea Bozic hamert er op dat het werk dat zij maakt niet alleen van haar hand is. *Still life with man and woman* en *Ways to multiply yourself* zijn pogingen om te werken aan een gecombineerd auteurschap met onder andere videokunstenaar Julia Willms. Door samen te werken komen zij tot de vorm van de voorstellingen zoals die uiteindelijk getoond worden.

Tijdens Springdance Dialogue toont Maria Baroncea een filmfragment van haar nieuwste voorstelling *Ode to the artificial*. In deze voorstelling is het podium als een onbeschreven blad waar de dansers op zoek zijn naar hun eigen persoonlijke context. De maten van het podium liggen vast, maar wat er binnen de regels gebeurt staat vrij. De voorstelling is geen vastliggend product, maar ontstaat ter plekke. Om dit voor elkaar te krijgen geeft ze de dansers veel vrijheid en door dit te doen krijgt de toeschouwer de vrijheid om zelf connecties te leggen tussen de drie dansers. Het belangrijkste uitgangspunt is de persoonlijke ervaring van het lichaam. Daarvoor moet Baroncea de dansers de mogelijkheid geven om medemaker te zijn.

In het maakproces van Colette Sadler spelen de niet-menselijke dansers een grote rol. Zoals gezegd danst Sadler in *dDumY another myself* samen met een stoel. In *The making of doubt* werkt Sadler met poppen, stukken karton en extra ledematen. Het gedrag van deze niet-menselijke dansers heeft een functie in de totstandkoming van de choreografie. Sadler dwingt deze acteurs niet tot bewegingen, maar zorgt voor een wisselwerking tussen de menselijke en de niet-menselijke dansers.

Het gebruik van samples blijkt al een belangrijk element in de discussie over auteurschap. Het uit handen geven van auteurschap hangt hiermee samen. Makers zoeken naar manieren om dingen zich eigen te maken. Soms is de beste manier om dit te doen ze juist aan iemand anders toe te wijzen. Dit gebeurt door samenwerken met andere kunstenaars, door publieksparticipatie of, zoals Dumitrescu dit doet, door de verantwoordelijkheid zoveel mogelijk bij iemand anders te leggen.

### **Lichaam en beweging**

De totstandkoming van beweging komt in het werk van Colette Sadler voort uit het werken met de niet-menselijke dansers. Ze hoeft zelf niet origineel te zijn in het maken van nieuwe bewegingen, de originaliteit komt voort uit de keuze om te werken met een stoel of een pop. Ook Mădălina Dan verschuilt zich als het ware

achter poppen. In haar voorstelling én tijdens haar presentatie draagt zij (een deel van) een dierenkostuum. Nog meer dan Sadler verbergt zij haar eigen lichaam.

Dan gebruikt deze tactiek om het te hebben over ironie en oprechtheid. Ze gebruikt de ironie om oprechtheid te vinden. In de voorstelling *Dedublarea* contrasteren de pakken van de dansers met de serieusheid van de stemmen van de dansers die op een metaniveau spreken over dans. Een ezel en een toekan spreken over de betekenis van beweging, houding en gebaar in dans. Ook Dan hoeft geen nieuwe bewegingen te bedenken, ze gebruikt de ironie om oprecht over de kracht en de schoonheid van dans te praten en kan, moet zelfs, daarbij gebruik maken van bekende houdingen en gebaren.

Deze aanpak sluit aan bij een opmerking die Pere Faura maakt tijdens zijn presentatie over *This is a picture of a person I don't know*.

"I'm a choreographer who doesn't know how to create movement" (Pere Faura).

Hij had op dat moment moeite om, net van de School voor Nieuwe Dansontwikkeling (SNDO), nieuwe bewegingen te creëren. Hij koos daardoor voor een hectische voorstelling waarin hij verschillende dansstijlen combineerde met video. In zijn nieuwere voorstellingen brengt hij andere dansvormen in het theater. In *Striptease* onderzoekt hij de bewegingen van het strippen en in *Do you have a cigarette (and other ways of approaching)* gebruikt hij de bewegingen van het dansen in een discotheek. In beide voorstellingen zet hij de dans in om het over de toeschouwer te hebben. Door populaire dans in te zetten in het theater en deze te combineren met taal en/of video creëert Faura toch een eigen stijl in het gebruik van het lichaam.

In zijn laatste werk, *erva daninha*, maakt Bruno Listopad gebruik van een combinatie van stilte en stotterende en struikelende lichamen, bewegingen en geluiden. Door bewust een veelheid aan representatie te gebruiken probeert hij de betekenis van de dingen op te blazen en op die manier nieuwe betekenissen te genereren. Listopad zet multipliciteit, misverstanden en ongelukken in om het moment te grijpen, om een ervaring van het 'echte' te krijgen. Hij onderzoekt de mogelijkheden van het lichaam, het bewustzijn en het onbewustzijn door clichés te gebruiken. De bewegingen en de lichamen in *erva daninha* veroorzaken verwarring en onbegrip bij het publiek. Listopad is op zoek naar een alternatieve ontologie en

probeert deze te vinden door de representatie en assemblage van onder andere lichaam en beweging te demonteren.

Onderzoek komt bij meer makers naar voren. Dit is dan wel onderzoek in de breedste zin van het woord. Het kan onderzoek voor, door of van de kunst zijn, maar ook naar heel andere gebieden. Zo zegt Boukje Schweigman bijvoorbeeld:

“To research life I have to work with my body” (Boukje Schweigman).

Zij is via omwegen in het theater terecht gekomen en merkt dat haar eigen lichaam het medium bij uitstek is om het leven te onderzoeken. Het gevoel van je eigen hand en wat die kan, kan veel teweeg brengen. Ze is op zoek naar een relatie met en de ervaring van het eigen lichaam. Dit onderzoek door het eigen lichaam naar het leven komt duidelijk naar voren in *Draai*. Indirect maakt ze haar publiek deelgenoot van dit onderzoek. Door kinesthesie en inlevingsvermogen ervaart ook de toeschouwer het draaien van het lichaam.

Uit de presentatie van Florin Flueraş blijkt dat hij zijn lichaam ook inzet voor onderzoek. Hij onderzoekt hoe hij door zich heel bewust op zijn lichaam te concentreren een aandachtsverschuiving kan laten plaatsvinden. Door zich bewust te worden van de grotendeels geconditioneerde bewegingen die het lichaam maakt wil hij inzicht krijgen in menselijk gedrag. Hij legt daarbij de nadruk op beweging en het lichaam in plaats van op taal. Flueraş doet net als Schweigman met behulp van zijn eigen lichaam onderzoek. Dit onderzoek presenteert hij als een performance. In een performatieve context kan zijn verhoogde lichamelijke bewustzijn een vervreemdende situatie creëren voor de performer en het publiek.

Henrietta Hale zoekt in haar werk naar de dingen die ze niet begrijpt. Voor de voorstelling *Man and Fish* heeft ze gekozen om met twee mannelijke dansers te werken, juist omdat ze die minder begrijpt dan vrouwen. Deze twee mannen ontdekken in de dans hun eigen lichaam en de bewegingen die dit lichaam kan maken. Hale probeert met behulp van de dansers hun lichamen en de relatie tussen hun lichamen én de ruimte in kaart te brengen. Ze doet dit door ze een serie van onmogelijke taken te geven tijdens de repetitie. Het werk is zowel wetenschap als ritueel. Het is een onderzoek naar relaties en naar de onmogelijkheid van het in kaart brengen van deze relaties.

De fysieke theatervorm die dans is zorgt ervoor dat het lichaam en de beweging belangrijke onderdelen vormen van de ideeën, het werkproces en het

uiteindelijke werk van de deelnemers van Springdance Dialogue. Ze grijpen de mogelijkheid aan om met deze gegevens te spelen. De lichamen te verschuilen, de bewegingen toe te lichten of de beweging en het lichaam te gebruiken om te onderzoeken. De makers doen onderzoek naar relaties tussen lichamen, relaties tussen bewegingen en naar de representatie van het lichaam in het theater.

### **Context en positie**

De opdracht die Gabriel Smeets de deelnemers meegaf was om via de thema's context en positie zichzelf te presenteren. In bovenstaande alinea's heb ik enkele onderwerpen die door de deelnemers zijn besproken aangekaart om zo een beeld te schetsen van de context waarin zij werken en de positie waarin zij zichzelf plaatsen. Het blijkt dat ondanks de vele verschillen er toch ook overeenkomsten te vinden zijn tussen de verschillende deelnemers aan Springdance Dialogue 2008.

De deelnemers aan Springdance Dialogue zijn zich er van bewust dat zij niet per se iets nieuws doen. De vernieuwing is er omdat zij het doen: het is hun lichaam, hun perspectief en hun montage. Ze zijn steeds op zoek naar andere manieren van werken. Enkelen van hen richten zich daarbij vooral op zichzelf. Anderen proberen op andere manieren samen te werken. Duidelijk is dat ze nog lang niet uitontwikkeld zijn, in positieve zin. De deelnemers aan Springdance Dialogue proberen zichzelf te vernieuwen en op die manier een plek in het hedendaagse dans- en performanceveld te veroveren of te houden.

De makers die deelnamen aan Springdance Dialogue spelen met aanwezigheid en afwezigheid, improvisatie en choreografie, de grens tussen performer en toeschouwer, vragen over auteurschap, samplen, samenwerken. Ze doen onderzoek naar (mogelijkheden van) relaties, dans, bewegingen van dansers én objecten, disassemblage en demontage, representatie en bewustzijn. Ze werken zowel met vorm als met inhoud, maar ook met vorm als inhoud en inhoud als vorm. Ze plaatsen zich bewust in een geschiedenis en traditie van dans en theater en proberen zich daar tegelijkertijd aan te onttrekken. Niet door zich erboven of ernaast te plaatsen onderscheiden zij zich, maar door middenin het veld te staan proberen zij zich op persoonlijk vlak te vernieuwen en op die manier de overeenkomsten en verschillen te verduidelijken.

Tijdens Springdance Dialogue hebben de verschillende makers aan elkaar laten blijken wat hen bezig houdt, waarvoor zij dans, theater en/ of performance maken en hoe zij tot bepaalde keuzes zijn gekomen. Uit de intensieve en

doortastende discussies bleek dat een dergelijke dialoog een grote toegevoegde waarde heeft voor deze, vaak jonge, makers. Zover ik het kan inschatten hebben de makers veel aan elkaar gehad en kunnen ze de uitwisseling gebruiken in hun toekomstige werk. Dit geldt niet alleen voor de allergroenste onder hen, maar zeker ook voor de makers met meer ervaring. De meerwaarde voor de deelnemers is evident. Zij krijgen de mogelijkheid tot discussie, maar vooral tot reflectie. Door met collega's over hun werk en hun maakproces te spreken leren zij van anderen en, nog veel meer, van en over zichzelf.

In dit deel van het verslag heb ik getracht om een beeld te schetsen van de onderwerpen die aan bod zijn gekomen tijdens Springdance Dialogue en ik kan niet anders dan tekortschieten. Een dialoog is, net als dans en theater, iets waar je minstens bij moet zijn, maar eigenlijk aan deel moet nemen om het onderste uit de kan te halen. Zoals ik Michel Callon al heb laten spreken is het onmogelijk om zomaar voor anderen te spreken. Door citaten van de deelnemers te gebruiken en vanuit daar te schrijven probeer ik de anderen vooral niet tot zwijgen te manen maar zo dicht mogelijk te blijven bij de discussie. Het blijft echter mijn interpretatie van hun woorden en ik ben het die de verbanden legt. De deelnemers hebben geen stem meer in de opzet van dit verslag. Ondanks dit hoop ik dat ik hun woorden, beelden, bewegingen en geluiden recht heb gedaan in dit verslag.

### **Reflectie en discussie naar aanleiding van Springdance Dialogue**

Springdance Dialogue was een intense en bevredigende bijeenkomst en dialoog. De presentaties van de deelnemers en de discussies tussen de verschillende deelnemers en de begeleiders waren zeer interessant en gaven een goed inzicht in de manier waarop de verschillende makers te werk gaan en wat voor hen belangrijk is in hun werk en hun werkproces.

### **Dialoogweek ná de voorstellingen?**

Een opmerking die tijdens de week meerdere malen terugkwam wil ik bij deze graag onderstrepen. Het is een groot gemis dat de deelnemers de voorstellingen van de andere deelnemers niet gezien hadden voorafgaand aan de presentaties. Door de week met voorstellingen te plaatsen na de week van dialoog bleken bepaalde onderwerpen moeilijk bespreekbaar en bepaalde ideeën lastig over te brengen op de anderen. Het is een bewuste keuze geweest voor de makers om zichzelf te uiten door middel van theater, performance of dans. Doordat ze nu gedwongen waren hun

werk te bespreken zonder dat de anderen dit gezien hadden, was het vaak lastig om de juiste woorden te vinden. Een klein voordeel is dat de discussies in ieder geval niet snel zullen verzanden in oordelen over de kwaliteit van het werk in kwestie.

Ondanks dit probleem is Springdance Dialogue een interessante en relevante opzet om makers met elkaar in contact te brengen. De individuele makers, en via hen de dans/ het theater, kunnen wel degelijk veel hebben aan de dialoog met anderen. Een dergelijke dialoog geeft de mogelijkheid tot reflectie én het verwoorden van deze reflectie. Wat heb ik nu eigenlijk gedaan en gemaakt de afgelopen tijd? Waarom heb ik bepaalde keuzes gemaakt en ben ik bepaalde wegen ingeslagen?

Daarnaast geeft de discussie de kans om opnieuw over datgene na te denken. De mededeelnemers stellen kritische vragen en hebben nieuwe inzichten in jou werk en manier van werken. Ook voor de luisteraars kan een presentatie van een ander inzicht geven in het eigen werk. Overeenkomsten en verschillen komen aan het licht en de luisteraar kan zich gaan afvragen waarom hij dezelfde of juist andere methodes toepast.

### **Proces in plaats van product?**

Dit brengt mij wel bij een ander aspect van Springdance Dialogue 2008. Dit jaar waren veel werken, zoals *erva daninha* en *Riff* in grote mate af te noemen. De voorstellingen zijn misschien nog in ontwikkeling, maar zullen door de Dialogue van de week ervoor niet zijn veranderd en waarschijnlijk ook niet worden veranderd. Andere voorstellingen zoals *Draai* waren éénmalig te zien tijdens Springdance en worden wellicht in de toekomst niet vaker opgevoerd.

Het zou interessant zijn als Springdance in de context van Springdance Dialogue de keuze zou maken om werk in wording te tonen aan het publiek en aan de makers onderling. Op deze manier kan Springdance Dialogue daadwerkelijk iets bijdragen aan de productie van de voorstellingen door middel van een dialoog tussen makers. De makers zouden kunnen reflecteren op het werk in wording van zichzelf en dat van anderen en de discussie kan ingaan op de context en de positie van de makers, en specifiek van het werk in kwestie.

Een criticus zal vragen wat de meerwaarde voor de toeschouwer zou zijn in deze context. Door niet alleen de voorstellingen in wording open te stellen voor publiek, maar ook de dialoog zelf kan de toeschouwer zich mengen in de discussie. Daarnaast krijgt de toeschouwer inzicht in het maakproces van theater en dans. Dit sluit aan bij een trend in het theater waarin makers theater of dans niet langer willen

voorstellen als product, maar juist als proces. Theater onderscheidt zich in het steeds opnieuw opvoeren in het hier en nu en kan zich daardoor steeds veranderen. De toeschouwer kan inzicht krijgen in het procesmatige van dans en theater door naar werk in wording en de discussie hierover te komen.

In de huidige opzet van Springdance Dialogue heeft de toeschouwer een klassiekere rol. Ze krijgt de mogelijkheid naar voorstellingen te komen kijken waarvan duidelijk is dat deze gemaakt zijn door een jonge groep makers die de week ervoor de dialoog zijn aangegaan. Hoewel dit misschien voor de meer onervaren toeschouwer een prettige positie is, benadrukt het niet de kwaliteiten die Springdance Dialogue in zich heeft.

### **Springdance: voor publiek en makers**

Springdance kan zich door middel van Springdance Dialogue presenteren als vernieuwend en ontwikkelend instituut, dat naast het tonen van hedendaagse dans en performance ook het produceren van hedendaagse dans en performance bevordert. Springdance onderscheidt zich, in de huidige vorm, door toonmoment en dialoog te verenigen en het is in mijn ogen juist door deze combinatie een uniek en vooruitstrevend festival. Door deze twee aspecten nog verder te verenigen en de relatie tussen dialoog en toonmoment te onderstrepen kan Springdance veel betekenen voor het theatrale maakproces, de makers, de voorstellingen, het publiek en de performatieve kunsten.