

BELICHAAMD ERFGOED



Alphatraveler Koebelberg Steengroene
Kunstencentrum 2025 / Eikening P309488

etcetera

nr.179 • gratis
tijdschrift voor podiumkunsten

Season 25 Kaaithheater

kaaithheater.be

@kaaithheater

nomadic

KVS

HALLES

NTGent



cultuurcentrum
strombeek
grimbergen

CHARLEROI
DYNSE

WESTRAND



ZINNEMA

passa
porta

De Kriekelaar



CULTUURCENTRUM
DE FACTO
JANSEN

Théâtre
National
Wallonie-Bruxelles



Dans, als een belichaamde praktijk en kunstvorm, bestaat in het moment van de uitvoering. Wat daarna rest, is niet de dans zelf, maar wel diverse sporen en echo's: de kennis en ervaring van de dansers, herinneringen bij het publiek en mogelijk materiële getuigen zoals een video-opname van een voorstelling, repetitie of les, notitieboekjes, lichtplannen, foto's en beschrijvende teksten. Dat is het vraagstuk van het immateriële danserfgoed: hoe 'bewaar' je dans als levende praktijk, zodat ze doorgegeven kan worden aan nieuwe generaties dans(mak)ers en publieken? Het stelt uitdagingen voor het concrete werk in het dansveld, maar levert ook heerlijke paradoxen op om in te duiken: hoe bewaar je wat niet tastbaar is? Hoe grijp je vast wat altijd beweegt en geen definitieve vorm heeft? Hoe til je iets naar de toekomst wat zo verbonden is met het hier en nu? En waarom precies zou je dat willen doen?

Transmissie

De logica's of waardenkaders aan de basis van enerzijds de kunsten en anderzijds cultureel erfgoed kunnen behoorlijk met elkaar schuren. Het is niet eenvoudig om in professionele hedendaagsedansmiddens de term 'erfgoed' op tafel te leggen: het is niet hip, niet jong, en het houdt zich bezig met het verleden en — erger nog — met 'gevestigde waarden' en conservatieve ideologieën. Wie zich in het erfgoedveld engageert, weet echter dat die associaties niet kloppen en dat de opvattingen over erfgoed de laatste decennia sterk in beweging zijn. Cultureel erfgoed gaat niet alleen over het zorgvuldig bewaren van wat waardevol *was*, maar wel over wat het *vandaag* kan betekenen. Het is het punt waarop verleden en toekomst samenkomen. Het gaat ook niet over een afgebakend deel van de praktijk — de canon, het bekende repertoire — maar over het erfgoed van een hele dansgemeenschap, dwars door de verschillende generaties heen. Het codewoord is niet 'bewaren', wel 'transmissie' of overdracht. Dat doorgeven gaat ook altijd gepaard met een negotiatie en transformatie, door kunstenaars die vandaag met werk van vroeger aan de slag gaan — hun eigen werk of dat van anderen.

In die weerstand tegenover erfgoed zit ook een gewrongen zelfbeeld van dans als hedendaagse kunstpraktijk. Die ziet zichzelf als een zone waarin vernieuwing en niet traditie de stuwende kracht is. Traditie is 'niet-hedendaags' en

wordt met traditionalisme en verstarring geassocieerd. In zijn bijdrage in deze *Etcetera* haalt Timmy De Laet deze tweedeling onderuit. 'Het nieuwe' opereert nooit in een vacuüm en kan zich überhaupt nooit als nieuw definiëren zonder dat te doen in relatie tot wat voorheen was. Net zoals tradities altijd ook dynamisch zijn en evolueren.

Tegelijk leeft dat dominante discours van vernieuwing en toekomstgerichtheid — misschien verrassend *on*problematisch — in een praktijkgemeenschap van dansers, dansmakers en docenten die wel degelijk weten én waarderen dat ze via dans deel uitmaken van een eindeloos vertakkende keten, waarin praktijk, metier en ervaring nog altijd primair op een ambachtelijke manier worden doorgegeven: van mens tot mens, van lichaam tot lichaam. Dat blijft de kern, ook al zijn er intussen heel wat technologische mogelijkheden of media die transmissie kunnen faciliteren. Binnen die keten wordt de geschiedenis van dans overigens niet alleen bijeengehouden door de namen van choreografen, markante voorstellingen of erkende instellingen, maar ook door een breder web van *practitioners*. *Etcetera* nodigde Lukah Katangila, Lisi Estaras en Marc Vanrunxt uit om een ode te brengen aan een mentor of iemand die een wezenlijke stempel heeft gedrukt op hun ontwikkeling als danser en maker. Zo maken ze de betekenisvolle verbindingen tussen de individuen in het web zichtbaar.

Het doet denken aan de metaforen die Diane Madden, Barbara Kaufmann en Laura Aris gebruikten om hun cruciale, maar vaak onzichtbare rol als *rehearsal director* of repetitor bij repertoirewerk te omschrijven (respectievelijk bij Trisha Brown Company, Tanztheater Wuppertal/Pina Bausch en Ultima Vez). Tijdens het symposium over nalatenschappen en repertoire in de dans, in september 2024 georganiseerd door STUK, Universiteit Antwerpen en Opera Ballet Vlaanderen, vergeleken zij hun rol met die van een kapitein op een schip. Een kapitein die weet hoe richting de oever te navigeren, rekening houdend met het klimaat en de beschikbare middelen, steeds met zorg voor en kennis van de capaciteiten van de bemanning. Ze omschreven zichzelf als katalysatoren die impulsen geven, ambassadeurs van de makers wier werk ze doorgeven, en bruggenbouwers tussen verleden en toekomst. Tegelijk zijn zij ook degenen die op de werkvloer *the dirty work* doen, die navigeren langs obstakels en problemen.

Praktijkgemeenschappen

De tekst van Rósa Ómarsdóttir toont vanuit een heel ander perspectief hoe dans in de praktijk vorm krijgt door transmissieprocessen heen. Vanuit het concept van *secondhand knowledge* en haar

veldwerk in negen landen in Europa en het Midden-Oosten, gelegen in 'de periferie' en weg van de 'centra' van de hedendaagse dans, schetst ze hoe dansvoorstellingen en choreografische praktijken die perifere plekken slechts bereiken via diverse tussenstappen en mediale bemiddeling, met alle transformaties van dien. Ómarsdóttir gebruikt het beeld van het kinderspel *Chinese whispers*, waarbij de boodschap die kinderen elkaar influisteren bij elk luisteren en fluisteren in de rij onvermijdelijk transformeert. Diezelfde referentie komt terug in de bijdrage van Zoë Demoustier, de neerslag van haar voordracht tijdens het eerder genoemde symposium over nalatenschappen en repertoire. In haar artistiek onderzoek *The Flemish Wave Revisited* focust ze op intergenerationele ontmoetingen en hoe in reeds bestaand dansmateriaal plaats gemaakt kan worden voor nieuwe toevoegingen van de dansers van vandaag. Maar ze vertrekt ook vanuit het perspectief van het publiek, en vanuit de vraag wat van de dans in hun herinnering blijft hangen. Hoewel de podiumkunsten gedefinieerd en gevierd worden als een live ontmoeting tussen kunstenaars en publiek, bevatten de bestaande dansarchieven maar bitter weinig getuigenissen van toeschouwers. Nochtans dragen en bepalen zij mee het collectieve geheugen van de dans en de maatschappelijke context waarin ze zit ingebed.

Het is een andere set van waarden die de kunsten- en de erfgoedwereld wel doen botsen: die tussen het individu en de gemeenschap. Terwijl de kunstwereld doorgaans de individuele maker, de kunstenaar en diens unieke signatuur centraal stelt, vertrekt (immaterieel) cultureel erfgoed typisch vanuit de gemeenschap als drager van het erfgoed. Wat wordt er mogelijk als we dat erfgoedperspectief meer in de kunsten zouden injecteren? Wat zou het betekenen als niet alleen 'het dansen' een breed gedeelde praktijk zou zijn, maar we ook toelaten dat danstechnieken en ook (delen van) choreografieën meer gemeengoed, wat meer 'volksdansen', zouden worden, voorbij de strikte kaders van auteursrecht? Wat zouden we daarvoor moeten loslaten en wat kan het opleveren voor de plaats van dans in de samenleving? Op dat tere punt duwt Michiel Vandeveld in zijn tekst. Danserfgoed draait vandaag niet alleen om de dans zelf, maar ook om de legacy van kunstenaars en het consolideren van een naam, signatuur en machtspositie, zo stelt hij. Vandeveld liet zich voor zijn dansritueel *Infinite Dances* inspireren door Anna Halprin, wier *Planetary Dance* zich als een sociale praktijk toonde waarbij een gemeenschap verantwoordelijkheid neemt en de dans loskomt van de choreograaf.

Deze beweging naar het decentraliseren van het auteurschap en de mogelijkheid tot *commoning* van dans staat in een interessante spanning met pleidooien die vandaag óók weerklinken: die voor de erkenning van het medeauteurschap van andere betrokkenen

in het maakproces, zoals dansers, performers of ontwerpers. De roep om het auteurschap te delen of te verbreden sluit aan bij het decentraliseren van de choreograaf als enige auteur. Het gaat hier echter niet alleen om het belang van symbolische erkenning, maar mogelijk ook om copyrightclaims en de vertaling van die erkenning in *hard cash*. De restrictieve juridische kaders van het auteursrecht hebben heel wat minder te maken met de geest van het gemeengoed, het erfgoed. In zes korte verhalen, gebaseerd op ontmoetingen en eigen ervaringen, duikt Ilse Ghekiere in bijbehorende vraagstukken, vanuit het perspectief van de performer.

Een gelijkaardige spanning speelt in de discussies over culturele appropriatie. Enerzijds leven we in een creatieve tijd van *editing* en *sampling* van materiaal uit de eindeloze bronnen die een globale internetcultuur ons biedt. Daartegenover staat de kritiek op het onzorgvuldig en respectloos eigen maken (of appropriëren) van creatieve of culturele uitingen zonder de originele makers of gemeenschappen de erkenning te geven die ze verdienen. Ook hier speelt niet louter de symbolische erkenning, maar ook de claim dat een deel van de opbrengsten die dankzij het initiële werk gerealiseerd worden, moet terugvloeien naar de bron.

Macht en diversiteit

Erfgoed gaat over bewaren én weggooien, zoals geschiedschrijving gaat over onthouden én vergeten. Dat impliceert dat er selecties gemaakt (moeten) worden en in die selecties spelen machtsmechanismen een rol. Wie heeft de macht om te bepalen welke maker de geschiedenis haalt en welke niet? Welk artistiek werk onthouden wordt en welk niet? Welke danspraktijken en -gemeenschappen worden erkend als relevant voor de ontwikkeling van de kunstwereld, en welke niet? De (bewuste en onbewuste) mechanismen die de hiërarchieën installeren zijn onder andere aan het werk in de verdeling van de middelen voor productie en presentatie van dans, maar ook in de middelen voor de aanmaak van de materiële sporen die noodzakelijk zijn om de herinnering later mogelijk te maken: stukken van critici in vaktijdschriften en kranten, de zorgvuldige documentatie van de praktijk, academisch onderzoek, en de geduldige en gedegen aanleg van archieven.

Vandaag worden machtsmechanismen terecht in vraag gesteld, niet alleen in het kunstenveld zelf, maar ook in de academische danswetenschap en de kritische reflectie op geschiedschrijving en archivering van dans. Het dekoloniseren van de dansgeschiedenis vormt daarin een van de programmapunten. De bijdragen van Rósa Ómarsdóttir en caterina daniela mora jara reveleren treffend

de *geleefde ervaring* van dansers en performers die in een niet-westerse, postkoloniale context opgroeien, waarin de Europese en Amerikaanse dans het referentiepunt vorm(d)en. Ze beschrijven hoe dansers wereldwijd gretig op zoek gaan naar kennis van ‘de grote namen’ van de westerse moderne en hedendaagse dans, maar zich tegelijk ook afvragen wat de plaats is van hun eigen (IJslandse, Perzische, Argentijnse, Baltische...) danstradities. Mora jara beschrijft hoe ze op haar negende, na een opmerking van haar balletleraar, besliste dat ze maar beter kon stoppen met flamenco. Later verwijderde ze haar training in tango en Argentijnse folkloredans uit haar cv. Maar vandaag is de zogenaamde ‘*impurity*’ van haar danservaringen juist haar uitgangspunt. Dansen die institutioneel gescheiden worden en aan een andere blik en waardering worden onderworpen, leven in één lichaam samen. De ‘*conflicted embodiment*’ die dat oplevert, is niet alleen complex en pijnlijk, maar kan ook aangeboord worden als een generatieve bron.

In danswetenschap en archiefstudies is een beweging ingezet richting meer diverse en inclusieve archieven, waarin een grotere diversiteit aan stemmen, perspectieven en genres een plek en dus ook erkenning krijgen. Dat vertaalt zich onder andere in *oral history*-projecten, waarbij primaire getuigen en personen geïnterviewd worden die bij voorstellingen of specifieke artistieke community’s betrokken waren — met als meest gekende voorloper ‘The Dance Oral History Project’ van de Jerome Robbins Dance Division in de New York Public Library, een project dat al in 1974 gestart is. Daarnaast wordt ook geëxperimenteerd met meer participatieve archiefpraktijken, om de meerstemmigheid, toegankelijkheid en leesbaarheid van archieven te vergroten. Het is een van de opdrachten voor chroniqueurs van dans en danserfgoed vandaag: kritisch terugkijken op hoe de dansgeschiedenis tot nog toe is verteld, welke mechanismen daarin een rol hebben gespeeld en of daarop vandaag correcties nodig (en mogelijk) zijn. Het gaat daarbij niet zozeer over het uitwissen van de reeds vertelde verhalen, maar wel over het aanvullen met andere stemmen en perspectieven. Dat uitdagen van de geijkte verhalen hoeft overigens niet altijd op een serieuze of louter academische manier, maar kan ook speels en speculatief zijn. Met haar collage, het resultaat van een duik in archieven en databanken op zoek naar beelden van dans en choreografie in de samenleving en visuele cultuur, houdt Lynn Van Oijstaeijen ons een associatief en wervelend beeld van het jaar 1997 voor.

Archiefnood

Elk pleidooi voor het aanvullen van dansarchieven met diverser standpunten en voor het in staat stellen van diverse dansspelers

om hun eigen praktijk te archiveren, kan de indruk wekken dat er een degelijk netwerk aan instellingen bestaat voor het opbouwen en ontsluiten van dansarchieven. Niets is minder waar, althans in onze contreien. Vlaanderen heeft op dit moment geen culturele archiefinstelling die zich in podiumkunsten of dans specialiseert. Spelers uit het dansveld hebben dus geen gedeelde plek waar ze hun archiefmateriaal kunnen onderbrengen voor duurzame bewaring — tijdens of na hun loopbaan of bestaan. Vandaag moet elk individu of gezelschap apart op pad en rekenen op de goodwill van bijvoorbeeld de stadsarchieven. Bewaren is de eerste nood, maar een archief heeft pas betekenis als het ook ontsloten en geraadpleegd kan worden. Doordat geen van de bestaande culturele archiefinstellingen expertise heeft in dans, blijft ook het toegankelijk maken van de wel bewaarde archieven een probleem. Bovendien liggen de bestaande dansarchieven verspreid over het hele land. Al deze factoren maken het bijzonder moeilijk om het veld terugblikkend te overzien — onder meer door linken te leggen tussen spelers, tendensen in kaart te brengen en grip te krijgen op de maatschappelijke context waarin dans gedijt.

De kaarten lagen rond de eeuwwisseling nochtans anders. Voordat het Letterenhuis in Antwerpen in 2002 een scherpere profilering richting literair erfgoed kreeg, had het als AMVC (Archief en Museum voor het Vlaams Cultuurleven) ook een expliciete opdracht voor dans en theater. Met het afbouwen van het documentatiecentrum van het vroegere Vlaams Theaterinstituut, in de periode van de fusie van de steunpunten tot Kunstenpunt (2015), is ook daar de bewuste opbouw van een veldoverzicht, complementair aan wat elk gezelschap van en over zichzelf bijhoudt, verdwenen. (Het tijdschrift *Documenta* bracht in 2021 een sterk themanummer uit met de titel 'Getuigen van het dansverleden: de archivering van dans in Vlaanderen', waarin historicus Staf Vos dit in kaart bracht). Aan Franstalige zijde blijft Contredanse, met zijn documentatiewerking, publicatiebeleid en brede, internationale blik, daarom een baken.

Dat gebrek aan de nodige institutionele infrastructuur staat in schril contrast met de renommee van het rijke en gelaagde veld van de hedendaagse dans in Vlaanderen. Een van de sterktes van het Vlaamse cultuurbeleid: rekenen op individueel initiatief van onderuit, werkt in deze context als een zwakte. Wat vandaag nodig is, is een visie en gecoördineerde actie van bovenaf. De roep om een instelling die met de nodige expertise aan archiefverwerving en ontsluiting kan doen voor dans, klinkt daarom steeds luider. De kwestie wordt des te urgenter nu een hele generatie vooraanstaande danskunstenaars richting het einde van hun carrière bewegen. Als hun archieven naar het buitenland zouden verdwijnen, wordt dat materiaal niet alleen veel moeilijker

toegankelijk, maar verliezen we ook de hefboom die deze symbolisch belangrijke archieven voor de rest van het veld kunnen vormen. Deze inleiding begon bij het *immateriële* erfgoed van dans en de transmissie van choreografisch werk als levende praktijk. Maar die transmissie kan alleen floreren met een stevige materiële onderbouw, die diverse vormen van documentatie en archivering ondersteunt.

Met deze editie van *Etcetera* hopen we ook aan transmissie te doen, aan het ontsluiten van praktijken en vormen van belichaamde kennis, die op hun beurt weer kunnen aanzetten tot antwoorden en verwerkingen. Fysiek, discursief, of ergens tussen beide in.

Veel lees- en dansplezier,
Delphine Hesters, gastredacteur
De redactie
Alina, Charlotte, Floris, Natalie en Simon

Voor dit nummer werkten we samen met Delphine Hesters als gastredacteur. Delphine is cultuursocioloog. Ze werkt als onderzoeker, facilitator en adviseur voor organisaties en beleidsmakers in cultuur en coördineert de werking rond danserfgoed bij STUK.

LEES GRATIS AL ONZE ARTIKELS ONLINE

Surf naar onze website voor
opinies, columns en recensies.

En vind er al onze edities!
Schrijf je zeker ook in op onze
nieuwsbrief, en ontvang onze
nieuwste teksten in je mailbox.

WWW.E-TCETERA.BE

WWW • E-TCETERA • BE / ABONNEREN

WWW • E-TCETERA • BE / ABONNEREN

WWW • E-TCETERA • BE / ABONNEREN

NEEM EEN ABONNEMENT EN STEUN ONS

Ontvang ons drukwerk in je
brievenbus: je steunt ons én krijgt
een aantal van onze nieuwste
artikels exclusief op papier.
Of geef de podiumkunstkritiek
een extra duwtje in de rug en
word supporter.

ETCETERA

is een platform voor podiumkritiek. Ons
gratis magazine verschijnt halverwege
september, december, maart en begin juni.

DE HOOFDREDACTIE

Simon Baetens, Charlotte De Somville
en Floris Baeke

DE REDACTIERAAD

Floris Baeke, Jonas Baeke, Kaatje De
Geest, Evelyn Coussens, Shamisa
Debroy, Willem de Wolf, Wouter Hillaert,
Ciska Hoet, Liv Laveyne, Frederik Le Roy,
Anna Franziska Jäger, Joachim Robbrecht,
Klaas Tindemans, Tessa Vannieuwenhuyze
& Lena Vercauteren

EINDREDACTIE

www.controltaaldedelete.be

ADMINISTRATIE en ADVERTENTIES

Natalie Gielen en Alina Savitskaya
natalie.gielen@e-tcetera.be

VORMGEVING

Ward Heirwegh

VERANTWOORDELIJKE UITGEVER

Kathleen Treier,
Van Notenstraat 86,
2100 Deurne

ABONNEREN

Ontvang *Etcetera* bij je thuis voor maar
€34 per jaar (EU €40). Supporters
krijgen voor €120 twee jaar lang alle
nummers thuisbezorgd. Ambassadeurs
krijgen voor €240 (EU €300) een jaar
lang 40 exemplaren van elk nummer om te
verdelen onder studenten of publiek, een
gratis advertentie en worden vermeld in
het colofon en op de site. Alle info op
www.e-tcetera.be of via klantenservice@abonnementenland.be (opgelet: nieuw
mailadres!)

AMBASSADEURS

Universiteit Antwerpen, KASK &
Conservatorium / School of Arts Gent,
Universiteit Gent, GRIP, hetpaleis, Het
TheaterFestival, Kunstenfestivaldesarts,
Westrand, cultuurcentrum Dilbeek,
RITCS, Schouwburg Kortrijk, KU Leuven,
Marthaententatief, Kunstencentrum
BUDA, Corso, Open Doek, De Hoe, theater
arsenaal, Damaged Goods, Buitenkunst,
De Veerman

PARTICIPANTEN

CAMPO, De Grote Post, Monty, DE SINGEL,
Kaattheater, VIERNULVIER, KVS, NTGent,
Rosas, STUK, Theater Malpertuis, Toneelhuis

DRUK

Daddy Kate, Brussel. *Etcetera* wordt
gedrukt op ecologisch geproduceerd
papier met FSC-label. 

CONTACT

Theaterpublicaties vzw
Saintelettesquare 19,
1000 Brussel

redactie@e-tcetera.be

www.e-tcetera.be

www.facebook.com/etceteramag

www.instagram.com/etcetera_mag/

COPYRIGHT

De redactie heeft alle rechthebbenden
gecontacteerd om toelating te krijgen voor
het gebruikte materiaal. Mocht je menen
recht te hebben op materiaal dat in dit
nummer is gepubliceerd, kan je mailen
naar natalie.gielen@e-tcetera.be.

Niets uit deze uitgave mag worden
verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt
zonder voorafgaand akkoord van de uitgever.

ISSN 0774-2738

Met steun van de Vlaamse Overheid



Opgericht in 1982 door Hugo
De Greef en Johan Wambacq.

COVERBEELD

While we are here, Lisa Vereetbrugghen
© Bea Borgers

**p. 10 TRADITIES MET EEN
TOEKOMST: VOORWAARDEN
VOOR EEN DUURZAAM
DANSERFGOED**

Door Timmy De Laet

Traditie versus vernieuwing: volgens Timmy De Laet moet deze tweedeling voorgoed op de schop. Niets nieuws kan ontstaan zonder zich tot het voorgaande te verhouden. Zijn tradities dan niet altijd in beweging?

p. 28 SECONDHAND KNOWLEDGE
Door Rósa Ómarsdóttir

Where does our knowledge about dance derive from? How is that knowledge passed on between places and people, from the past to the future? Rósa Ómarsdóttir reflects on what she calls 'secondhand knowledge' about dance.

**p. 38 ONEINDIGE DANSEN:
DANSRITUELEN ALS
NIEUWE VORM VOOR
EEN DANSARCHIEF**

Door Michiel Vandevelde

Het overleveren én het overleven van dans zal sociaal zijn, of niet zijn, stelt choreograaf Michiel Vandevelde. Vanuit het door hem geïnitieerde project *Infinite Dances* en het werk van Anna Halprin zoekt hij naar belichaamde strategieën voor archivering en transmissie.

**p. 46 NOTES ON CONFLICTED
EMBODIMENT**

Door caterina daniela mora jara

What do 'folklore', 'popular' and 'academic' mean within the different dance contexts of the global North and South? Caterina daniela mora jara explores how 'Conflicted Embodiment' can be a research tool for how a body navigates through migration, colonialism and dance.

p. 56 1997 IN BEELD
Door Lynn Van Oijstaeijen

Dans bestaat en ontstaat niet in een vacuüm. Kunstenaar Lynn Van Oijstaeijen dook in allerlei beeldarchieven en geeft op associatieve wijze de beeldtaal van het jaar 1997 weer, zomaar een jaar uit de (dans)geschiedenis.

**p. 64 SIX SHORT STORIES ON
BEING A PERFORMER AND
WHAT WE (DON'T) OWN**

Door Ilse Ghekiere

Heated discussions about plagiarism, copyright, and ownership have taken centre stage in Norwegian performing arts. Ilse Ghekiere sets out to explore the performer's role in this context.

**p. 74 DRIE KORTE ODES /
THREE SHORT ODES /
TROIS COURTES ODES**

Onderschat nooit de kracht van de mensen die ons tot beweging inspireren. Dansers en choreografen Lukah Katangila, Lisi Estaras en Marc Vanrunxt brengen een ode iemand die hun blik op dans voorgoed veranderd heeft.

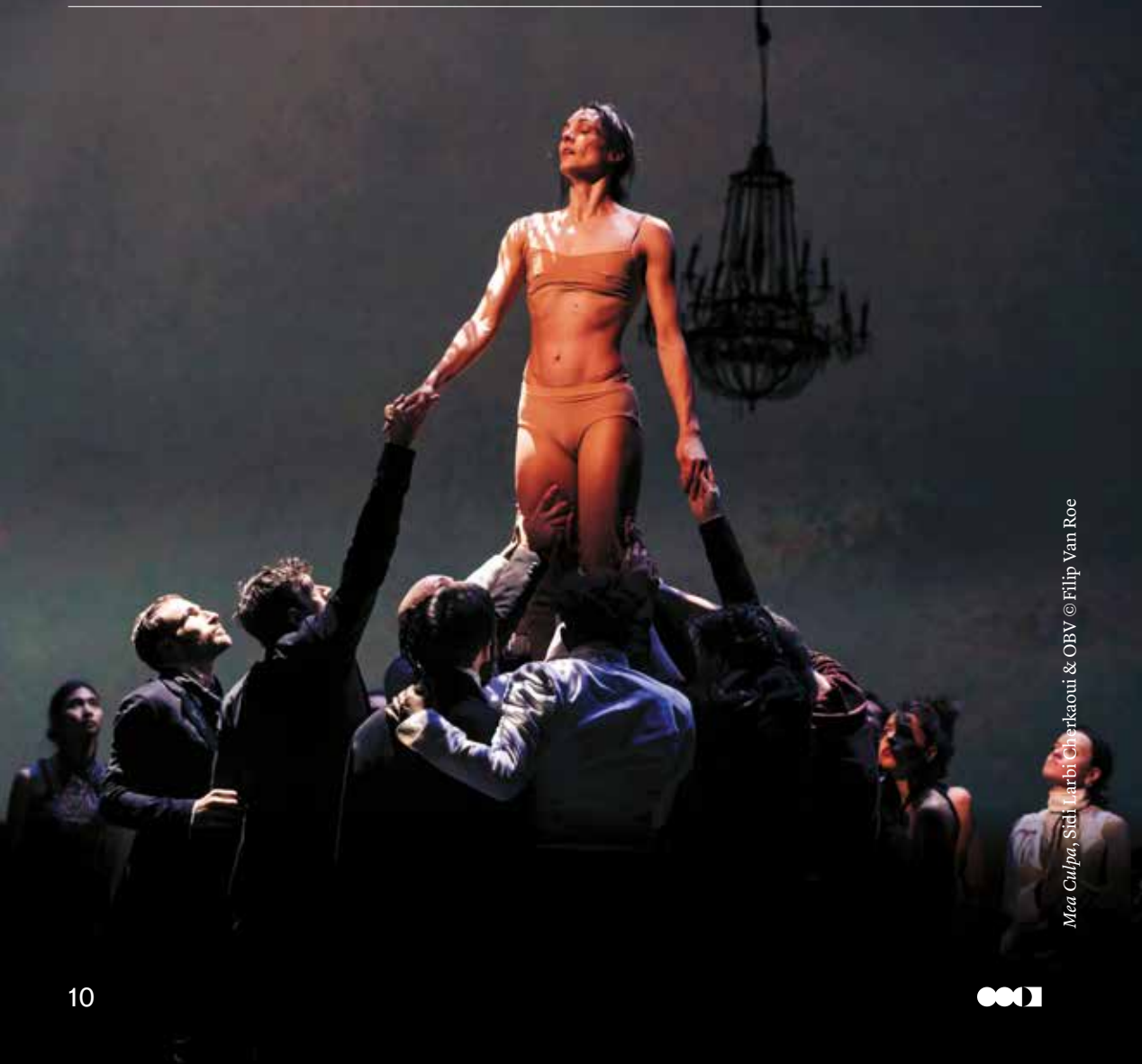
p. 82 THE WAVE
Door Zoë Dumoustier

Choreographer Zoë Dumoustier imagines the transmission of dance as a game of Chinese whispers, a ripple expanding across bodies and generations.

Tradities met een toekomst: voorwaarden voor een duurzaam danserfgoed

Het opbouwen van een duurzaam danserfgoed is nauw verbonden met hoe we nadenken over de rol van traditie in dans. Hoewel de term 'traditie' geregeld opduikt in programmateksten, recensies of interviews met choreografen, blijft het vaak onduidelijk welke betekenis er precies achter schuilgaat.

Timmy De Laet onderzoekt een visie op traditie waarin geheugen en erfgoed niet alleen dienen als opslagplaats van het verleden, maar ook als motor voor reflectie en vernieuwing.



Mea Culpa, Sidi Larbi Cherkaoui & OBV © Filip Van Roe

De gerenommeerde Britse criticus Raymond Williams omschreef traditie ooit als ‘*a particularly difficult word*’ dat in het moderne gebruik bovendien steeds vaker wordt gelijkgesteld aan ‘traditionalisme’ of ‘traditioneel’ (2015, p. 252-253). Volgens Williams heeft dit geleid tot de perceptie dat traditie haaks staat op vernieuwing. De negatieve connotatie die al dan niet moedwillig aan traditie wordt toegekend heeft belangrijke politieke implicaties in de context van dans. Zeker binnen het domein van de zogeheten ‘hedendaagse dans’—een notie die op zichzelf hoogst ambigu is—fungeert de noemer ‘hedendaags’ vaak als tegenpool van ‘traditioneel’.

“De term ‘traditie’ doet doorgaans dienst als de negatieve tegenhanger van alles wat staat voor vernieuwing, experiment of—meer algemeen—zogezegde hedendaagsheid. Deze tendens heeft ook een sterke stempel gedrukt op het danslandschap in Vlaanderen en Brussel.”

In haar artikel ‘When is Contemporary Dance?’ wil de Amerikaanse danswetenschapper SanSan Kwan deze schijntegenstelling aan de kaak stellen. ‘*In non-Western dance*’, schrijft ze, “*contemporary*” is a necessary qualifier when we do not mean to refer to traditional forms. Without it “Asian dance,” “African dance,” or “Native American dance” is immediately assumed to be traditional” (2017, p. 45). Een soortgelijke kritiek werd al in 1970 geuit door dansantropologe Joann Kealiinohomoku in een veelgeciteerde tekst waarin ze het ingebakken geloof aanvalt dat niet-westerse, inheemse dansen deel zijn van ‘*unchanging tradition*’ (2001, p. 35). Ze wijst erop dat elke vorm van dans, waaronder ook klassiek ballet, voortkomt uit culturele tradities die continu in beweging zijn.

Traditie is dus allesbehalve een neutraal begrip, omdat het vrijwel altijd een waardeoordeel met zich meebrengt. De term doet doorgaans dienst als de negatieve tegenhanger van alles wat staat voor vernieuwing, experiment of—meer algemeen—zogezegde hedendaagsheid. Deze tendens heeft ook een sterke stempel gedrukt op het danslandschap in Vlaanderen en Brussel. Het is een erfenis die stamt uit de periode van en kort na de Vlaamse Golf. Niet toevallig schrijft Pieter T’Jonck in zijn overzicht van het danslandschap tijdens de periode 1980-2016 dat tegen het einde van de jaren 1990 de notie dans een ‘aanzienlijke verruiming’ kende: ‘dans werd steeds minder beschouwd als een discipline met zijn eigen tradities en methodes’ (2023). In het zog van de Amerikaanse postmoderne dans (met choreografen als Yvonne Rainer, Trisha Brown of Lucinda Childs) en de Franse conceptuele dans (met choreografen als Jérôme Bel, Boris Charmatz of Xavier Le Roy), begonnen ook choreografen hier te lande de geijkte parameters van hun discipline steeds vaker in vraag te stellen. Hedendaags kwam op die manier gelijk te staan met experimenteel, terwijl traditie de vermaledijde vijand werd.

Maar is deze houding vanuit het hedendaagse dansveld ten aanzien van traditie werkelijk zo eenzijdig als ze op het eerste gezicht lijkt? Veelzeggend is de uitspraak van choreografe Yvonne Rainer: ‘Ik beschouw alles wat ik heb gedaan in een avant-gardetraditie, wat een oxymoron is’ (Perron, 2021). Rainer staat bekend als iemand die de grenzen van dans



fundamenteel heeft verlegd, onder meer via de introductie van alledaagse bewegingen als valabele choreografische vorm. Door avant-garde aan traditie te koppelen, erkent ze evenwel dat zelfs de meest ingrijpende artistieke vernieuwingen mettertijd consolideren tot een gevestigde praktijk. Dit is de paradox die elke avant-garde achtervolgt: de breuk met gekende tradities leidt binnen de bestaande kunssystemen bijna onvermijdelijk tot de recuperatie en institutionalisering van die innovaties. Het avant-gardistische ethos stelt evenwel dat bestaande tradities binnen de kunsten vooral dienen om ermee te breken, wat dikwijls ook een mythologiserend perspectief in de hand werkt. Het ontnemt het zicht op hoe kunstenaars — en hedendaagse choreografen in het bijzonder — vaak juist een zekere continuïteit nastreven, niet alleen binnen hun eigen oeuvre maar ook binnen de bredere geschiedenis van hun kunstvorm.

Een meer genuanceerde blik op de rol van traditie in hedendaagse dans is op die manier bepalend voor de vraag naar hoe we productieve en actueel relevante vormen van danserfgoed kunnen ontwikkelen. Net zoals traditie, gaat de notie van erfgoed immers gebukt onder het stigma van normbevestigende praktijken die één welbepaalde visie op (veelal lokale) geschiedenissen willen bestendigen. Politieke ideologieën zijn hier nooit veraf: erfgoed is een handig vehikel om een culturele of nationale identiteit tastbaar te maken. Dit maakt het een aantrekkelijk middel voor overwegend rechts-conservatieve politici om de vermeende eigenheid van een lokale cultuur te promoten. De manier waarop het beleid van voormalig Vlaams Minister van Cultuur Jan Jambon (N-VA) expliciet de link legde tussen cultuur en de Vlaamse identiteit, is hier een duidelijk symptoom van.

Tegelijk kunnen we ons afvragen hoe ‘Vlaams’ de hedendaagsedansscene in Vlaanderen en Brussel eigenlijk is? Verschillende studies van het toenmalige VTi (Vlaams Theater Instituut) wezen al kort na de eeuwwisseling op de toenemende internationalisering van het danslandschap, een tendens die zich in recente jaren alleen maar sterker heeft doorgezet. De vraag is dan vooral welke dynamieken te onderscheiden zijn in de verhouding van hedendaagse choreografen ten aanzien van beladen begrippen zoals danstradities en danserfgoed. Een vraag als deze is uiteraard niet eenduidig te beantwoorden, maar een mogelijk zinvolle invalshoek kan erin bestaan de notie van ‘traditie’ te plaatsen binnen een bredere ideeëngeschiedenis die licht werpt op welke vormen traditie kan aannemen. Verschillende denkers hebben zich immers al gebogen over de rol van traditie in artistieke en culturele praktijken. In die zin is het nuttig om even in die geschiedenis te duiken en vervolgens te bekijken hoe de notie van traditie al dan niet werkzaam is in hedendaagse dans. Zo kunnen we beter begrijpen hoe dans zich beweegt tussen duurzaamheid en vernieuwing, en hoe traditie mee de voorwaarden schept voor een relevant danserfgoed voor de toekomst.

“De vraag is vooral welke dynamieken te onderscheiden zijn in de verhouding van hedendaagse choreografen ten aanzien van beladen begrippen zoals danstradities en danserfgoed.”

TRADITIEGETROUW OF TRADITIEONGETROUW?

Socioloog Edward Shils benadrukt in zijn studie *Tradition* uit 1981 dat transmissie of overdracht een essentieel kenmerk is van traditie. Culturele gebruiken, artistieke vormen of gemeenschapspraktijken worden pas traditie wanneer ze over verschillende generaties heen worden doorgegeven. Die vraag naar overdracht is pas in recente jaren centraler komen te staan in zowel danspraktijk als danstheorie. Het doorgeven van specifieke choreografieën, belichaamde kennis of pedagogische technieken is cruciaal om een oeuvre of repertoire in leven te houden en wordt in toenemende mate ondersteund door nieuwe technologieën, zoals annotatiesoftware of *motion capture*. Denk bijvoorbeeld aan de zogeheten *dance capsules* die werden ontwikkeld door de Cunningham Dance Foundation om 86 sleutelwerken uit het oeuvre van Merce Cunningham beschikbaar te houden voor heropvoering na het overlijden van de choreograaf in 2009.¹ Ook de Pina Bausch Foundation heeft sterk ingezet op de digitalisering en het toegankelijk maken van het archief van de choreografe via een makkelijk navigeerbare website.² Dichter bij huis heeft Anne Teresa De Keersmaeker binnen haar gezelschap Rosas al geruime tijd een repertoirewerking op poten gezet, waardoor nieuwe generaties toeschouwers iconische stukken zoals *Fase* (1982) of *Rosas danst Rosas* (1983) opnieuw kunnen ontdekken. Maar ook met de reeks *A Choreographer's Score* werkt De Keersmaeker actief aan het bewaren en het doorgeven van haar choreografisch erfgoed. Deze serie bestaat uit boeken en video's waarin ze samen met Bojana Cvejić via dansnotaties, tekeningen, tekst, foto's en andere documenten het creatieproces en de achterliggende ideeën van verschillende choreografieën uitgebreid uit de doeken doet.

Terwijl het doorgeven van choreografische oeuvres aan belang wint, blijft de relatie tot traditie in dans doorgaans onderbelicht. Dit heeft niet alleen te maken met de negatieve connotaties die aan het begrip kleven, maar ook met de historisch gewortelde spanning tussen traditie en individuele expressie. We zijn nog steeds schatplichtig aan het ideaal uit de negentiende-eeuwse romantiek, dat kunst zag als de unieke en persoonlijke uiting van een individuele kunstenaar. Deze visie vertaalt zich bijvoorbeeld in de neiging om voorstellingen te koppelen aan de naam van een choreograaf, terwijl zeker in hedendaagse dans het bewegingsmateriaal vaak collectief en in samenwerking werd gecreëerd. Een dergelijke nauwe opvatting van auteurschap staat ook een goed begrip van traditie in de weg. Dat wordt overigens in de hand gewerkt door het hoge productieritme in het hedendaagse podiumkunstenlandschap. Het vereiste tempo voor de creatie van nieuw werk laat nauwelijks ruimte voor een duidelijke positionering ten aanzien van bestaande tradities, en nog minder voor de duurzame consolidering van choreografische praktijken die nieuwe tradities kunnen vormen.

Een meer systematische aandacht voor traditie in dans zou nochtans tot een groter historisch bewustzijn kunnen leiden. Tot dit inzicht kwam de dichter en toneelschrijver T.S. Eliot al bij het begin van de twintigste eeuw. In zijn essay 'Tradition and the Individual Talent' uit 1919 bepleitte Eliot dat traditie niet beperkt mag worden tot slaafse navolging of mechanische overdracht. Wanneer traditie wordt gevoed door een waarachtig historisch bewustzijn, dat erkent hoe het verleden doorleeft in het heden, zo stelt Eliot, dan maakt het een kunstenaar *'more acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity'* (Eliot, 1982, p. 37). Vanuit dit oogpunt is traditie niet statisch, maar open voor verandering. Het fungeert als een prisma dat heden en verleden met elkaar verbindt, of



Mea Culpa, Sidi Larbi Cherkaoui & OBV © Filip Van Roe

juist met elkaar confronteert. Dit vormt de basis voor wat ik een ‘dialectiek van traditie’ zou willen noemen: eerder dan een eenrichtingsstraat waarbij tradities worden gekneeld op basis van hedendaagse normen of—omgekeerd—klakkeloos worden overgenomen vanuit het verleden, zou een meer productieve vorm van traditie een tweerichtingsverkeer zijn dat heden en verleden laat kruisen (of op elkaar laat botsen).

“Wanneer we onze blik verbreden
naar niet-westerse danspraktijken,
komen we een ander perspectief op traditie
op het spoor.”

Deze dialectische benadering gaat terug op een andere denker die herhaaldelijk over traditie heeft geschreven. In een voorbereidende notitie bij zijn beroemde geschiedfilosofische thesen, gebundeld onder de titel *Maar een storm waait uit het paradijs* schreef Walter Benjamin het volgende, voor hem typerende aforisme:

Traditie als de discontinuïteit van wat is geweest in tegenstelling tot geschiedenis als de continuïteit van gebeurtenissen ... De geschiedenis van de onderdrukten is een discontinuïteit. Het is de taak van de geschiedenis om greep te krijgen op de traditie van de onderdrukten. (Benjamin, 1991, p. 1236, eigen vertaling)

Benjamins gelijkenschakeling van traditie en discontinuïteit lijkt contra-intuïtief. Zoals eerder vermeld: doorgaans associëren we traditie met het doorgeven van cultureel en artistiek erfgoed om zo de continuïteit ervan te waarborgen. Voor Benjamin schuilt er evenwel een krachtig politiek potentieel in de discontinuïteit die hij aan traditie toeschrijft: het gaat immers niet alleen om de erkenning van tradities als dynamische en veranderlijke processen, maar ook om hun vermogen om subversief te zijn in plaats van louter normbevestigend. Zo lezen we in Thesis VI uit Benjamins *Over het begrip van de geschiedenis* dat ‘in elk tijdperk moet worden gepoogd de overlevering opnieuw te veroveren op het conformisme, dat op het punt staat haar te overweldigen’. Voor Benjamin is er namelijk ‘een gevaar’ dat ‘dreigt zowel voor het erfgoed van de traditie als voor de ontvangers ervan [...] zich te lenen als werktuig van de heersende klasse’ (1996, p. 144). Deze stelling verklaart ook waarom Benjamin in zijn voorbereidende notitie ‘de taak van de geschiedenis’ herdefinieert als de poging ‘om greep te krijgen op de traditie van de onderdrukten’. In plaats van een klassieke historiografie die ‘de continuïteit van gebeurtenissen’ wil vatten in een vaak chronologische volgorde, pleit hij voor een alternatieve vorm van geschiedschrijving die plaats ruimt voor discontinuïteiten en gemarginaliseerde stemmen.

Voor diegenen wiens tradities onderdrukt werden, is het opeisen—of sterker nog, het vieren—van hun tradities en erfgoed een essentiële strategie. Het helpt niet alleen om een legitieme positie binnen dominante machtsstructuren te verwerven, maar ook om in te gaan tegen wat de Argentijnse feministische filosofe María Lugones ‘de kolonisatie van het geheugen’ (2010, p. 745) noemt. Deze machtsstructuren beperken zich niet tot sociale en politieke realiteiten, maar zitten ook vervat in de categorische scheidslijnen tussen zogenaamde ‘hedendaagse’ en ‘traditionele’ dans, of ‘westerse’ en ‘niet-westerse’ dans.

Zulke labels worden vaak achteloos gehanteerd, maar ze leggen diepgewortelde machtsverhoudingen bloot. In het huidige danslandschap zien we dan ook steeds meer choreografen opduiken — zoals Moya Michael, Fernando Anuanga’a, of Germaine Acogny — die vanuit hun persoonlijke culturele achtergrond niet-westerse tradities implementeren in hun werk. Tegelijk rijst hierbij de vraag in welke mate het huidige productiesysteem verwacht (of vereist) dat choreografen met een diverse achtergrond identiteitspolitiek tot inzet maken van hun werk.

“In verschillende voorstellingen van Sidi Larbi Cherkaoui wordt duidelijk hoe de focus op geheugen, erfgoed en canon kan bijdragen aan een herdefiniëring van de rol van traditie in dans.”

Tegelijk is het opmerkelijk dat het principe van discontinuïteit, dat Benjamin toeschrijft aan de tradities van onderdrukten, minder zichtbaar lijkt in het werk van choreografen die vaak (of te snel?) bij deze groep worden ingedeeld. Meer zelfs, discontinuïteit blijkt een veel hardnekkiger leidmotief in het discours rond vermeend experimentele westerse dans. Zo merkt danswetenschapper Yvonne Hardt terecht op dat de avant-garde in dans vaak geprezen wordt om haar vernieuwingsdrang en vluchtigheid, terwijl andere danspraktijken (zoals de Hongaarse volksdansen waarnaar ze verwijst) vaak worden weggezet als ‘*a culture frozen in time*’ (2011, p. 29). De manier waarop continuïteit en discontinuïteit met bestaande tradities worden ingezet om uiteenlopende praktijken te duiden — of beter, op een waardenschaal te plaatsen — laat zien dat deze begrippen allesbehalve eenduidig zijn. In principe berust elke vorm van dans — of we die nu ‘hedendaags’ dan wel ‘traditioneel’ noemen — op een dialectische of wederkerige wisselwerking tussen het voortzetten van en breken met choreografische tradities. Enkele praktijkvoorbeelden kunnen dit verder verduidelijken.

DANSEN MET EN VOORBIJ DANSTRADITIES

De Franse choreograaf Noé Soulier is opgeleid in zowel klassiek ballet als hedendaagse dans en behaalde ook een master in filosofie. In stukken zoals *Le royaume des ombres* (2009-2012), *Signe blanc* (2012) of *Corps de ballet* (2014) ontwikkelde hij een eigenzinnige en kritische benadering tot de strikte bewegingstaal van klassiek ballet. In een interview uit 2012 verduidelijkt Soulier zijn houding tegenover traditie in dans:

... many structural features from ballet run through modern and contemporary dance, even in the work from people that wanted to break away from ballet. I find it necessary for myself to acknowledge this legacy and to work through it. It is often easier to emancipate from a tradition when you are aware of its inescapable influence than when you try to deny it, because the danger is to reproduce exactly what you are trying to avoid. (*Aesthetica*, 2012)

Soulier benadrukt dat emancipatie van een traditie — zoals die van het klassieke ballet — alleen mogelijk is door bewust om te gaan met de erfenis die men probeert te overstijgen.



Deze visie gaat opnieuw terug op een dialectische relatie met traditie, waarin continuïteit en discontinuïteit onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn, als twee zijden van dezelfde munt.

In Souliers praktijk zijn duidelijk echo's te herkennen van hoe de misschien bekendere choreograaf William Forsythe op een gelijkaardige iconoclastische manier met de traditie van klassiek ballet omgaat. Ondanks de esthetische verschillen in hun werk, vooral in vergelijking met Forsythes vroegere choreografieën, hanteert ook Forsythe een dialectische kijk op ballet door in zijn choreografisch universum zowel de continuïteit als de discontinuïteit met die traditie te benadrukken. Toch wordt in het discours over Forsythes werk vaak de term 'deconstructie' gehanteerd om te benadrukken dat hij de traditie van klassieke ballet zagezegd eenzijdig afbreekt in een typisch avant-gardistische stijl. Deze nauwe invulling van 'deconstructie'—die overigens niet overeenkomt met de filosofische betekenis van de term—belicht onvoldoende dat traditie ook de basis vormt van Forsythes choreografische taal. Wat op het eerste gezicht op een ontmanteling van traditie lijkt, onthult in feite de fundamentele bouwstenen die altijd al in die traditie besloten lagen.

Wanneer we onze blik verbreden naar niet-westerse danspraktijken, komen we een ander perspectief op traditie op het spoor. Verrassend genoeg speelt ook hier het principe van discontinuïteit vaak een cruciale rol, wat ingaat tegen het stereotiepe beeld dat een nauwe band tussen dans en traditie vernieuwing in de weg staat. In haar boek *Revolutionary Bodies: Chinese Dance and the Socialist Legacy*, bijvoorbeeld, bespreekt danswetenschapper Emily Wilcox het concept van 'dynamisch overerven' als een van de kernprincipes die de ontwikkeling van Chinese dans door de eeuwen heen heeft aangestuurd. Wilcox beschrijft dit als een proces waarbij culturele tradities per definitie voortdurend veranderen en vernieuwen om relevant te blijven in de moderne wereld. Deze dynamische overerving wordt treffend samengevat in de uitdrukking die centraal staat in Chinese dans:

jicheng yu fazhan of ‘erven en ontwikkelen’ (2019, p. 9). Een vergelijkbare flexibiliteit zien we ook in andere zogeheten ‘traditionele’ danspraktijken. Zo bestaat de Indiase Ramayana-traditie niet alleen uit talloze hervoertellingen van het hindoeïstische epos, maar overschrijdt ze ook de grenzen tussen theater, dans, mime en muziek via diverse ensceneringen. Precies om deze reden stelt theaterwetenschapper Rustom Bharucha in *Performing the Ramayana Tradition* dat ‘no tradition is ever static or entirely pure; if so, it would have died a long time ago’ (2021, p. 31).

“Traditie is ook de humuslaag of het bindmiddel dat noodzakelijk is voor het uitbouwen van een duurzaam en vooral levend danserfgoed.”

Uiteraard is het onmogelijk om hier alle danspraktijken te vernoemen die vanuit een westers perspectief als ‘traditioneel’ bestempeld zouden worden, laat staan om recht te doen aan hun herkomst of ontwikkeling. Toch tonen de genoemde voorbeelden dat het principe van discontinuïteit eerder een verbindende factor dan een scherpe scheidingslijn vormt tussen zogeheten ‘traditionele’ en ‘experimentele’ dans. Het verschil ligt in de manier waarop discontinuïteit binnen het discours van deze praktijken wordt gepositioneerd. In die optiek zijn er twee verschillende benaderingen van traditie te onderscheiden: *discontinuïteit als traditie* enerzijds en *tradities van discontinuïteit* anderzijds. In veel niet-westerse dansstromingen blijkt traditie elastisch genoeg om een meer zachte vorm van discontinuïteit met eerdere vormen te integreren (wat neerkomt op discontinuïteit als traditie). Meer westers georiënteerde experimentele dans benadrukt daarentegen vaak de breuk met haar voorgangers (wat tot een traditie van discontinuïteit leidt). Of, zoals Andreas Huyssen het treffend verwoordt, de ‘*embodiment of anti-tradition*’ (1981, p. 23-24) heeft het paradoxale effect zelf een traditie te worden.

Los van verschillen in esthetiek, afkomst of choreografische methodologie, lijkt de dialectische relatie tussen continuïteit en discontinuïteit dus een overkoepelend principe te zijn dat danstradities met elkaar verbindt. De meer fundamentele vraag is evenwel wat deze dialectische dynamiek voortstuwt en hoe die bijdraagt aan het voortbestaan van tradities door de tijd heen. Hier komt ook de rol van erfgoed opnieuw in beeld.

HET VERLEDEN HERDENKEN

‘*There is no eternal canon*’ (1993, p. 79), stelt Adorno in zijn essay ‘About Tradition’ (oorspronkelijk gepubliceerd als ‘Über Tradition’ in 1969). Twintig jaar eerder was Adorno naar Duitsland teruggekeerd na een elfjarige ballingschap in de Verenigde Staten tijdens het naziregime. In deze tekst schetst hij een voor hem typerend somber beeld van de teloorgang van traditie in zowel de Amerikaanse als Europese cultuur. Tegelijk verkondigt hij ook een meer genuanceerde kijk op traditie: traditie moet volgens hem beschermd worden tegen ‘*the fury of disappearance*’, maar dit is alleen mogelijk wanneer traditie haar ‘*mythical authority*’ (1993, p. 80) van zich afschudt. De duurzaamheid van tradities — en, bij uitbreiding, erfgoed — is met andere woorden afhankelijk van de mate waarin



ze zich niet vastrijden in een overwegend conservatieve of louter conserverende canon. Integendeel, Adorno pleit veeleer voor een heroriëntatie van tradities, waarbij verborgen of vergeten werken en ideeën opnieuw worden blootgelegd, voorbij de grenzen van conventioneel traditionalisme.

Adorno's visie is duidelijk schatplichtig aan Walter Benjamin: beide denkers willen traditie redden van haar sterke associatie met cultureel conservatisme. Ook in het discours over dans zijn er echo's van deze ideeën te vinden, ook al worden ze niet altijd als zodanig geëxpliciteerd. Een goed voorbeeld is de Brits-Bengaalse choreograaf Akram Khan. Hij ziet choreografische tradities en danserfgoed als levende organismen die voortdurend evolueren en aan verandering onderhevig zijn. *'Heritage is like a museum', stelt Khan, 'but one that keeps collecting, because its doors are always open. It is a living museum'* (Mitra, 2018, p. 35). Deze visie op erfgoed bepaalt ook Khans relatie tot traditie: *'I am trained in the classical Indian dance of Kathak', schrijft hij, 'a tradition passed on through non-technological means, carried in the memory, the body and the mind. So each time we share it, it's evolving.'* Hoewel Khan het belang van digitale technologieën erkent als een belangrijk hulpmiddel bij het creëren en doorgeven van dans, waarschuwt hij voor de beperkingen ervan. Een te sterke nadruk op technologische media als documentatie- en archiveringsvorm kan volgens hem leiden tot een *'more sterile transmission mechanism'*, waardoor de dynamische, belichaamde en levende aard van tradities en erfgoed in gevaar komt. Om die reden is het belangrijk dat *'the tradition of oral history of the arts is not lost'* (The Stage, 22 mei 2018), want alleen zo kan de flexibiliteit van tradities en erfgoed net zoals de vernieuwing ervan gewaarborgd blijven.

Benjamin en Adorno pleiten dus voor een fundamentele herziening van hoe we het verleden benaderen, inclusief de tradities en erfgoedpraktijken die daar deel van uitmaken.



Corps de Ballet, Noé Soulier © Laurent Philippe

Opvallend is dat beide denkers empathie hierbij afwijzen: het doel is niet om je te verliezen in een vaak onbestemde nostalgie, dan wel om het verleden te *herdenken*— in de dubbele betekenis van het woord: als herinnering én herziening. Uiteraard zullen sommigen tegenwerpen dat empathie juist essentieel is om het verleden dichterbij het heden te brengen of om de verbinding tussen tradities, erfgoed en onze hedendaagse tijd te behouden. Zo'n visie gaat evenwel voorbij aan het cruciale inzicht dat Adorno en met name Benjamin naar voren schuiven. Voor Benjamin betekent het verwerpen van empathie namelijk niet dat we moeten kiezen voor een kille, objectieve benadering. Integendeel, in *Das Passagen-Werk* stelt hij voor empathie te vervangen door de *Vergegenwärtigung* of 'vertegenwoordiging' van het verleden, wat hij omschrijft als '*making things present*' (geciteerd in McCole, 2018, p. 248). Die aanwezigheid fungeert dan als fundament voor een werkelijk historische houding, die de continuïteit van tradities waarborgt, zij het vaak in discontinue vormen. Toch blijft de vraag: hoe ziet de dialectische benadering van traditie en de wisselwerking tussen continuïteit en discontinuïteit die Benjamin en Adorno voorstellen eruit in de praktijk?

“Heel wat bekende klassiekers uit het balletrepertoire zijn doordeesemd van raciale stereotypen, oriëntalisme en de toe-eigening van zogenaamd exotische culturen.”

BALLET MET EEN KLEINE 'B'

Toen de Belgisch-Marokkaanse choreograaf Sidi Larbi Cherkaoui in februari 2015 werd aangesteld als artistiek directeur van het balletgezelschap van Opera Ballet Vlaanderen, was dat niet alleen een vrij onverwachte keuze, maar ook een bewuste zet om het gezelschap een vernieuwd profiel te geven. Het persbericht bij zijn benoeming sprak klare taal: 'Het is een misvatting om de rol van Ballet Vlaanderen te beperken tot het belichten van historiciteit.' Traditie bleef voor het gezelschap een centraal gegeven, maar 'de herinnering moet een bron van vernieuwing zijn' (*De Tijd*, 5 februari 2015, p. 13). Net als bij Adorno en Benjamin blijkt hier dat herinnering de basis vormt voor het vernieuwen van tradities.

In verschillende voorstellingen van Cherkaoui wordt duidelijk hoe deze focus op geheugen, erfgoed en canon kan bijdragen aan een herdefiniëring van de rol van traditie in dans. Voor *Mea culpa* (2006), een stuk dat hij in 2019 heropvoerde met Opera Ballet Vlaanderen, beschreef hij in een tekst op de website van zijn gezelschap Eastman zijn visie in termen die opvallend benjaminiaans aandoen: '*Mea culpa* verkent de wereld die onze voorouders en roots ons hebben nagelaten. Wat zijn de fundamenteën van onze huidige beschaving? Tegen welke prijs komt het comfort dat we vandaag genieten en dat aan ons is overgeleverd door onze ouders en grootouders? Overlevering of overdracht ligt niet toevallig aan de basis van het woord 'traditie'. Zo herinnert Adorno ons eraan dat '*tradition comes from tradere: to hand down. It recalls the continuity of generations, what is handed down by one member to another*' (1993, p. 75). Toch keert Cherkaoui zich, net als Adorno, tegen een conservatieve opvatting van traditie als een rechtlijnige en gefixeerde overdracht. In *Mea culpa* confronteert de choreograaf namelijk de klassieke ballettraditie met de blijvende impact van het

westers kolonialisme om zo de hiërarchische machtsrelaties die onze wereld nog steeds structureren ter discussie te stellen. Op een podiumbreed scherm (met videobeelden ontworpen door Gilles Delmas) zien we bijvoorbeeld scènes die de impact van kolonialisme en consumentisme tonen: een vervuilde rivier, sloppenwijken, een boot vol vluchtelingen, of het interieur van een Europese kerk. Door de buitenwereld binnen te brengen in de esthetische microkosmos van zijn choreografie, benadrukt Cherkaoui de schaduwzijde van de westerse welvaart, die vaak ten koste gaat van andere culturen en bevolkingsgroepen.

“In *Mea culpa* confronteert Cherkaoui de klassieke ballettraditie met de blijvende impact van het westers kolonialisme om zo de hiërarchische machtsrelaties die onze wereld nog steeds structureren ter discussie te stellen.”

De expliciete kritiek op kolonialisme maakt van *Mea culpa* een ongewone keuze voor zowel het balletgezelschap als het publiek van Opera Ballet Vlaanderen. In de klassieke ballettraditie zijn er dan ook nauwelijks stukken te vinden die de koloniale erfenis aan de kaak stellen. Integendeel, heel wat bekende klassiekers uit het balletrepertoire (zoals onder meer *Scheherazade*, *De Notenkraak*, *La Bayadère* of *Petrushka*) zijn doordeesemd van raciale stereotypen, oriëntalisme en de toe-eigening van zogenaamd exotische culturen. Hedendaagse choreografen en balletgezelschappen zijn zich steeds bewuster van deze problematische aspecten en trachten deze via herinterpretaties kritisch te herdenken. Zo creëerde de Argentijnse choreograaf Daniel Proietto in 2020 *RASA [Naar la Bayadère]*, ook voor Opera Ballet Vlaanderen. Het originele Russische ballet draait rond een tempeldanseress in India en kwam de laatste jaren onder vuur te liggen door de achteloze, karikaturale en voor sommigen beledigende representatie van de Indiase cultuur. Met zijn vernieuwende versie, die ook humor en verwijzingen naar de popcultuur niet schuwt, bouwt Proietto voort op de weg die Cherkaoui eerder insloeg. Beide choreografen doorbreken met hun werk de vermeende continuïteit van de klassieke ballettraditie, die lange tijd als een onaantastbaar monument werd beschouwd.

Ondanks deze ostentatieve discontinuïteit behoudt zowel Cherkaoui als Proietto een band met die traditie, doordat ze het klassieke balletvocabularium niet compleet afzweren. Uiteraard draagt hun werk de stempel van hun eigen choreografische signatuur, maar er zijn ook tal van bewegingen, posities of formats uit het geijkte balletrepertoire te herkennen. In dat opzicht gaat het hier niet om puur formalistische experimenten die alleen de klassieke ballettraditie willen deconstrueren. Hun werk is eerder een grondige denkoefening die onderzoekt hoe een hedendaags balletgezelschap zijn traditionele technieken kan inzetten om kritisch te reflecteren op het gewicht van de geschiedenis, zowel binnen als buiten de danswereld. Als zodanig belichamen hun voorstellingen een visie op traditie waarin geheugen en erfgoed niet alleen dienen als opslagplaats van het verleden, maar ook als motor voor reflectie en vernieuwing.



TRADITIE ALS BINDMIDDEL

De vraag naar de rol van traditie in dans is terug te voeren op de aloude tegenstelling tussen geheugen en geschiedenis. Waar subjectieve herinneringen vaak ondergeschikt worden gemaakt maakt aan zogeheten geobjectiveerde geschiedschrijving, vormt traditie een brug tussen verleden en heden. Enerzijds is ze geworteld in de historische context van een specifieke praktijk, anderzijds leeft ze voort in de belichaamde en steeds vernieuwde (re-)enactment van die praktijk. Als zodanig is traditie ook de humuslaag of het bindmiddel dat noodzakelijk is voor het uitbouwen van een duurzaam en vooral levend danserfgoed. Tegelijk kan traditie niet fungeren als een vrijbrief om zich alleen op de eigen geschiedenis te richten en dans te isoleren van de wereld die haar omringt. Deze wereld omvat niet alleen die danstradities die op het eerste gezicht ‘anders’ lijken, maar ook die ‘andere’ maatschappelijke en sociale werkelijkheid die zich buiten de esthetische microkosmos van choreografie afspeelt.

Zoals ik heb betoogd, vormt de wisselwerking tussen continuïteit en discontinuïteit de kern van tradities. Een beter begrip van deze dynamiek kan helpen om het potentieel van niet alleen tradities maar ook erfgoed in dans duidelijker in de verf te zetten. In plaats van tradities vast te leggen in gecanoniseerde meesterwerken, formele regels of normatieve labels, kunnen ze dienen als *relationele* in plaats van exclusieve kaders om zo verbindingen én verschillen tussen choreografische oeuvres, regio's, culturen of tijdspanes in kaart te brengen. De uitdaging is evenwel om het begrip ‘traditie’ los te wrikken van de beperkende associatie met traditionalisme. Dit traditionalisme staat haaks op het dynamische en zelfs emanciperende potentieel dat—in lijn met de herdefiniëring van tradities door Benjamin en Adorno—er juist voor zorgt dat tradities onze kritische aandacht blijven verdienen.



‘Traditie en vernieuwing voeden elkaar’, schreef Marianne Van Kerkhoven vijftientig jaar geleden al. Ze voegde daaraan toe:

Of de band die een kunst aangaat met haar traditie los is of strak aangespannen, of het erfgoed als een last of als een zegen wordt beschouwd, we kunnen er niet onderuit: elk schilderij, elke tekst, elke dans heeft met alle vorige schilderijen, teksten en dansen te maken. Elke tekst vindt zijn bron in vroegere teksten, elke dans in wat voorheen werd gedanst. (*Etcetera* 71, 2000)

“De uitdaging is om het begrip ‘traditie’
los te wrikken van de beperkende associatie
met traditionalisme.”

Dit inzicht is misschien wel visionair te noemen. Het besef dat dans haar eigen geschiedenis moet waarborgen door actiever na te denken over hoe traditie—en aanverwante begrippen zoals erfgoed, archivering, en documentatie—vorm kan krijgen, is pas sinds enkele jaren ingedaald. Choreografische oeuvres hebben een beperkte houdbaarheidsdatum, maar tradities hebben alleen een toekomst wanneer we ze opvatten als dynamische processen die, wars van traditionalisme, niet vastlopen in de verstarring van cano-nisering. Alleen zo benut dans ten volle haar potentieel om dingen in beweging te zetten, en te houden.

Dit artikel is gebaseerd op het hoofdstuk dat ik schreef voor *The Oxford Handbook of Dance and Memory*, met als titel ‘The Dialectics of Tradition in Dance: Between Continuity and Discontinuity’. Dit boek verschijnt in de loop van 2025 bij Oxford University Press en werd geredigeerd door Susanne Franco en Marina Nordera. De huidige versie is ingekort en grondig herzien met het oog op de focus op danserfgoed in dit nummer van *Etcetera*.

BIBLIOGRAFIE

- Adorno, T. (1993). On Tradition. *Telos: A Quarterly Journal of Critical Thought* 94. (Oorspronkelijk gepubliceerd in 1969)
- Benjamin, W. (1991). *Gesammelte Schriften (Volume 1)*, reds. Rolf Tiedemann en Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, W. (1996). Over het begrip van de geschiedenis. In *Maar een storm waait uit het paradijs: Filosofische essays over taal en geschiedenis* (vert. Ineke van der Burg en Mark Wildschut). SUN.
- Bharucha, R. (2021). Thinking the Ramayana Tradition through Performance. In Paula Richman en Rustom Bharucha (reds.), *Performing the Ramayana Tradition: Enactments, Interpretations, and Arguments*, Oxford University Press.
- Cherkaoui, S.L. (2019). *Mea culpa*. <https://www.east-man.be/nl/16/41/>
- Eliot, T.S. (1982). Tradition and the Individual Talent. *Perspecta: The Yale Architectural Journal* 19, 1982. (Oorspronkelijk gepubliceerd in 1919)
- Hardt, Y. (2011). Staging the Ethnographic of Dance History: Contemporary Dance and its Play with Tradition. *Dance Research Journal* 43(1).
- Huyssen, A. (1981). The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s. *New German Critique* 22.
- Kealiinohomoku, J. (2001). An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance. In Ann Dils en Ann Cooper Albright (red.), *Moving History / Dancing Cultures: A Dance History Reader*, Wesleyan University Press. (Oorspronkelijk gepubliceerd in 1970)
- Khan, A. (2018). 'Digital has revolutionised dance, but we mustn't abandon tradition', *The Stage*, 22 mei 2018, <https://www.thestage.co.uk/opinion/akram-khan-digital-has-revolutionised-dance-but-we-mustnt-abandon-tradition>
- Kwan, S. (2017). When is Contemporary Dance?. *Dance Research Journal* 49(3).
- Lugones, M. (2010). Toward a Decolonial Feminism. *Hypatia* 25(4).
- McCole, J. (2018). *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*, Cornell University Press.
- Mitra, R. (2018). Beyond Fixity: Akram Khan on the Politics of Dance Heritages. In Geraldine Morris en Lorraine Nicholas (reds.), *Rethinking Dance History: Issues and Methodologies* (2de ed.), Routledge.
- Perron, W. (2021). Wendy Perron on Grand Union: Democracy or Anarchy?. *PillowVoices: Dance Through Time*, podcast, 25:43, 26 juni 2021, transcriptie beschikbaar op: <https://pillowvoices.org/episodes/wendy-perron-on-grand-union-democracy-or-anarchy/transcript>.
- T'Jonck, P. (2023). Hedendaagse dans uit Vlaanderen (1980-2016), <https://www.kunsten.be/nu-in-de-kunsten/hedendaagse-dans-uit-vlaanderen-1980-2016/>.
- Van Boxem, K. (2015, 5 februari). 'Mijn enthousiasme is groter dan mijn angst', *De Tijd*.
- Van Kerkhoven, M. (2000). Aantekeningen omtrent geheugen en lichaam, traditie en vernieuwing. *Etcetera* 71, <https://e-etcetera.be/aantekeningen-omtrent-geheugen-en-lichaam-traditie-en-vernieuwing/>.
- Wilcox, E. (2019). *Revolutionary Bodies: Chinese Dance and the Socialist Legacy*, University of California Press.
- Williams, R. (2015). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Oxford University Press. (Oorspronkelijk gepubliceerd in 1976)

Timmy De Laet is hoofddocent theater- en danswetenschap aan de Universiteit Antwerpen en gastdocent aan de dansafdeling van het Koninklijk Conservatorium Antwerpen. Hij is cohoofdredacteur van het *European Journal of Theatre and Performance* en coördinator van 'CoDa | Cultures of Dance—Research Network for Dance Studies'.

- 1 Voor meer over de 'dance capsules', zie: <https://dancecapsules.mercecunningham.org>.
- 2 Het digitale archief van de Pina Bausch Foundation kan hier geraadpleegd worden: <https://www.pinabausch.org/archives>.



12.02.25, 18:00
KASKcinema
Universal Soldier
(1992) en de
maakbare man.
Lennart Soberon

18.02.25, 19:30
MIRY Concertzaal
Fuck my Black
Tranny-ness.
Olave Nduwanje

11.03.25, 19:30
Minardschouwburg
Fatness + Fitness?
Louise Souvagie

13.03.25, 19:30
Viernulvier
Fatphobia as
Misogynoir:
Gender, Race and
Weight Stigma.
Sabrina Strings

29.04.25, 19:30
MIRY Concertzaal
Het geknevelde
vrouwenlichaam.
Bieke Purnelle

BODIES



Ontdek de hele lezingenreeks op www.studiumgent.be

STUDIUM
GENERALE

Secondhand Knowledge: De-centering Dance Knowledge through Peripheral Voices

For almost a decade, choreographer Rósa Ómarsdóttir has been obsessed with the term ‘secondhand knowledge’. Where does our knowledge derive from? How is knowledge about dance passed on between places and people, from the past to the future? What role does geography play when it comes to knowledge production and distribution? These questions sparked a research project on dance practices in 2016, through which she explored how secondhand knowledge shapes dance practices in places that in some way are peripheral to the Western canon.



For my research project *Secondhand Knowledge*, I travelled to nine countries in Europe and the Middle-East ¹, and interviewed over 90 people. I spoke to dancers and choreographers navigating these complex dynamics, encountered stories of resistance, adaptation, and innovation. I met courageous people who tackle exoticisation and exclusion through their work, often with no funding but with an abundance of enthusiasm. The research aims to bring those voices to the forefront, challenging the center-periphery dichotomy and emphasising the richness of dance knowledge beyond the Western gaze.

I am currently living in Iceland after having been based in Brussels for over a decade. This experience of living both in the isolated island of Iceland and the bustling dance city of Brussels has shed a different light on my understanding of the idea of secondhand knowledge. When I was studying at the Arts University in Iceland in the early 2000s, I saw almost no international work live, only short clips on YouTube and pictures in books, and I would watch the very few DVD dance works in the library. My knowledge about dance was mostly through glimpses and short clips and I had to fill in the gaps myself. My encounter with the European canon of choreographers was completely through secondhand means. The distance and the isolation in a way gave them a mystical hue, all this important dance was happening *over there*, on the other side of the Atlantic Ocean. Or so it seemed.

Then in 2010 I moved to Brussels, which I had seen as the large international centre of dance. I had been told that was the place to be for choreographers and dancers. In Brussels history was being made. I wondered what the implications of that were for the Icelandic arts scene? Was it any less relevant than that of Brussels? Was my own learned and developed practice less important? Was it only a patchwork of different secondhand sources, misunderstood and watered down? However, when I finally got to see live performances that I had only seen short YouTube clips of, I realised that sometimes these performances had been much more interesting in my imagination, when I filled in the gaps myself, than they turned out to be in real life. The mystical hue started to evaporate. Living in both places, peripheral Iceland and the dance bubble of Brussels, revealed to me the complexity and hierarchies of where one gets knowledge from.

But what is secondhand knowledge? The term refers to mediated information passed from one person or place to another, similar to the game of Chinese whispers, where meaning transforms with each retelling. Secondhand knowledge is transferred, interpreted and non-empirical knowledge. Is perhaps most knowledge secondhand? Mark Twain once wrote that 'all ideas are second-hand, consciously and unconsciously drawn from a million outside sources, and used daily (...) with a pride and satisfaction born of the superstition that he originated them'. In a way all ideas are secondhand, no idea appears in a vacuum, does the same apply for all knowledge? In dance most practical knowledge is passed on from person to person, to embody and master, in a way one could claim that is always secondhand, it is passed down, and can transform on its way. But this term secondhand implies that there is a *firsthand* knowledge: objective untransformed knowledge which this knowledge is *second* to. Secondhand knowledge therefore has a bad reputation; information can get lost in translation and lead to misinterpretation, even more now in times of fake news and information chaos. Then what is a firsthand dance practice? A technique or practice taught by someone directly linked to the origin of it, which gives greater insight into the intentions and complexities of that practice than a YouTube video



would. They are more firsthand. There are also certain practices and techniques which are more canonised, which perhaps then claim to be the firsthand knowledge and are given more weight in the collective dance history. Who, or what, gets to claim firsthand knowledge? And what does that have to do with geography? When it comes to dance and choreographic practices one cannot dismiss the fact that secondhand knowledge has shaped the histories and practices of countless artists and communities on the margins of the Western canon.

In her essay *Second-Hand Knowledge*² Ana Vujanović discusses the term in relation to dance in former Yugoslavia. She examines the hierarchies in global knowledge circulation within art and culture, challenging the value-laden dichotomy between first- and second-hand knowledge, highlighting how it mirrors cultural and political hierarchies globally. When it comes to canonised practices, who and what gets canonised? Who gets to claim the firsthand knowledge?

So, I embarked on this research. Perhaps it started as a curiosity, I wanted to explore how people living and working in other geographical places felt and experienced hierarchies in terms of knowledge about dance and towards the Central-European / Western canon. But it became a sort of empowerment project for dance communities that see themselves as peripheral to a centre, the blind spots in the Western canon. Through my research I travelled to small cities in Scandinavia, the Baltic and Balkan countries, small islands in the Mediterranean, and Iran and Egypt. I found that this idea of secondhand knowledge was a common factor in their lives, often feeling like they have only secondhand knowledge and the hierarchical problems that brings. I learned many things during my travels and I will summarise few of them here. As my interviews were all taken under the agreement of anonymity, as they often told me sensitive information, I will honour that anonymity here.

PERIPHERAL COMMON THREADS

I heard some very distinct stories of isolation and descriptions of how knowledge was derived through secondhand means. In Latvia under the Soviet Union a group of artists literally smuggled books about American dance into the country. They read about the choreographer Martha Graham and imitated the pictures in the books, and in that way they made new dances inspired simply from photographs, without really having ever done a Graham class. Unfortunately, there are no documentations of the dance works they made from these pictures for us to know how similar they were, or if the result was perhaps a whole new technique.

“I had been told that Brussels was the place
to be for choreographers and dancers.
I wondered what the implications of
that were for the Icelandic arts scene?
Was it any less relevant than
that of Brussels?”

I heard stories of dancers learning repertoire from VHS, trying to fill in the gaps where there was a close up shot or something obscuring a full view of the videoed performance. I also heard stories of people completely misunderstanding a dance, e.g. *Rosas Danst Rosas*, the score for which is now available online.

In Iran dance has been illegal since the revolution in 1979 and therefore there has been a 45-year gap in their dance history. Ballet and modern dance had been blossoming before the revolution, now all they had was secondhand knowledge. Practising, not only Western dance but also ancient Persian dance, could get them sent to prison. Which, however, did not stop them from practising.

They meet underground, import choreographers to teach them, and all dancing takes place in hiding. There is no actual dance education, but a group of dancers told me how they started meeting weekly to explore dance history by themselves. They used what they could find online, and learned dance material from YouTube videos. Using very second-hand means to learn dance history, filling the gaps with their own imagination.

What the interviews largely revealed was a common experience of dancers feeling left out, in the shadows, when it comes to the larger international scene. They felt peripheral to a centre. When asked to describe the dance scene in their place one metaphor kept coming up: they describe the scene as a *teenager*. They described looking at how things are done elsewhere, then imitating it, perhaps with a hint of rebellion. The idea of themselves as a teenager makes sense as they impersonate dance scenes with the energy of youth, without full knowledge, still trying to figure things out. It also makes sense on another level: there was often a lack of archiving and historical writing on local dance in their country, so they feel their dance scene is young, with a lack of history, and can only relate to dance history elsewhere.

As my research continued it became less and less clear to me where this perceived centre was which they felt peripheral to. It was not a clear geographical place, and very different from country to country. This centre was often mentioned more in terms of access to an international scene, international festivals and curators. People often expressed feeling a lack of interest from international curators when they would visit their country, as if they had already decided that nothing relevant would be happening there. They felt they were not given the same chances. One person from Cyprus explained to me that when international curators came over to her country she understood that they were there more for the sun and exotic location, and were not really there to actively programme work. Even if the centre is not a geographical place, festivals, theatres, and networks still dictate what work gets international visibility. It is probable that artists everywhere (except for the very few who are over-booked for touring) feel a lack of visibility when it comes to touring. However, the further away I went, the more complex this problem got. It was not anymore just a lack of visibility, but also a problem of othering and exoticisation.

THE POLITICALLY EXOTIC

In my research I am exploring contemporary dance practices but that term itself is not neutral when it comes to geography. Through my travels, especially in Tehran and Cairo, I realised more clearly how loaded this term is with Western ideals. It became apparent that the question of who gets to make 'contemporary' dance was also very regulated in the western regime. When discussing this with one of my Egyptian interviewees she expressed how the Western canon of contemporary arts creates significant challenges for her, and other artists, outside this dominant framework. It leaves them questioning what



SUASH, Nasa4Nasa © Luc Depreteire

it truly means to be a contemporary artist in their own context, practicing in Egypt. The long tradition of colonialism and western hegemony is deeply rooted into their practice and search for knowledge. Much of the historical and cultural knowledge available, even on their own culture, has already been shaped by European narratives—predominantly British, French, or Italian—rather than drawing from their own local histories. She told me: ‘We have to go to the Archives in London to get information to tell our own story.’ Referring to the British museum.

“One person from Cyprus explained to me that when international curators came over to her country she understood that they were there more for the sun and exotic location, and were not really there to actively programme work.”

The techniques that are practiced in contemporary dance are deeply rooted in Western practices. In Iran, my interviewees told me of their complex relation to dance practice itself, not only because of its legal status, but also in their search for authenticity. Many of the dance artists in Tehran were searching for authenticity in their approach to contemporary dance. How can they, as Iranians, practice contemporary dance which is true to their origin, locality or identity? One of my Iranian interviewees specifically focuses on adapting techniques learned abroad, and aligning them with their own identity and culture in Tehran. They emphasised the importance of staying rooted in their Iranian heritage, acknowledging that they were born, raised, and would continue to live there. Reflecting on earlier years, he noted that his work often imitated European techniques, producing pieces that lacked a distinctly Iranian character—an issue he observed among many dancers in Iran who similarly create works that do not reflect local culture or aesthetics. Many struggled with how to de-colonise their dance practice when it is so strongly rooted in Western tendencies.

Another choreographer tried to tackle this problem by creating a solo performance as a way for him to look at the history of dance in Iran and the gap that had existed in their lifetime, by researching ancient Persian dances which had also been illegal. To him this search was not only about the forgotten or invisible dance but also how he himself has been invisible. He used dance to explore his Iranian and Persian identity, the impact of historical erasure, and his efforts to bridge the past and present through contemporary dance.

In their quest for decolonised, authentic practices, dancers encountered a new challenge: exoticism. As they tried to claim contemporary dance for themselves in a more local manner, they realised that this often made them even more *othered* in the eyes of the international scene. When discussing the international visibility of Iranian dance works, one of my interviewees detected something he named ‘duty-free art’, describing how some artists create works using stereotypical Iranian elements such as one can find at the duty-free—carpets, saffron and tea—to cater to Western tastes. By his account, in fact, this search for the Iranian identity was not free of the Western gaze either. This *othering* of the Western gaze became so strong for them that perhaps it became hard to

make a distinction between how they are seen from the outside and their authentic identity. Another Iranian artist told me they were only invited to international festivals if they spoke directly about the politics of life in that country, and they felt very self-exoticising. Yet another artist talked about the unfair pressure of having to represent a whole field, even the whole country, to the West, in one performance.

“Can dance practices outside of the Western canon be seen as abstract at all, by the West at least? Many of the, especially female, choreographers felt like they could not escape the exotic gaze at all.”

One referred to this issue as ‘political exoticisation’, critiquing how artists feel a pressure to tailor their work so it aligns with market trends or funding priorities, such as focusing on women’s rights issues, purely because there is financial support available for such themes. They argued that this approach often lacks genuine intent for creating meaningful change, reducing art to a form of opportunism driven by marketability rather than authenticity. Just like the example of the ‘duty-free art’.

LIBERATING THE ARAB WOMAN

The women often related to this on an even deeper level. Western perspectives projected an idea of female liberation onto their work. One dancer shared how they experienced this during a performance in Jordan. After the show, a European approached them to express gratitude for ‘liberating the Arab woman’, when the piece was not about that at all. The dancer explained that such interpretations often miss the personal and experimental nature of their work, which is not intended as a political statement or message about Arab women. This Western exoticising perspective influenced how her work is interpreted through a political lens, even when that’s not the intended focus.

This brings forward a question: can dance practices outside of the Western canon be seen as abstract at all, by the West at least? Many of the, especially female, choreographers felt like they could not escape the exotic gaze at all. They too wanted to make work about plants, or time, or water, but as one female choreographer told me ‘in the curation in Europe now there’s all this talk about the colonial times, and that is very Western, and that has been kind of forced onto us to feel. No one has a good answer for it. Everyone talks about it. But it feels like even the ability to be abstract is sometimes questioned when you are coming from this region.’ She illustrated well the tension between local expectations, international perceptions, and the desire for creative freedom to produce experimental abstract work. Even a focus on decolonisation can feel exclusive; these Arab women feel they can never step outside of that lens.

Every artist I spoke to in Iran and Egypt discussed the topic of decolonisation. Meanwhile most of them described the urge to decolonise their work, to find authentic practices related to their own location. I could also detect a dilemma in there: of wanting to tell your



story, a story of exclusion, exoticization and colonisation, while also wanting to have an equal seat at the table of the international dance festivals and networks, and not as a token. To tell stories of othering, while not being exoticised. To share lived experiences, without having to speak for a whole nation.

THE BLIND SPOTS

Through my travels I didn't only conduct interviews and workshops, I also went to see performances. In all of these places there are lively scenes with enthusiastic artists who are all busy with their own artistic practice. Just like in other festivals I have attended across the world, some I liked and others not. However, in each and every single place I saw something exceptional, something that touched me deeply, even more so when I had gotten to know a bit more about the scene itself. Moreover, what I found to be the strength in most all places I visited was the deeply felt sense of community. The dancers even described their dance community as a network which would catch them when life throws them difficulties. Some described their scene as a family, growing and learning together, as well as challenging each other. To me, in times of increasing isolation and the growing global loneliness epidemic, this sense of community feels incredibly valuable. One of the benefits of live performance is that it brings people together, and this was very clear everywhere I went during my research.

The question of where ideas and knowledge come from is an ancient question, it is not only philosophical but also very political and brings to light hierarchies of control over

knowledge production. If we look again at the quote from Mark Twain, perhaps it is only superstition that an idea or knowledge has originated within one person. As Ana Vujanovic also talks about in her essay, the utopian idea of a verified and objective firsthand knowledge can perhaps easily be debunked—at least when it comes to societal knowledge and artistic ideas. We always have some way of interpreting and understanding influence related to one's own personal context and perhaps, in the end, all we are left with is secondhand knowledge.

Perhaps, as Vujanović claims, there are even benefits to having *only* secondhand knowledge. There can also be a lot of artistic freedom when the link to the canonised practices is weaker. The Icelandic musician Björk explained this to Conan O'Brien on the *Tonight Show*. When she was asked about what the music scene in Iceland is like, she answered the following: 'Oh, it's a lot of sort of isolated people (...) they kind of sneak in and listen to American radio, and they get sort of what's going on in Europe as well, and then they kind of misunderstand it in a beautiful way.' I think here she summarises very well, with a bit of irony, how Icelanders relate to the *outside* and then playfully allow themselves to interpret the information they gain. A new creation is already happening there in the transmission itself—through misunderstanding in a very beautiful way.

In my research I have met enthusiastic and dedicated artists, who are often misunderstood themselves, and lost in translation in Western Europe. This research has often served as an empowerment project, to empower the notion of secondhand knowledge. I believe strongly that a richer acknowledgement of secondhand knowledge itself, and its benefits, can build bridges and create chords between imagined centres and felt peripheries, or even more, dismantle the walls there between.

Rósa Ómarsdóttir is an Icelandic dancer and choreographer. She studied at the Icelandic University of the Arts and P.A.R.T.S. in Brussels. In her artistic practice she explores human and non-human encounters, searching for non-anthropocentric narratives.

- 1 *Secondhand Knowledge* was conducted in the years 2016-2020, and took place in: Reykjavík (Iceland), Aarhus (Denmark), Trondheim (Norway), Riga (Latvia), Zagreb (Croatia), Nicosia and Limassol (Cyprus), Syros (Greece), Tehran (Iran), and Cairo (Egypt).
- 2 Cvejić, B. and Pristaš, G.S. (Eds.). (2013). *Parallel Slalom: A Lexicon of Non-Aligned Poetics*. Walking Theory/CDU—Centre for Drama Art, 76-88.

MOEDER COURAGE

KVS / LISABOA HOUBRECHTS

12 → 15 MRT 25
BOURLA

20 FEB → 14 JUN 25
OP TOURNEE



BEELHUIS TONELHUIS TO

08.05.2025
tot en met
22.05.2025

www.ntgent.be



Living Apartment Together

Yvves Degryse / Berlin & NTGent

Oneindige dansen: dansrituelen als nieuwe vorm voor een dansarchief



Al te lang baseerde de overlevering van dans zich of op de regels van een bepaalde stijl, of op het auteurschap van een choreograaf. Dat moet anders kunnen, denkt Michiel Vandevelde. Hoe kunnen artistieke praktijken overgeleverd worden zonder machtsstructuren in stand te houden? Hoe geven we dans als such door? In welke vorm is het zinvol om na te denken over een dansarchief? In het door hem geïnitieerde dansritueel *Infinite Dances* is de these: het overleveren én het overleven van dans zal sociaal zijn, of niet zijn.

In recente discussies over hoe een belichaamde kunstvorm zoals dans kan worden doorgegeven, worden vaak twee strategieën overwogen. De eerste is het materialiseren van de dans in een archief, bijvoorbeeld aan de hand van video-opnamen, teksten en tekeningen. De tweede strategie is het opnieuw opvoeren van specifieke choreografieën, als ‘re-enactments’ of ‘repertoire’. Beide benaderingen beschouwen dans als iets dat in de tijd kan worden stilgezet. Jazeker, het overleveren van een dans op een ander lichaam genereert altijd variaties, maar toch wordt in de grote lijnen niet aan de autoriteit van de choreografie en de choreograaf geraakt. Dans verwordt zo tot een statisch goed dat bewaard en geconserveerd wordt.

“De discussie rond danserfgoed draait niet alleen om de dans zelf, maar ook om het behoud van een naam, een identiteit, en uiteindelijk een machtspositie.”

Sinds de 20ste eeuw wordt de waarde van het archief gekoppeld aan het belang van de auteur. De claim is dat hedendaagse dans niet zozeer één gecodeerde vorm heeft, maar dat er veel individuele en persoonsgebonden stijlen bestaan. Dat kan zeker zo zijn wanneer men *in* een historische tendens leeft, maar met enige afstand, en parallel met eeuwenoude overleveringen, wordt ook hedendaagse (westerse) dans een ‘stijl’ die niet langer persoonsgebonden hoeft te zijn. Echter, gezien de geringe afstand tot het historische moment draait de discussie rond danserfgoed niet alleen om de dans zelf, maar ook om het behoud van een naam, een identiteit, en uiteindelijk een machtspositie. In deze benaderingen is het archief een middel om dans te bewaren, maar ook een instrument om invloed en status te consolideren.

Hoe kan dans op andere manieren worden overgeleverd? Wat voor archiveringspraktijken kunnen ontwikkeld worden wars van van machtsstructuren? Praktijken die niet focussen op de persoon achter de choreografie, maar op de dans zelf? Hoe kan de essentie van dans —de stijl, de dynamiek, de karakteristieken— op een levendige manier worden doorgeven?

OVERLEVERING IN DE 21STE EEUW

Voor we het over overlevering hebben, moeten we eerst een opvatting over kunst definiëren. Elke tijd kent eigen vormen van kunstappreciatie, waardetoekenning en ervaring. In haar recentste boek *Disordered Attention: How We Look at Art and Performance Today* beschrijft kunsttheoreticus Claire Bishop een verschuiving in het toeschouwerschap onder invloed van smartphones, sociale media en het internet.

Vaak wordt binnen de kunstwereld, en zeker de podiumkunsten, meewarig gedaan over smartphones. Zo hoor je vaak voorafgaand aan de voorstelling allerlei verboden: geen telefoon, geen foto’s, dat soort dingen. Bishop voert echter aan dat zulke mededelingen geworteld zijn in een laat-19de-eeuwse en 20ste-eeuwse opvatting van toegewijde, ongefilterde aandacht voor kunst. Bishop wil digitale technologie niet zozeer negatief benaderen; ze is eerder geïnteresseerd in het potentieel van een veranderend toeschouwerschap.



Infinite Dances, Michiel Vandevelde © Tom Herbots

In de 18de eeuw en daarvoor becommentarieerde het publiek lustig wat er op het podium gebeurde. Op de parterre van een theater werd hevig gelachen en gedronken, terwijl op de balkons de elite van de stad zich liet aanschouwen, of in de achterkamers heel andere activiteiten beoefende dan het bekijken van de theatervoorstelling. Veel toneelstukken werden geschreven vanuit een strijd om de aandacht van het publiek. Vanaf het eind van de 19de eeuw, met de opkomst van het modernisme, ontstond echter een nieuwe vorm van kunst, een die focus en aandacht vereist om begrepen te worden. Deze opvatting blijft tot vandaag dominant.

En toch, zo stelt Bishop, verschuift de manier van aandacht geven tegenwoordig terug naar een premoderne vorm. Door de smartphonelens documenteren we immers al *terwijl* we naar kunst kijken. Maar die verschuiving heeft evengoed te maken met de verschuiving van kunstpraktijken naar formats met een lange tijdsduur, waarin aandacht niet zozeer via één perspectief en via één aandachtsspanne wordt opgeëist. Denk aan de vele ‘durational performances’ die zowel in musea als theaters plaatsvinden, performances waar je vrij binnen en buiten mag, en bovenal: waar de voorstelling niet zozeer de volledige aandacht opeist, maar de toeschouwer zelf de keuze krijgt om al dan niet geboeid te blijven. Vaak kun je tijdens dit soort podiumpraktijken een praatje slaan met je buur, of voortdurend documenteren en delen door middel van foto en video.

Terwijl in de late 19de eeuw en de 20ste eeuw het artistieke primeerde en kunstenaars gewaardeerd werden om hun ‘briljante’ ideeën, wordt het evenwicht tussen de sociale en artistieke beleving van kunst in de 21ste eeuw misschien langzaam hersteld. Dat heeft onvermijdelijk ook gevolgen voor de kijk op archivering. Kunst wordt niet alleen permanent

decentraal gearchiveerd door bezoekers die foto's nemen die ze mogelijk verder verspreiden via private en publieke onlinekanalen, er ontstaat ook een nieuwe sociale (aandachts)ruimte waarin kunst (onbewust) een mediator van sociale verhoudingen wordt. Er ontstaat een nieuwe waardering van de sociale sfeer waar kunst niet zozeer boven staat, maar *in* staat.

“Er ontstaat een nieuwe waardering van de sociale sfeer waar kunst niet zozeer boven staat, maar *in* staat.”

Dit meer gelijke evenwicht tussen de sociale en artistieke sfeer draagt ook het potentieel voor een nieuwe benadering van de notie ‘archief’. De kiem voor dit evenwicht werd in zekere zin al in de 20ste eeuw gelegd, bij de moeder van de postmoderne westerse dans: Anna Halprin.

ANNA HALPRIN: BALANCEREN TUSSEN DE SOCIALE EN ARTISTIEKE SFEER

Anna Halprin is wellicht minder bekend dan enkele van haar tijdgenoten, maar haar invloed reikt veel verder en dieper dan die van choreografen die vaak als bepalend worden beschouwd voor de tweede helft van de 20ste eeuw, zoals Trisha Brown, Simone Forti, Steve Paxton, Meredith Monk en Yvonne Rainer. Hoewel Halprin meer dan honderd performances creëerde, waarvan sommige iconisch werden, ligt haar waarde niet zozeer in deze specifieke werken, als wel in haar vermogen om het artistieke en het sociale met elkaar te verweven.

Haar artistieke parcours kan ruwweg in twee fases worden opgedeeld. In de eerste fase richtte ze zich op een diepgaand onderzoek naar beweging en dans zelf. De tweede fase, die van start ging na een diagnose van darmkanker, kenmerkte zich door het inzetten van haar bewegingsmethodieken voor zorg en sociale verbinding tussen mensen.

In haar eerste fase creëerde en organiseerde Halprin talloze performances en workshops, waarin ze velen, onder wie ook de eerder genoemde choreografen, toonde dat dans veel meer kan zijn dan een vaststaande, gecodeerde taal. Ze onthulde dans als een praktijk van vrijheid en grenzeloze mogelijkheden. Dans hoefde niet beperkt te blijven tot traditionele opvattingen of vaste vormen; ook alledaagse handelingen konden dans worden. Zo opende Halprin de deur naar een veel breder en inclusiever begrip van wat dans kan zijn.

In haar tweede levensfase begon ze steeds vaker te werken met mensen die dans in hun vrije tijd beoefenden, en voornamelijk met mensen die een ziekteproces hadden doorlopen. Halprin was immers overtuigd van de genezende kracht van dans. Op haar beroemde *dance deck* in Californië werkte ze met uiteenlopende groepen mensen, zoals hiv-patiënten, kankerpatiënten, ouderen in rolstoelen en mensen met een beperking. Dat bleef ze doen tot haar overlijden in 2021, op honderdjarige leeftijd.

Van directe invloed op mijn denken over de notie van archief, en nalatenschap, is een groot dansritueel dat Halprin in 1980 initieerde: *Planetary Dance*. Tot op vandaag wordt

dit ritueel jaarlijks opgevoerd. Het duurt een hele dag en heeft een vaste basis in San Francisco, maar is doorheen de tijd ook op verschillende plaatsen wereldwijd uitgevoerd. Eén keer per jaar komen mensen van alle leeftijden en fysieke mogelijkheden samen om een hele dag lang een dans van genezing op te voeren. Die genezing is te begrijpen in de brede zin, bijvoorbeeld: genezing van de aarde, genezing van een band met een naaste, genezing van een ziekte, genezing van vrede. *Planetary Dance* bestaat uit verschillende dansrituelen. Afhankelijk van de plaats waar het georganiseerd wordt, kunnen al deze rituelen worden uitgevoerd of enkele ervan. Eén is er wel stevast bij: de *earth run*, een eenvoudig ritueel waarbij deelnemers in concentrische cirkels stappen en rennen.

“Het idee achter *Infinite Dances* is altijd geweest dat het ritueel niet overleeft dankzij een leidende figuur. Van zo’n ‘goeroeaspect’ gaat in mijn ogen altijd een ongezonde machtsdynamiek uit.”

Planetary Dance draait niet zozeer om artistieke besognes als een ‘dansarchief’ of een ‘artistieke nalatenschap’. Het doet wel nadenken over hoe fysieke praktijken door de jaren heen gedeeld kunnen worden. Het is een mooi voorbeeld van een initiatief waar in oorsprong een artistiek denken aan de basis ligt, waar een concrete en langdurige (voor de meeste deelnemers misschien onbewuste) kennisdeling plaatsvindt van praktijken die Halprin in haar artistieke leven heeft beoefend en gevormd. Het is ook een vorm van overlevering waarbij een gemeenschap verantwoordelijkheid neemt, en waarbij de dans volledig los kan komen van de aanwezigheid of persoonlijkheid van de choreograaf. De motivatie van de meeste deelnemers ligt niet in het behoud van een artistieke nalatenschap. Ze doen mee omdat de dans op zichzelf betekenis aan hun leven toevoegt. *Planetary Dance* is daarmee niet alleen een dans, maar ook een voorbeeld van hoe een gedeelde praktijk mensen kan verbinden.

‘INFINITE DANCES’: DOORGEVEN VAN DANS

Geconfronteerd met de cyclus van leven en dood in mijn eigen leven, én met de vergankelijkheid van de voorstellingen die je als kunstenaar creëert, begon ik over alternatieve manieren van kennisdeling, overlevering en nalatenschap na te denken. Halprin was daarbij een belangrijke bron van inspiratie.

In 2022 creëerde ik *Infinite Dances*, een dansritueel dat in juni van dat jaar begon en sindsdien elke laatste maandag van de maand bij zonsondergang wordt uitgevoerd door een groep vrijwillige dansers uit Leuven en omstreken. Het is een dans van rouw. De kernvraag luidt: hoe kunnen we op een fysieke manier afscheid nemen van een naaste? Het dansmateriaal komt voort uit mijn choreografie *Dances of Death*, die tussen 2020 en 2023 door zeven dansers en een zangeres in theaters werd opgevoerd. Het dansmateriaal in *Dances of Death* werd ontwikkeld in samenwerking met de dansers en is gebaseerd op drie dansvideo’s die ik van mijn moeder erfde na haar overlijden in 2019.

In haar jeugd droomde mijn moeder ervan danseres te worden, en volgde ze aan een dansschool in Kortrijk lessen onder leiding van Heiko Kolt. Deze Russisch-Estse choreograaf vestigde zich tijdens de Tweede Wereldoorlog noodgedwongen in West-Vlaanderen. Na de oorlog groeide hij snel uit tot een lokale bekendheid dankzij zijn veelgeprezen choreografische stijl. Hij combineerde invloeden uit ballet, moderne dans en (Oost-)Europese traditionele dansen, iets wat gangbaar was voor die tijd — denk bijvoorbeeld ook aan het werk van de Duitse choreograaf en grondlegger van het danstheater Kurt Jooss.

In de drie 8mm-video's die ik erfde danst mijn moeder, zowel solo als in groep, een choreografie die door Kolt werd aangeleerd. Je ziet verschillende dansstijlen doorschemeren, zonder dat je duidelijk kunt benoemen welke beweging aan welke danstraditie verbonden is. Samen met de dansers van *Dances of Death* synthetiseerden we daar een twintigtal bewegingen uit die op hun beurt werden herwerkt tot een vloeiende en repetitieve cirkelvormige choreografie. Eeuwen van dansontwikkelingen passeren: de bewegingen van *Dances of Death* dragen geschiedenis in zich, het dansmateriaal verbindt verleden en heden. Deze choreografie werd daarna verder herwerkt en vereenvoudigd om tot *Infinite Dances* te komen.

Een belangrijke rol was weggelegd voor het Leuvense 30CC, dat een open call voor deelnemers lanceerde. Voorafgaand aan juni 2022 leerden ongeveer twintig mensen in een vijftal workshops de dansbewegingen aan, en in de afgelopen twee jaar groeide de groep gaandeweg uit tot een dertigtal dansers. De dans, die maandelijks plaatsvindt op de Grote Markt in Leuven, kan worden uitgevoerd vanaf één persoon, maar gemiddeld zijn er

Infinite Dances, Michiel Vandeveldt © Tom Herbots





Infinite Dances, Michiel Vandeveldt © Tom Herbots

maandelijks tien dansers aanwezig. In het midden van de maand wordt in 30CC ook een repetitie georganiseerd. Daar worden nieuwe dansers ingewijd, onder begeleiding van meer ervaren deelnemers. Reeds deelnemende dansers kunnen zich verder verdiepen in de bewegingen of komen voor het sociaal contact.

Het idee achter *Infinite Dances* is altijd geweest dat het ritueel niet overleeft dankzij een leidende figuur. Het werk staat of valt niet met het belang van de choreograaf, diens persoonlijkheid of diens oeuvre. Van zo'n 'goeroeaspect' gaat in mijn ogen altijd een ongezonde machtsdynamiek uit, en dat wil ik vermijden. Ik heb de dans geconceptualiseerd en geïnitieerd, maar ben voor de rest afwezig. *Infinite Dances* overleeft dankzij een gemeenschap die de verantwoordelijkheid neemt om het initiatief te laten voortbestaan en door te geven aan nieuwe deelnemers. Het behoud ervan komt voort uit en hangt af van de intrinsieke motivatie van de deelnemers. Wordt het dansritueel op een dag niet meer belangrijk geacht? Dan zal het verdwijnen.

In deze vorm van overlevering zit ook een potentiële evolutie naar nieuwe bewegingen of zelfs een geheel nieuwe choreografie. Het is onvermijdelijk — en ook aan te moedigen — dat de deelnemers de dans aanpassen naar nieuwe inzichten, noden of voorkeuren. Het sociale aspect is immers wat een archief levend en zinvol houdt. Stel dat *Infinite Dances* werkelijk overleeft en binnen twintig, vijftig of honderd jaar nog steeds wordt gedanst: welke dans zal er dan precies zijn? Wat zal op dat moment de motivatie zijn om te dansen? Welke tijdspannen, esthetische voorkeuren of sociaal-politieke verhoudingen zullen invloed uitoefenen op de dans?

NAAR NIEUWE GEDANSTE ARCHIEVEN

In maart 2025 creëer ik in Brugge, in opdracht van KAAP en Concertgebouw Brugge, een nieuw dansritueel met de titel *Transitional Dance*, een dans die draait rond het vieren

van overgangen in het leven. Denk aan grote omwentelingen als geboorte, de cyclus der seizoenen, de overgang van een studentenleven naar een professioneel leven, of lichamelijke veranderingen, maar ook over kleine zaken, zoals routines die iemand aanpast, nieuwe sociale interacties, of nieuwe voornemens.

“Stel dat *Infinite Dances* werkelijk overleeft en binnen twintig, vijftig of honderd jaar nog steeds wordt gedanst: welke dans zal er dan precies zijn?”

Het dansmateriaal voor *Transitional Dances* komt voort uit de voorstelling *Le Sacre du Printemps*, die ik in 2023 bij Theater Neumarkt in Zürich maakte. De choreografie bestaat voornamelijk uit handgebaren met politieke, spirituele of sociale betekenissen; het tweede deel van de choreografie is gebaseerd op heupbewegingen, die een historische connotatie hebben met geboorte en nieuw leven. Dat materiaal ga ik opnieuw herwerken en vereenvoudigen tot een repetitieve choreografie die in Brugge zal worden uitgevoerd door een nieuwe, nog te vormen gemeenschap van dansers.

In deze optiek is elk nieuw dansritueel meteen ook een levend dansarchief. Het plan is om dit door de jaren heen verder uit te breiden, telkens gebaseerd op choreografieën die voor theatrale contexten zijn gemaakt. Naast andere, meer klassieke manieren van archiveren—Vlaanderen ontbeert een materiaal dansarchief!—geloof ik sterk dat het fysiek verbinden van dansarchieven met een sociaal oogmerk de meest betekenisvolle manier is om een immaterieel dansarchief te benaderen.

Michiel Vandeveld is choreograaf, curator en schrijver, opgeleid aan P.A.R.T.S.. Hij is programmator podiumkunsten bij De Singel. Zijn artistieke werk wordt overal in Europa gepresenteerd. Recent creëerde hij een experimentele opera met Eva Reiter en Ictus. Binnenkort gaat zijn nieuwe voorstelling *out of hands* in première bij fABULEUS. Momenteel is hij trajectmaker bij Dans in Brugge.



Notes on Conflicted Embodiment

What do 'folklore', 'popular' and 'academic' mean within the different dance contexts of the global North and South? What mother tongues inhabit dance and performance? And what role can translation play? Embracing the complexity of the untranslatable, caterina daniela mora jara explores how Conflicted Embodiment can be a research tool for how a body navigates through migration, colonialism and dance.



Dancing with many tongues and between different styles, techniques and methods. Dancing ballet with Spanish, *reguetón*¹ with French, tango with Italian, samba with Portuguese. Navigating the language and the way of dancing. Writing with an English tongue and feeling like a traitor. Being able to dance and being able to reflect. Being able to reflect on what was before, what is now, and what could be. What if we struggle with dancing before, dancing in the present and dancing in a possible future? In this article we will discuss how these struggles are embodied in different geographies from the dancer's perspective.

“Why isn't the dance studio as much fun as a nightclub? What happens to my gaze when I feel the gaze of other people on me while dancing *reguetón* in the dance studio and in the nightclub?”

We write ‘we’ instead of ‘I’, using the pronoun ‘we’ to problematise our position. Our ‘I’ is more than one and our ‘we’ is conflicted. We are a non-EU PhD student at a European institution. We have a student visa and employment at Stockholm University of the Arts, and we miss entering a university that does not have lockable doors as we have come to know them in Europe.

THE DANCE CURRICULUM AS A SITE OF CONFLICTED EMBODIMENT

Our dance education began in Argentina. In this first part of our career we mainly studied ballet, Graham technique and Cunningham technique at the IUPA (Instituto Universitario Patagónico de las Artes) while we also practiced tango and folklore² in the social events called *milongas*³ and *peñas*⁴. What are Argentinian dances? Is ballet one of them? When and how can we speak of Argentine dances?

One of the origin myths of the Argentine national identity, especially in Buenos Aires, is that it considers itself the leading nation in *Abya Yala*, meaning the most European and the most Europeanising (Dussel, 2004). The concept of dance as an erudite theatrical art was developed in Argentina with the arrival of ballet and shortly afterwards by modern dance. The idea of ‘first in Europe and later in something else’ is the main argument corresponding to traditional historicism, from which historical time is derived as a measure of cultural and developmental distance. Eugenia Cadús (2020) and Rafael Guarato (2019), among others, are recent scholars from *Abya Yala* who have provided a disobedient epistemology to think along with this canonised way of perceiving dance. The artist and pedagogue Fabián Barba reflects on a marginal temporality linked to a marginal specialisation provoked as a consequence of the idea that peripheral positions emanate from centres of power (2017).

In the city of Buenos Aires, the ‘cultural centre’ of the country, which is not the geographical capital⁵, the upper classes determined the first cultural agenda of dance performed for an audience, the so-called concert dance, according to their wishes. The field was initially



shaped by irregular visits from several dance ensembles. Ballet companies from Italy and France began performing from 1832. The ensemble Les Ballets Russes performed between 1909 and 1929 (Cadús, 2020), and even Isadora Duncan visited Buenos Aires in 1916 (Zuain, 2021).

The first dance school was founded in 1919 with Natalio Vitulli as its teacher (Cadús, 2021). Its main objective was to train dancers for the first official ballet company, the Ballet Estable, founded in 1925. Alternatively, modern dance was consolidated from 1944, the year in which Miriam Winslow arrived to establish herself as a representative of modern dance and *Ausdruckstanz* after previous visits to the country.

The consolidation of dance education was supported by the implementation of government policy. In the course of the democratisation of the Perón government elected in 1946, a cultural plan emerged in which dance was no longer perceived as a cultural asset of the upper classes, but as something accessible to the general public. This cultural plan thus became the impetus for Argentine concert folkloric dance as a means of consolidating national cultural identity. It is not coincidental that Angelita Vélez founded the Compañía Folclórica Argentina in the same year.

During the Perón government, the consolidation of concert dance, which mainly refers to ballet, modern dance and folklore, also created specific spaces and audiences. The democratisation of access has led people to study dance in public institutions, which is a characteristic of education in Argentina. At this moment, there is a transition towards the legitimisation of ballet and modern dance as cultured, erudite art, separated from the popular classes. In this way, tango is separated from them.

Deeply embedded in this division of dance styles, our education also corresponds to these two characteristics. On the one hand, we (many Argentines, including the author of this article) are a children of the public education system and have been able to study dance in public institutions alongside regular primary and higher education, which is also free. On the other hand, these spaces were designed as separate spaces with separate frames, as our dance education programme included dance styles as separate subjects.

A CONFLICTED DANCE CURRICULUM

In 2006, when I (caterina) was 18 years old, I graduated from the Profesorado Superior Nacional de Danzas Clásicas y Contemporáneas at IUPA, Instituto Universitario Patagónico de las Artes, in Fiske Menuco. The specific programme I studied no longer exists, but has split into four different tracks⁶. A rough translation of this diploma could be a teaching qualification in classical and contemporary dance, which means that I specialised in classical and contemporary dances, namely ballet (from the Vaganova school, as our teachers were Russian), Graham technique and Cunningham technique. It is important to say that I was not a specialist in the field of ‘contemporary dance’.

“Everyone comes into conflict when trying to cross spaces, institutions or unspoken boundaries.

In our current situation, we live in a conflicted position. Recently we have experienced dancing in a nightclub as a stripper and my ‘I’ became a ‘we’.”

‘If you want to dance something, you have to dance ballet.’ That’s what my ballet teacher said to me when I was 9 years old, in my second year of this education. This remark provoked shame in me because at that time I was in love with other forms. I was very dramatic and a fan of telenovelas, so I stopped dancing flamenco and folklore ‘for good’. Additionally, I reduced my dose of tango and Argentine folklore and kept it hidden in my CV.

Before I completed this education, in 2004, the reguetón hit ‘Gasolina’ was known on every radio station, at every family gathering, in every nightclub, at every party. That was the time when I was introduced to nightclubs, a culture I embraced every Friday and Saturday night. I danced the phenomenon of reguetón surrounded by my friends, making gyrating movements with my hips, moving my legs between other people’s legs and singing the song with a beer in my hand. I was aware that my dance was extremely sexualised, and I had fun doing it. I was also aware that unwelcome hands might be placed around my hips during these dances. I protected myself around my friends because I knew that the nightclub was a place for that: rubbing hips, moaning, partying.

Reguetón became so popular that I played famous songs during my warm-up exercises in the dance studio. It became a companion to my dancing, teasing the spaces I came from, and I asked: why isn’t the dance studio as much fun as a nightclub? What happens to my gaze when I feel the gaze of other people on me while dancing *reguetón* in the dance studio and in the nightclub?

In 2014, when I was 26 years old, I graduated from the *Licenciatura en Composición Coreográfica*⁷, *menCIÓN Danza-Teatro* at the Department of Movement located at UNA, Universidad Nacional de las Artes, in Buenos Aires. An approximate translation of this diploma could be a *Licenciatura* in Choreographic Composition with a major in dance-theatre. In this degree programme there are a total of forty-five subjects, among them: four semesters of ballet, seven semesters of modern dance, seven semesters of choreographic

composition, one semester of tango, one semester of clown, one semester of contact and no optional subject. The education is largely segmented, which means that you can follow your own path at your own pace and interrupt, pause or accelerate your studies at any time. In one class in Buenos Aires, sometimes there are thirty students in a room with no air conditioning and no toilet paper in the restrooms. This programme is still running, and it is rare to meet your fellow students in multiple subjects.

It is important to mention that it was a nightmare to translate these diplomas into English, as there are no equivalent words in the vocabulary proposed by the Bologna Process that fit these degrees in Europe: Bachelor, Master and PhD. Secondly, during my *Licenciatura* I asked so often: why is ballet taught three times a week in this curriculum and why does it have four consecutive levels? Why are there only two lessons per week in this curriculum of tango in only one semester? Why does contact have two lessons per week in this curriculum and why is it given its English name?

NAMING CONFLICTED EMBODIMENT

My early institutional dance education has motivated a process of 'becoming' different dances. The dances I studied then evoked different perceptions in my body.

First, I learned (still as Caterina) that I had to displace the other dances in order to embody the Dance. Using the same metaphor of 'first in Europe and then in something else', I realised in retrospect that I had internalised a similar mission: first a dance from Europe and then something else from somewhere else.



In time, when ballet became not a dance but the Dance, the only place where I could resist and discuss it was my own body. In this way, ballet became a tool to disarm ballet as a hegemony over my body. Today ballet exceeds me, and I exceed ballet. I spice the ballet with Dionysus and with a question about the body, and therefore it appears as a trace of pain and a place of thinking. As a tool of my body, as a part of my past, as an honourable part of my CV present as if it was something sacred in my biography. Feeling ballet and thinking ballet made me recognise my wounds and my knowledge.

“How does our body traverse different techniques, methods and styles of dance, considering its historical site as a site exposed to the history and politics of dance and dance education?”

With ballet I reflect by twisting ballet as a survival strategy against the tyranny of the mirror regime. To push the norm of ballet until it no longer resists its code. To need ballet to honor the pain of the wound. To reiterate ballet in order to transform it. To think ballet critically, with its fairies, princesses and witches. To find the re-enchanting spell out of its stereotypical mode of production. To live ballet as something popular.

With ballet I ask: how did my curriculum determine my education and how does it determine current dance education today? How do I laugh with ballet? How do I exceed ballet in a classroom?

Through my institutional dance education, I have come into conflict with the fact that it is difficult to have as much fun as in a nightclub. And I discovered a paradox: it is easier to enjoy dancing in a nightclub, but the moment it is taken out of context, it becomes objectified. And while it is easier, at least for me, to enjoy dancing in a nightclub, I also know that embodied pleasure can become an object that can be seen. I speak of this paradox when I consider the dry, bright, quiet and spacious dance hall as a place where pleasure and exposure to a gaze are difficult to manage.

With the gaze from the nightclub and the dance studio I ask: how has my curriculum helped me deal with these problems of gaze? How can we laugh with it? How do I exceed this gaze in a classroom?

Over the years, as much as I studied dance, I became obsessed with the idea of being a nightclub dancer and embodying a dance the only purpose of which was pleasure. Of course, I knew from the beginning that I should not ‘essentialise’ pleasure, nor working at night. But the fantasy of earning money in the nightlife context, knowing that it has been so difficult in the concert dance field, had been there since my early twenties. However, out of fear, ignorance of the context, a desire to be part of ‘contemporary dance’ or simply a fear of what it would ‘look like’, I never insisted too much on this idea, even though it was hidden in my wish list.

Through my institutional dance education, I understood that dances are extremely interesting in the way they impose different rules, patrons and ways of subjecting a body to specific forms and sometimes even sensations. Over the years, I also discovered that this experience is never pure: what if I embody ballet while embodying reguetón? When I dance ballet, I sometimes also dance a bit of forró. When I dance cumbia, I sometimes dance a bit of Cunningham. When I do Klein technique, I also dance salsa. In my performer body I can perceive a body of ballet, a body of reguetón, a body of tango, a body of contact improvisation, a body of folklore and so on. And these dances never have strict boundaries.

“When I dance ballet, I sometimes also
dance a bit of forró. When I dance cumbia,
I sometimes dance a bit of Cunningham.
When I do Klein technique,
I also dance salsa.”

‘We don’t have pure bodies, we don’t have pure experiences, there are no pure techniques and there are no pure expressions of anything, everything carries all of, of what it has touched’ (2023), as Chrysa Parkinson proposes. Based on this idea, my body has never embodied a pure style, technique or methodology, but mixes them in different ways. Conflicted Embodiment attempts to deepen this idea, and therefore assumes that I include these different dances as the starting point of my relational practice. The combination is circumstantial, sometimes arbitrary and sometimes directed by me. I have a body whose condition is to host many dances, and which recognises conflict as a constitutive part of it. I am interested in talking about Conflicted Embodiment because it uses conflict as a generative source.

What if a dance education could ask: how does our body traverse different techniques, methods and styles of dance, considering its historical site as a site exposed to the history and politics of dance and dance education? To what extent are these skills for practitioners of the performing arts? I have understood that the conflicts I am dealing with may not even be perceived because they present themselves as something mixed in one body. Does this happen at the level of representation? If my body has gone through a training process, ergo has become better at navigating different dance traditions, connecting them through us, ergo has developed a mastery of mixing dances: do the audience and even the dancer’s experience perceive the conflict? Does a performed articulation of embodied conflicted dance styles pacify the conflicts that they carry? Or in other words: does the fact that the conflicts are skillfully presented perhaps erase the conflict?

TUNING IN CONFLICTED EMBODIMENT

The process of attuning to Conflicted Embodiment never ends. Everyone comes into conflict when trying to cross spaces, institutions or unspoken boundaries. In our current situation, we live in a conflicted position. Recently we have experienced dancing in a night-club as a stripper and my ‘I’ became a ‘we’.



This 'we' is the result of a process motivated by operations we have gone through in order to be able to dance. We are a PhD candidate in artistic research in the subject area of dance. At the Research Center, caterina works as a student, which means that we take courses, complete credits and progress in our doctoral programme. A few years ago, we started writing our name without capital letters and adding our mother's last name, as it corresponds to our Chilean citizenship.

As an Argentine-Chilean citizen and research student, we work from our office at Brinellvägen 58 in Stockholm. We use Instatext as a proofreader for our texts and admit how glad we are that we did not have to take an English exam to work in English. We have a list of the words we have learnt and over time we have gained more confidence in our English, but we can easily get nervous if we feel unsure.

We always travel with our Argentine passport, and depending on where we are travelling, we show our Belgian identity card next to our passport, as we are married to a European citizen in Belgium, or our Swedish identity card as a student in Sweden. As a concerned citizen with a migrant background who is in an employment relationship and is worried about the conditions of our employment, we work up to the maximum permitted working hours, this is 20 percent, which can therefore extend our employment contract.

As a non-EU citizen, we feel closer to the non-EU students, because our visa corresponds to the fact that we are first students and then employees for Sweden. This gives us a special position in the institution: we have advantages because we are a student, which in Sweden we think is the best role you can have in a Nordic country, and at the same time we receive a regular salary. In other words, we are a colleague of the people who usually have a hierarchical position in the institutions, the so-called employees, and we are also a colleague of the students we sometimes teach. We have always asked ourselves the same question: what are the boundaries of these roles? What do they entail?

What's more, our current position was called into question after our experience as a stripper in a nightclub. Last year we explored the nightlife in my city out of a desire for dance practice and joy, so we went to the nightclub. So, we arrived at this club prepared for dancing and practicing something that so many times we practice in the dance studio as well in whatever social dancing situation: performing under a gaze. We finally were doing it and in order to do it we were required to not be caterina. We were required to choose another name, to re-invent this dance persona. We chose the name Thalia because she is a famous pop music singer in Abya Yala, and protagonist of the *telenovelas* of our childhood. Later we learnt Thalia is also one of the Greek muses of the party.

Within this framework, we formulate our Conflicted Embodiment position in the institution. Our 'we' is the combination of a student who is employed, an employee who is a student, and a nightclub dancer. The inclusion of Thalia as part of my experience as a dancer/performer brought up many questions, among them: how does the motivation to 'stay dancing' raise questions about who has access to the institutionalised field of concert dance? What if stripping is a way of dancing that challenges all my previous experience in dancing? Have we done extractivist research to nourish our artistic practice through this experience?

What is certain is that Thalia's appearance increases the friction in our Conflicted Embodiment. After a month of experience as a stripper a question arose: how do we avoid instrumentalising this experience? We have been involved in folklore for most of our lives, but we are not active in this field because there is no Argentine folklore in the context where we currently live in Stockholm. How do we avoid romanticising our folklore dance experience? We have practiced ballet for most of our lives, but for more than a year we have not wanted to take classes. Can we claim an actual experience of ballet? When is a body entitled to speak about a dance experience?

Conflicted Embodiment follows us and at the same time there is no way to pinpoint it. If you find it somewhere, let us know. As a concept in motion, it welcomes de-stabilisation in the arc of the slow or the fast, depending on the relationality it refers to. It helps us to rethink unconscious shame and unspoken conflicts related to value systems and this is sometimes painful.

By asking the questions around a performer's embodiment, we ask: how does something frame and mold a body, somebody and anybody? And what is the agency of what is perceived as conflicted? Conflicted Embodiment proposes conflict as a field, with blurred directions and means of struggle for coexistence, considering inherited conflicts in dance learning processes. We work in the friction of the canon, sometimes inside, sometimes outside, so that we question and reformulate it. We add to the canon by practicing dances that lie outside the canon so we can compose our own.

This article is the result of a valuable conversation with Vladimir Miller and Anne Juren. Muchas gracias to them. It meets the current needs of Conflicted Embodiment by mixing parts, urgencies and questions from the essay published last year entitled *Conflicted Embodiment. Notes on Dancing Both Sides of the Atlantic*. You are welcome to request a copy to our email address: caterina.mora@uniarts.se. We are in the process of translating into Spanish.

REFERENCES

- Barba, F. (2017). Quito-Brussels: A Dancer's Cultural Geography. In M. Franko (Ed.), *Handbook of Dance Re-enactment*. Oxford University Press.
- Cadús, E. (2020). *Danza y peronismo: Disputas entre cultura de elite y culturas populares* (1st ed.). Biblos.
- Dussel, I. (2004). Inclusión y exclusión en la escuela moderna argentina: Una perspectiva postestructuralista. *Cadernos de Pesquisa* 34. <https://doi.org/10.1590/S0100-15742004000200003>
- Guarato, R. (2019). Del abandono como práctica historiográfica para una historiografía del abandono. *Investigaciones en Danza y Movimiento* 01(01), 3-21.
- Parkinson, C. (2023) Audio recording about synthesis, personal communication, 27 August 2023. Unpublished.
- Zuain, J. (2021). *(Des)ordenando a Isadora Duncan*. Segunda en papel.

- 1 In Spanish we say and write *reguetón*, while in English it is reggaeton. For this article, we have chosen the version in our mother tongue.
- 2 The distinction between tango and folklore refers to a common word usage but can also be seen as a struggle. In common parlance, tango is equated with 'urban' music and folklore with rural music, referring to structures such as *chacarera*, *chamamé*, and *zamba*, among others. It is important to mention that there are different ways of categorizing folklore according to provincial and regional criteria. In the following, we refer to folklore as Argentine folkloric dance.
- 3 *Milongas* are popular events for listening and dancing tango, milonga and vals.
- 4 *Peñas* are popular events where the folkloric rhythms are sung, danced and/or played with regional food.
- 5 We were born 1100 km from the city of Buenos Aires in Fiske Menuco.
- 6 The four different tracks can also be divided into current university and non-university tracks. Here you can find the current degree programmes at the institution: https://iupa.edu.ar/sitio/carreras/?fwp_categories=artes-del-movimiento
- 7 https://movimiento.una.edu.ar/carreras/licenciatura-en-composicion-coreografica_16631

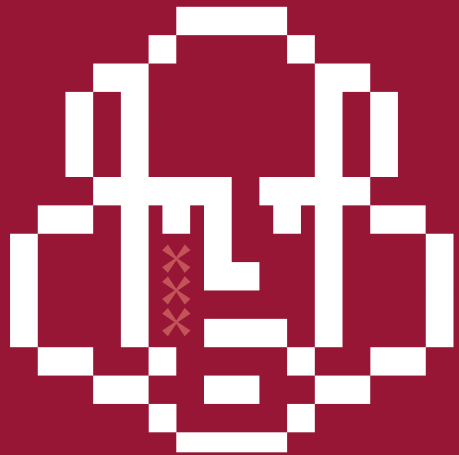
Images: The author's personal archive

caterina daniela mora jara is a performing artist and researcher from Fiske Menuco (Wallmapu) and currently a PhD student at Stockholm University of the Arts. Her work aims to problematise modes of production and the colonial legacy in dance practices. She got married to have a residency permit on European territory. She has no Instagram account and has never been to an IKEA store.

shakespeare is dead

festival voor
podiumschrijvers en
nieuwe verhalen

04 — 06 april 2025



Vlaams Cultuurhuis
de Brakke Grond
& Theater Bellevue,
Amsterdam



brakkegrond.nl
theaterbellevue.nl

1997 in beeld

Dans bestaat en ontstaat niet in een vacuüm. Kunstenaar Lynn Van Oijstaeijen dook in allerlei beeldarchieven en geeft op associatieve wijze de beeldtaal van het jaar 1997 weer – zomaar een jaar uit de (dans)geschiedenis.

P. 57 Spice Girls © Virgin Records • *Solo*, Hans van Manen © Joris-Jan Bos • Tiger Woods • *Der Fensterputzer*, Pina Bausch © Laszlo Szto • *Universal Copyrights 1 & 9*, Jan Fabre © Jean-Pierre Stoop • *Bianco*, Emio Greco en Pieter C. Scholten © Leonie Ravenstein • *Shirtology*, Jérôme Bel © Herman Sorgeloos • *Grass*, Javier de Frutos © Chris Nash • Ronaldo Luís Nazário de Lima • Pokémon © The Pokémon Company, Game Freak, Nintendo • *3 Solos for Vincent Dunoyer*, The Wooster Group/Anne Teresa De Keersmaecker/Steve Paxton © Herman Sorgeloos • *Iets op Bach*, Alain Platel © Chris Van der Burght • Mister Bean © Tiger Aspect Productions Limited

P. 58 Asian financial crisis © AP Photo • *Seven years in Tibet*, Jean-Jacques Annaud © TriStar Pictures, Mandalay Entertainment, Sony Pictures Releasing, Summit Entertainment • Airshow Oostende • *Scenario*, Merce Cunningham & Rei Kawakubo © Michel Cavalca • *La Vita è Bella*, Roberto Benigni © Melampo Cinematografico • *Funny Games*, Michael Haneke © Cinéart • Martina Hingis © Shaun Botterill/Getty Images • *Flubber*, Les Mayfield © Walt Disney Productions

P. 59 Michael Jordan © John W. McDonough/SI • *The Full Monty*, Peter Cattaneo © Fox Searchlight Pictures • *Rosas danst Rosas*, Rosas & Thierry De Mey © Thierry De Mey • Elfstedentocht 1997 © Soenar Chamid • *Cremaster 5*, Matthew Barney © Matthew Barney • Red River flood © Bill Alkofer/Pioneer Press • Zillion • LAN party • *Titanic*, James Cameron © 20th Century Fox, Paramount Pictures, Lightstorm Entertainment

P. 60 *Jóga*, Björk © Michel Gondry • (Comet C/1995 O1) Hale-Bopp © Brian Ventrudo • *Barbie Girl*, Aqua © Peder Pedersen & Peter Stenbæk • *Princess Mononoke*, Hayao Miyazaki © Studio Ghibli • Windows Screensaver • *My Best Friend's Wedding*, P.J. Hogan © TriStar Pictures • *herses (une lente introduction)*, Boris Charmatz © Fred Kihn • posi crew crowd in Lintfabriek © Sergi E. Costa • *Everybody (Backstreet's Back)*, Backstreet Boys © Joseph Kahn • *Universal Copyrights*, Jan Fabre © Jean-Pierre Stoop

P. 61 Crash Diana Spencer, Dodi Fayed en Henri Paul © Handout/PA • *Four For Nothing*, Amanda K. Miller © Klaus Föhlich • *Lost Highway*, David Lynch, © October Films • *ideos:telos*, William Forsythe © Dominik Mentzos • Tornado Jarrell • *Gummo*, Harmony Korine © Independent Pictures • *Taste of Cherry*, Abbas Kiarostami © Curzon Film

P. 62 *Luminosity*, Marina Abramović © Marina Abramović Archive and Sean Kelly Gallery, New York • *Cyberchrist*, Thierry Smits © Luis Alvarez • *The Mexterminator Project: El Stelarc de Tijuana*, Guillermo Gómez-Peña © Eugenio Castro • *The Fifth Element*, Luc Besson © Gaumont • *Crash Landing*, Meg Stuart © Maria Anguera de Sojo • Stefan Everts • Acteal Massacre © Piedro Valtierra • *Don't Speak*, No Doubt © Kobalt Music Publishing • *7 for a secret never to be told*, Wim Vandekeybus © Bruno Vandermeulen • *Final Fantasy VII* © Square Enix

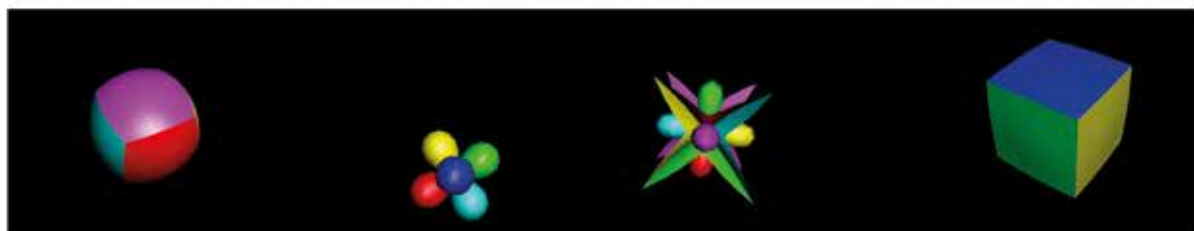
P. 63 Aardbeving in Umbrië • Britney Spears • Alain Berliner, Ma Vie en Rose © Cinéart • *Crash Landing*, Meg Stuart © Maria Anguera de Sojo • *Salomé zag lokanaan*, Pé Vermeersch © David Desmet • Kyoto protocol • *Men In Black*, Will Smith © Columbia records, Poke & Tone • *Final Fantasy VII* © Square Enix • *Happy Together*, Wong Kar Wai © Cinéart • *Titanic*, James Cameron © 20th Century Fox, Paramount Pictures, Lightstorm Entertainment

Lynn Van Oijstaeijen behaalde een master Audiovisuele Kunsten aan de LUCA School of Arts in Brussel. Ze werkt als videomaker o.a. samen met beeldend kunstenaar Thomas Verstraeten. In 2022 maakte ze haar debuut als video-ontwerper voor de operaproductie *Die Schöpfung* in Theater Basel (CH). Sinds 2023 is ze freelance aan het werk en ontwikkelt zich verder als videomaker, fotograaf en beeldend kunstenaar.















Six short stories on being a performer and what we (don't) own

Over the past year, heated discussions about plagiarism, copyright, and ownership have taken centre stage in the Norwegian performing arts world. In these debates, artistic and legal perspectives on authorship often clash. Ilse Ghekiere explores the performer's role in this context by highlighting the perspectives of other performers, allowing their insights to guide us through this labyrinth.



1. INTERLOPER

'Inherent in being a performer there is a kind of a psychological voyeurism, where I get to actually figure out so much about the composer or what they have put into this piece. To some extent, performance is a massive exercise of empathy...' With these words, the violinist and broadcaster Nadia Sirota introduces *The Performer: Part One* on her podcast *Meet The Composer*. In this episode, she explores the role of the performer and reflects on her own experiences performing the music of others.

"To me, being a performer is precisely about being both 'original' and, at times, deliberately not."

To Sirota, the performer is a kind of 'go-between', a person standing between the composer and the audience, interpreting the work by embodying the musical score. Reflecting on how 'weird' this constellation actually is, she says: 'I don't ever really experience a piece of music unless I inhabit it. Unless I get to perform it.'

I first listened to this *The Performer* episode a couple of years ago and was deeply moved by the narrative Sirota had woven. I've always identified strongly with the role of the dancer/actor, although that position has at times been challenged. At the start of my career, it seemed only natural to want to work for as many choreographers as possible. I craved the experience of being onstage, where the real dancing happened. Choreography didn't particularly interest me, and I certainly didn't see myself as someone who wanted to tell others what to do. Observing dance from the outside felt like the least exciting part of our art form. Instead, I wanted, as Sirota put it, to 'inhabit'.

Although the world of music differs from that of theatre or dance, I felt an unexpected connection to many of the ideas Sirota shared. It made me reflect on the performances where I 'replaced' other dancers, a role often seen as the lowest in the prestige hierarchy of performing. When I tell people that I performed in *The Dog Days Are Over*, a piece by the Belgian choreographer Jan Martens that toured around the world, I'm often met with disappointment: 'Oh, but you weren't part of the original cast.'

To me, being a performer is precisely about being both 'original' and, at times, deliberately not. Of course, it's wonderful to be chosen by a choreographer and to co-create a work of dance, but I believe there is also great skill and creativity in filling the gap left by another dancer. How do you embody a choreography crafted on—or even by—the body of someone else? As the replacement, you not only inhabit and experience the work of art (its logics, relationships, ideas), but you also gain, in a ghost-like way, an insight into the 'original' dancer, almost channeling their presence and craft.

Nadia Sirota, 'The Performer: Part One', Meet the Composer With Nadia Sirota (2014-17), accessed at New Sounds.

2. CAKE

I had never really considered copyright in relation to my work as a dancer until Irina Eidsvold-Tøien, a law professor and part-time lawyer at Creo, made a statement that caught my attention. In a meeting room on a sunny May day in Oslo, she said, ‘They have made a mistake, a conscious mistake. I believe that performers should be able to claim copyright.’

Nearly a decade ago, Eidsvold-Tøien published *Creative, Performing Artists* (2016), a book based on her PhD research, in which she examined the legal position of performing artists under Norwegian law. Drawing on her own background in theatre, she wanted to explore a crucial question: ‘Do performers have, or should they be granted, copyright protection?’

“Pina Bausch produced groundbreaking work in the 1970s and 1980s when she encouraged her dancers to draw from their personal lives, bringing dance material and theatrical scenes into the studio for Bausch to shape.”

‘Copyright for what?’ was the first thought that crossed my mind. Eidsvold-Tøien explained that, unlike in the USA and Canada, performers in Europe do not hold copyright. Instead, they rely on a weaker framework known as ‘neighbouring rights’. This allows performers, for example, to request that their name be included in (or omitted from) the credits of an artwork and grants them moral rights, protecting them from harmful imitations. According to the legal framework of neighbouring rights, performers can also negotiate royalties for the restaging or broadcasting of their performances. Based on my own experiences, however, this is rare in the non-commercial dance and theatre sectors.

Despite the existence of these neighbouring rights, Eidsvold-Tøien points out that they fail to protect the artistic dimensions of a performer’s work. She explains, ‘If an actress brings a very specific, creative, and original interpretation of Ophelia, but, for some reason, has to leave the production, there is no protection for her work or craft. Another actress can simply watch a recording of the play and copy that interpretation freely.’

That ‘other actress’ has been me—the replacement—I thought to myself. Throughout my career, I’ve watched countless recordings of choreographies, including low-quality VHS, and may have, to some extent, ‘copied’ another dancer’s interpretation. Isn’t that how we learn? By watching, imitating, even becoming infatuated with other dancers’ ways of moving? We imitate, copy, or even steal, if you will, that which speaks to us.

As I speak with Eidsvold-Tøien, something opens up in me and the memory bank of my experiences. I mentally scroll through my CV and feel the need to stress that ‘working as a performer for others’ can mean many different things, with creative processes varying immensely. It reminds me of discussions in the visual arts world, about the roles of crafts-person versus signature author. However, in contemporary dance, many creative processes go far beyond a dancer merely interpreting or adding ‘expression’ to a choreography.



Pina Bausch, the German choreographer and dance theatre pioneer, produced groundbreaking work in the 1970s and 1980s when she encouraged her dancers to draw from their personal lives, bringing dance material and theatrical scenes into the studio for Bausch to shape. This methodological shift is often seen as a historical turning point, when dancers gained a voice and became individuals with their own life expertise, contributing much more than mere technical skill. While this approach introduced a new dynamic to working relations, it also sparked debates about the commodification of performers' private lives and the implications for authorship. Despite these criticisms, this method—or a version of it—has, I would argue, become standard practice in contemporary dance today.

Initially, I found Eidsvold-Tøien's way of thinking rather peculiar. At the same time, it felt refreshing to consider authorship and ownership from a legal perspective. Eidsvold-Tøien emphasised that one reason she feels strongly about her research is that performers, both in Norway and the EU, represent one of the most precarious groups in the arts community: 'Performers love what they do and do it well, but they aren't making money from it. One reason is their position in the legal field.'

In her research, Eidsvold-Tøien refers to the 'cake theory'—the assumption that the more groups are involved in copyright, the smaller each piece of the 'cake' becomes. While this might seem logical, Eidsvold-Tøien disagrees: 'If there are no performers, there is no cake.' Instead, she believes that granting performers more ownership will improve their work: 'The better the performer, the bigger the cake.'

Dr. Irina Eidsvold-Tøien is an Associate Professor at the Department of Law and Governance at BI Norwegian Business in Oslo. In the past she has worked for TONO, Norway's composers' organisation. Currently she is combining her teaching and research with a position as an attorney with Creo, Norway's largest union for arts and culture. My interview with Eidsvold-Tøien took place on May 15, 2024, at CREO, Oslo.

3. POWER POINT

I wonder why copyright—and therefore ownership—have always seemed somewhat tainted to me, something I'd rather not touch. I prefer to think of myself as 'belonging to' the work—a kind of open-source or 'copyleft' approach to creating performance art. At least, that's how I *believe* I should feel about art. After all, my views on ownership in the arts do not exist in a vacuum—they reflect my context and the specific moments and places where dance discourse was shaped.

Last September, I was reminded of that context when attending *Kritikersalong: Hvem eier koreografien?* (Critics' Salon: Who Owns the Choreography?), a discussion organised by the Norwegian Opera & Ballet and Norsk Kritikerlag. The event was prompted by a recent ballet production in which the dancers were credited as co-creators. While this may be a relatively new development in the world of ballet, for someone like me—a dancer primarily navigating the independent field—co-creation is far from novel.

During the conversation, four panelists—a dancer from the opera, a union representative, a critic, and an educator—each brought their unique perspectives to the topic. While the one and a half hour discussion barely scratched the surface, at least I was left with one reminder: even though dance often feels like a niche art form, there is immense diversity within it. For example, being a dancer at the opera is very different from working in the freelance field, not to mention how different the Norwegian context is from anywhere else. Despite the union representative's recurring attempts to steer the conversation toward legal and pragmatic concerns, the differing standpoints of the panelists and audience members made it clear that one's relationship to ownership is shaped not only by economic or institutional contexts but also, I daresay, by personal beliefs.



‘Is the era of the individual choreographer coming to an end?’ the invitation for the Kritikersalong read. The question reminded me of Antje Hildebrandt’s 2013 video essay, *The End of Choreography*. In it, Hildebrandt speaks of a world where choreography can be anything, where dance no longer has to resemble dance, and originality is replaced by a culture of editing, sampling and stealing. The line between choreographer and dancer has blurred, and the choreographer may be disappearing altogether—either transforming into a rockstar visual artist, or, as she concludes, ‘withdrawing, voluntarily and involuntarily, from the scene and being replaced by dancers, curators, objects, text, images, machines, or PowerPoint presentations.’

“One’s relationship to ownership is shaped not only
by economic or institutional contexts but also,
I daresay, by personal beliefs.”

The End of Choreography captures what I would call ‘a moment in time’—or perhaps a moment in my own time. Listening to Hildebrandt, I was struck by the optimism that once infused this discourse in choreography. It was as if a revolution had just unfolded, bringing new possibilities and urgent questions to the table. Yet here I was, at the Oslo Opera in 2024, more than a decade later, listening to panelists still grappling with the elusive nature of authorship—*déjà vu*?

Kritikersalong: Hvem eier koreografien? (Who Owns the Choreography?), panel discussion held on August 28, 2024, at the Oslo Opera House. Panelists: Anette Therese Pettersen, Kristine Karåla Øren, Silas Henriksen, Anne Grete Eriksen. Moderated by Sidsel Pape.

Antje Hildebrandt, The End of Choreography (2013), accessed at Vimeo.

4. VENTRILOQUY

‘In the year 1967, the author was pronounced dead.’ This is the opening line of an artist talk by my friend and colleague, Franziska Aigner. She sent me the text about a year ago, after a phone conversation in which we discussed what she describes in her writing as the ‘troubling participation inside someone else’s body of work.’

The University of Bristol had recently invited her to speak about her art, but being critical of artist talks and their tendency to ‘reanimate the link between author and authority,’ Franziska instead chose to discuss the least prestigious aspect of her work: ‘the humble and humbling work of making work for someone else.’

Franziska has worked as a performer for several renowned artists, but she is also an artist in her own right and holds a PhD in philosophy. This multifaceted background likely enables her to critically examine the role of the performer and its relationship to authority. In her talk, she describes collaborative processes as ‘messy affairs,’ explaining that performance always holds ‘a moment of ventriloquisation.’ Performers must speak in the author’s name,

interpreting what the author intends—even if the author may not fully know themselves. For Franziska, the general rehearsal is a turning point, a moment when trust and authority are transferred to the performer, and she humorously adds, ‘they’d better not mess it up.’

“A dancer isn’t simply subordinate to the choreographer’s ideas or someone merely executing steps, but rather a person with their own practice, ideas, and agency.”

Franziska discusses the ‘good’ and the ‘bad’ performer. She is particularly interested in the latter—not bad in the traditional sense, but as an agent of subtle rebellion and disobedience. For her, this ‘bad’ performer embodies a ‘certain anarchy of the soul,’ infiltrating the work and challenging the author’s authority through their actions. To illustrate her point, Franziska references Judith Butler’s reading of Hegel’s master-slave dialectic, posing the question, ‘Will you be my body for me?’ To this, she makes the anarchic performer cunningly respond, ‘Yes, and everything I do will have been just what you wanted, will it not?’

Franziska Aigner is an artist who works at the intersection of music, performance, and philosophy. She wrote ‘A Certain Anarchy of the Soul’ for a talk at the University of Bristol in October 2023. The text has not been published yet.

5. EXPERIENCE

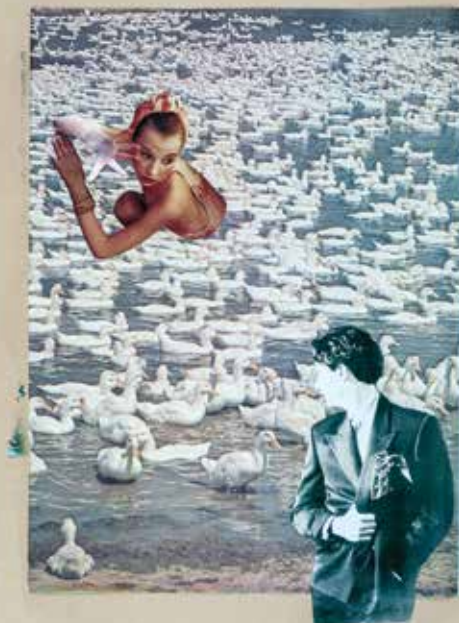
In 2011, Chrysa Parkinson posted her video *Self Interview on Practice* online. I remember that when I watched it, something clicked for me—and probably also for other artists who identify more with the role of the dancer or performer than with the choreographer. What I took away from that self-interview, was that a dancer isn’t simply subordinate to the choreographer’s ideas or someone merely executing steps, but rather a person with their own practice, ideas, and agency—entering the rehearsal space with a whole toolkit of references, methods, and resources. One of Parkinson’s definitions of ‘practice’ is that it is ‘an active thought, a filter’—a way of processing information and making decisions accordingly. Parkinson also emphasised that people come to dance from different places—we don’t have to dance exclusively to be committed to it. We can redefine what it means to be good at dance by redefining dance itself. Our dancing can be informed and influenced by other practices and art forms—music, drawing, philosophy, even baking. In this way, our dancing and everything surrounding it become a resource of knowledge and a body of work in its own right.

Parkinson has coined the concept of ‘experiential authorship’ and has documented extensively what it means to her as a dancer and performer. In one of her recordings online, *7 Questions*, I recently revisited an answer to a question I asked her after a presentation of her research in 2016 in Stockholm. I didn’t remember my exact question, and the audience’s questions are, in fact, not directly recited in the recording. Instead, we hear Parkinson’s repeated attempts—layered one over the other—to respond to seven questions. Answering to my inquiry about her authorship in her research and its presentation, she addresses the

distinction between authorship and ownership, as well as ownership and control. She seems intent on clarifying that she does indeed ‘author’ her movement material—and, by extension, her experience of it—but emphasises firmly and unmistakably, ‘I just don’t own it.’

Back to Irina Eidsvold-Tøien, who explains that in Norway performers have exclusive rights to reproduce their performances. This means a dancer can, for example, use their movement material in a dance class or even incorporate it into another choreography. During a recent conversation, Parkinson acknowledged the legal argument in Eidsvold-Tøien’s work, but pointed out that, once removed from its original context, the material often loses its meaning.

As dancers, actors, or performers, we do not own what we create within the work or context of others. However, Parkinson seems to suggest that as performers, we do own our experiences and are, therefore, the authors of those experiences. This reminds me of something I learnt through my involvement in the MeToo movement. When dancers began sharing their stories, both online and offline, there was an understandable fear of defamation. Our experiences suddenly held a certain currency, albeit a risky one. Once a story becomes part of a police investigation or a pending court case, it’s unclear what can and cannot be shared. In 2022, I sat in a Belgian court with my colleagues, listening to defence solicitors cite extensive studies on ‘collaborative storytelling’ in an attempt to convince the jury that the dancers in the civil party had influenced one another’s memories of events and, so to speak, *co-authored* their experiences. This tactic ignored the well-documented patterns of the perpetrator’s behaviour and instead sought to destabilise the victims’ narratives. Meanwhile, the lawyers on our side of the aisle repeatedly emphasised that as long as you share only your own personal experiences, your freedom of speech is protected. No one else can claim ownership of your experiences.



Chrysa Parkinson is a Professor of Dance at Stockholm University of the Arts (SKH). She has worked as a professional dancer in the United States and Northern Europe. Since 2011 she has directed the New Performative Masters education at SKH. Her research on performers' authorship and documentation of experience can be accessed through Research Catalogue.

6. NOT MINE

I feel conflicted about the tension between legal logic and artistic discourse on authorship and ownership. Copyright was originally created to protect artists, yet in many ways, it can also hinder us. I find this tension compelling—a space to sit in and reflect.

On the one hand, I want to embrace the expansion of what dance can be and the blurring of authorial lines. On the other hand, I see almost no sign of this actually happening in the contemporary dance market. While these new ideas about choreography and authorship have filtered into discourses about the arts, I am reminded of a statement by the Turkish-Dutch dramaturg Eylül Fidan Akıncı during a seminar on dramaturgy at Dansens Hus: 'I hesitate to say it, but from what I observe, the genius artist appears to be on the rise again.'

In her book *Creative, Performing Artists: Copyright for Performers?* (2017), Eidsvold-Tøien writes: 'From an ordinary human, psychological perspective, property and ownership seem to be among the strongest drivers for humans in a modern society.' She wonders why this wouldn't be true for performers as well. Later, she introduces the word 'self-respect,' arguing that greater ownership could motivate performers to keep practicing and developing their craft. She suggests that a stronger sense of ownership might even inspire performers to create their own work rather than rely on others.

This pragmatic view resonates with me, particularly as a feminist concerned with the (ongoing) history of women's dispossession. Virginia Woolf's *A Room of One's Own* comes to mind, and I think about how I once longed for that room when it wasn't there yet. One of the most beautiful things I've learned as a dancer is how to give something of myself to others and their work. I think of it as a gift. But I've also learnt that we only have so much to give, and sometimes, we shouldn't. Sometimes, we need to own and control something for ourselves—especially when it falls outside our professional habits or even defies our 'nature'. Like this text, despite being written with words that are not entirely my own.

This text was first published and translated to Norwegian in *Norsk Shakespeare-tidsskrift* #4, 2024.

Illustrations: Elsa B. Mason

Ilse Ghekiere dances, writes, researches and teaches. From her studies in dance (AP Hogeschool) and art sciences (Vrije Universiteit Brussel), she researches the relationship between literature, body-politics and gender history. She is the founder of Engagement Arts.

Open geen zicht- rekening.

Open een zicht-op-
beter-rekening.



Met twee kaarten,
nu één jaar helemaal gratis.
Info en voorwaarden op
vdkbank.be.

verdriedubbel
je denken



GEEF D I E P GANG CADEAU



Verras iemand met
een abonnement
op Etcetera.

Drie korte odes / three short odes / trois courtes odes

Onderschat nooit de kracht van de mensen die ons inspireren tot beweging. Dansers en choreografen Lukah Katangila, Lisi Estaras en Marc Vanrunxt brengen een ode aan een mentor, iemand die hun blik op dans voorgoed veranderd heeft.



What We Can Do Together, Monkey Mind © YvdH

WHAT HANNAH DOES WITH US

Lisi Estaras

'Which corner of your eye are you looking at? Which colors are stuck in your throat? All those types of voices can change in your sleep. Why are you so worried about yourself? You have to think elsewhere but don't doubt yourself. Tell me more about your future. What artist do you want to be?'

– Hannah Bekemans

Hannah cries when people have looked at her in stations and shops, or because people walk too fast and she cannot follow them, or because we've rushed her while she needs more time to put her shoes on, to close her bag, to drink, or because she urgently needs to write something that came to her mind, probably a poem. I met Hannah Bekemans for the first time in 2016 at Platform-K, while I was giving a workshop. It was my first encounter with dancers with different bodyminds (the term 'bodymind' emphasises the interdependence and inseparability of the body and mind). Hannah was in her early 20s back then. Since then, we have developed a creative relationship which continues to the present time. During the several captivating processes that we have shared, and thanks to her generosity and unlimited imagination, I developed the monkey mind approach.

Hannah has a unique way of being and dancing that often goes together, diving into the moment with total conviction and carelessness. Her movements are constantly influenced by stories and feelings and the *must*, what is impossible to hold back and needs to come out. There is no playing, no fakeness. If there is no urgency, then there is no dance! In her approach to dance, we see a state of celebration and unlimited joy, a hybrid of forms, a patchwork which includes everything and everyone.

At that time, I was developing the idea of the monkey mind: a method for using thoughts and emotions as triggers, rhythm and narrative and creating movement from them. Benefiting from the fluctuations of this chaotic state to make choreography. Somehow, I was looking for answers to fulfill the need of giving content to the movement language, to give an insight into what was going on in the head of the dancers while they executed movements. I wanted it to become more concrete for the dance to tell the story of those bodies and at the same time tell a universal story. I wanted to understand what the bodies were trying to express in the conjunction between abstract and concrete making the dance speak beyond a style or technique.

During those first sessions I would play different kinds of music and set tasks around physical qualities, I would observe and be mesmerised. I remember a clear moment during the process of creating *Monkey Mind* (2016), when Hannah started to put names to the movements so as to remember the choreography: basketball, count in, flower, sky, hold on... I have learned from her that movements have content not only in the gestures which resemble an object or state of mind but also on the inside, this close relation with the embodied mind, the corporeal and sensory relations of the body to its world, a movement that is full of details and gets decorated and developed in a unique way, the Hannah way.

A lot of the material Hannah is interested in has at first glance a mental structure that I will call pre-linguistic or precognitive but that eventually makes conscious and symbolic thought possible, it always reaches a point of understanding for the viewer.

Many times, in the studio, there was no clear demarcation of when things started or finished, a blurred line that also applied to the spatial division between performers and audience. The universe unfolds there to be shared and we are not sure... This uncertainty is uncomfortable and beautiful. It triggers a place of ambiguity that I love in a performance. Everything is allowed, we can be immersed fully in the choreographic path when distraction arrives and we incorporate it into the choreography, so it becomes further from what it should be but closer to humanity. It gives a perspective of live performance, of mastering the moment, even when this moment has been rehearsed and set.

Hannah has a great sense of humour and timing in her doing. This quality is a very important topic to me. Like Hannah, I don't understand life without humour. Taking yourself too seriously can prevent you from looking at what's beyond. I love the incongruences that float through the studio in her presence, there is always another way of doing something, the unexpected, the surprise, the fun. She often plays with absurdity and vulnerability, taking references from the world around her. She is able to recognise her condition of 'being different' or crip (pointing at herself) and question the gaze of others at her and explain the pain that this causes. Hannah loves food and she is curious about how dishes were made. 'Lunch time, the best time.' Sometimes she would write a whole menu of three courses for each member of the cast and give it as a present. So, you come to the studio and you get that at the start of the day and you cannot help but laugh and think: that is so great. In this hectic dark world, someone has had the idea to make a menu for you as a present.

She has the capability of putting herself in the other person's shoes, mixing their perspective with her own. In some extreme cases she would take the disability of one other dancer—for example someone in a wheelchair—and express that she (also) can't walk anymore.

Some years ago, Hannah discovered words and the power of writing. Now she says that words come first, before the dance. We arrived almost at the same time at the place where we need to include words in the dance because we need to be clear, maybe flirting with the idea of being understood. Still the words come in a collage form where thoughts are generated and mixed up, always with the pain underneath, with the strength of how difficulties and being *the other* brought us here, to be ourselves. In an interview Hannah said: 'When I dance, I mix my feelings with the stage. First, I breathe and do the easy way and then I go further, like in a long tunnel to become more me and I dance easy or difficult to discover more Hannah, to be me. Always me in the future; always me, always the future.'

Lisi Estaras started dancing in Córdoba, Argentina. In 1997, she joined les ballets C de la B, where she danced and co-created numerous works by Alain Platel and Sidi Larbi Cherkaoui, among others. Later, she also started creating her own work. In 2016, she created the performance *Monkey Mind* for Platform-K. This project inspired Estaras' research at AP University of Applied Sciences, on kinesthesia, empathy and mirror neurons.

MÉMOIRE

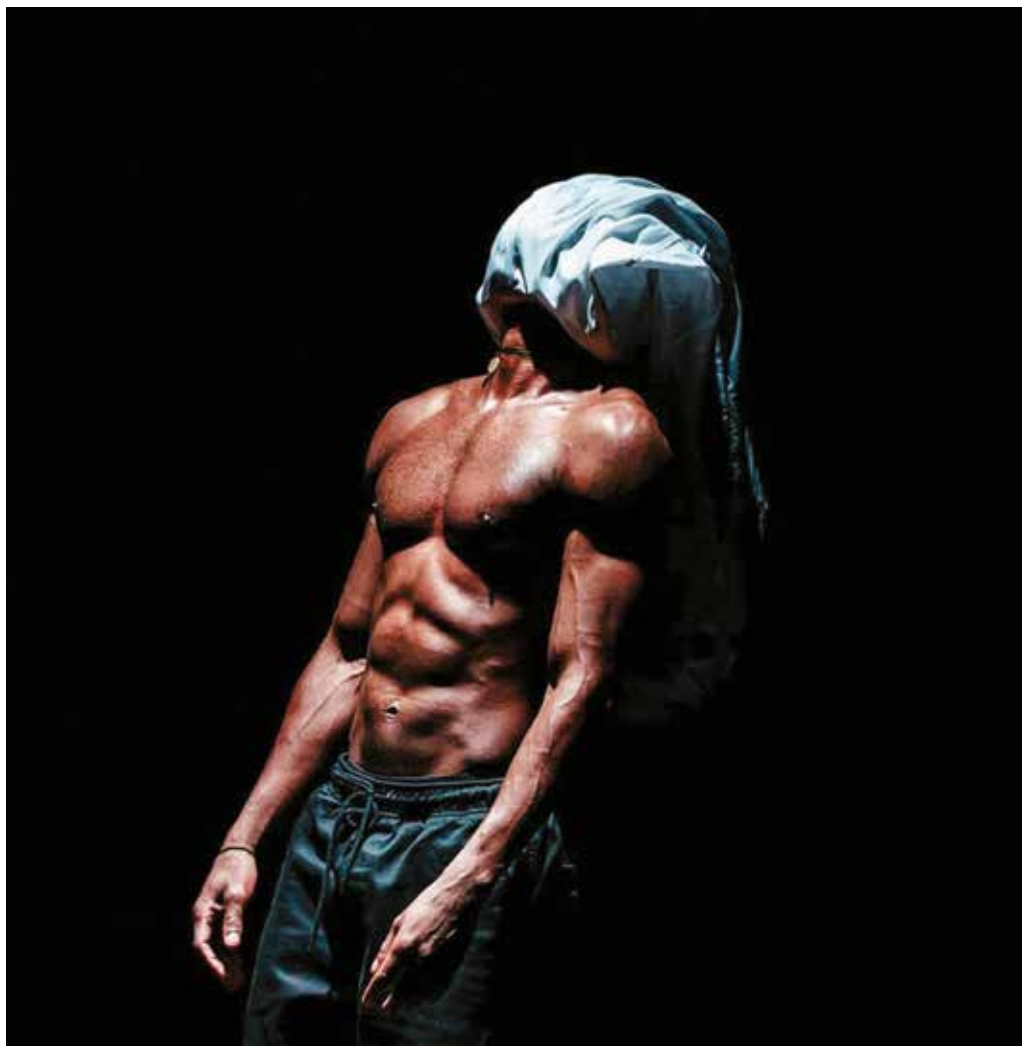
Lukah Katangila

Ô toi, maître des gestes, sculpteur de corps et de mouvements, Dans le silence de tes leçons, sous la lumière tamisée de la salle, Tu es la mémoire d'un art qui ne se dit qu'à travers les muscles, Un art qui parle sans paroles, qui éclaire sans lumière.

Tu n'as pas cherché la gloire, et pourtant tu éclaires nos esprits Comme une étoile discrète, dans l'immensité du ciel de la danse. Dans l'ombre de tes pas, nous avons appris la rigueur et la liberté. Tu as forgé la structure de nos âmes, tout en sculptant nos corps. Je me souviens de tes mains tendues, doigts frémissants, De l'alignement précis que tu insérais dans chaque mouvement, Comme un maître calligraphe traçant des lettres invisibles Que nous devons déchiffrer, incarner, puis réécrire. Il n'y avait pas de mots inutiles, juste un regard,

Et tout le savoir, des siècles de danse accumulés, Se transmettait dans cette rare communion entre le corps et l'esprit. Tu n'étais pas seulement un professeur, Mais un guide, un passeur, un gardien de l'héritage vivant.

Je me souviens de l'odeur de la salle de danse, Du bois usé sous les pieds nus, des miroirs qui reflétaient non pas des visages, Mais des vies en construction, des êtres en devenir. Dans tes gestes, je découvrais des histoires, des luttes invisibles, Des figures oubliées de l'histoire de la danse, Des créateurs sans nom mais dont l'influence palpite encore dans l'air. Car la danse, ce n'est pas seulement la technique, C'est une philosophie, une esthétique de la révolte silencieuse, Une manière de questionner le monde, le corps, l'âme. Et toi, tu étais la clé de ce savoir, l'incarnation d'une tradition vivante. Mais ces figures, ces mentors que tu incarnais à travers nous, Ils étaient là, présents dans l'ombre de l'histoire. Tu nous parlais de Martha Graham, de José Limón, De ces pionniers de la danse moderne qui, dans la difficulté, ont trouvé la liberté. Mais tu nous parlais aussi de ceux qui ne portent pas de noms dans les livres, De ces danseurs anonymes, ces invisibles dont la quête était la beauté du mouvement. Ils n'étaient ni célèbres ni récompensés, mais leur impact fut profond, Car leur savoir n'était pas dans des diplômes, ni dans des distinctions, Mais dans la pure transmission du geste, dans l'indicible poésie du corps. Tu nous parlais aussi de la danse baroque, oubliée par les fastes modernes, De ces chorégraphes du XVII^e siècle qui codifièrent l'art du mouvement, Là où l'élégance et la rigueur se confondaient dans une symphonie de gestes. Tu parlais de l'importance de la posture, de l'alignement, du regard,



La Veste du Président, Lukah Katangila © Minh Ph

Comme si chaque geste, chaque pas, portait en lui la mémoire de siècles passés.
Tu nous enseignais que le mouvement, ce n'était pas un simple enchaînement,
Mais un langage universel, une musique invisible.

Et dans chaque pirouette, chaque pas de deux,
Nous étions à la fois les héritiers et les passeurs d'une tradition sans fin.
La transmission, tu le savais, n'était pas une question de mots.
Elle n'était pas inscrite sur des partitions, ni figée dans des manuels.
Elle était dans l'air que nous respirions, dans la sueur, dans l'âme du corps.
C'était un savoir incarné, vivant, qui se passait de génération en génération,
Par l'empreinte d'un regard, la force d'un souffle, la tension d'un muscle.
Ce savoir n'était pas une chose que l'on possédait, mais un geste que l'on offrait.
Il circulait entre toi et nous, comme une rivière invisible,
D'un corps à l'autre, d'un esprit à l'autre, dans une danse infinie.
Et c'est ainsi que nous avons appris.

Par la persévérance et l'humilité, par la répétition incessante,
Mais aussi par la confiance, cette confiance que tu plaçais en nous,
Dans l'intime de chaque mouvement, dans chaque respiration.
Car c'était cela, ton véritable enseignement :
La danse, au-delà de la technique, était un acte de foi,
Un acte de confiance dans l'invisible, dans le mystère du corps en mouvement.
Tu nous enseignais que le corps ne ment pas,
Que chaque geste, même le plus imperceptible, portait une vérité.
Aujourd'hui, chaque mouvement que je fais, chaque création que je mène,
Portent ton empreinte. Ton enseignement résonne à travers moi,
Comme un écho dans l'espace, une vibration qui traverse le temps.
Je n'ai jamais oublié tes mots, ta manière de regarder, de sentir le rythme,
Ni la manière dont tu redéfinissais la danse à chaque instant,
Non pas comme une simple forme, mais comme une rencontre.
Tu nous enseignais que la danse, ce n'est pas ce que l'on montre,
Mais ce que l'on ressent, ce que l'on vit au plus profond de soi.
Il y a des mentors, des guides, des maîtres comme toi,
Qui ne cherchent pas la reconnaissance, mais qui, dans l'ombre, façonnent l'histoire.
Ils sont les architectes du mouvement, les bâtisseurs d'un savoir qui se déploie, Invisible,
dans les veines de ceux qui, à leur tour, transmettront.
Et ainsi, la danse continue, s'épanouit, se transforme.
Mais elle reste toujours fidèle à ces racines profondes,
Qui, loin des projecteurs, portent la mémoire du corps,
De ceux qui ont appris à écouter le silence du mouvement.
Car la transmission, c'est cela : un voyage sans fin,
Un pont jeté de corps en corps, de génération en génération.
Et toi, maître silencieux, tu es à l'origine de ce voyage.
Dans tes pas, nous avons trouvé notre propre voie.
Dans tes gestes, nous avons découvert un monde de possibles.
Merci pour cette lumière discrète, pour cet héritage vivant,
Que tu as su transmettre avec tant de délicatesse et d'amour.

Dans la danse, tu n'es jamais loin, car tu es en nous,
Dans chaque mouvement, chaque geste, chaque souffle.
Le savoir incarne la mémoire du monde et nous simple danseurs en sommes les témoins
fidèles.

Lukah Katangila est un chorégraphe, danseur,
interprète et activiste né à Goma, au Nord-Kivu,
dans l'est de la République démocratique du Congo.
Il danse avec la Slayers Dance Company, Amizerok
(*East African Boléro*), et dans sa propre compagnie
Mboka Dance Cie.

R.I.P. AN SLOOTMAEKERS (1934–2024)



beste An,
in april 1976 heb je in 1 minuut tijd mijn leven op zijn kop gezet en mee verder vormgegeven.
ik wou toen komen kijken naar een dansles van u in een turnzaal op de Frankrijklei in Antwerpen.
ik was welkom, maar ik mocht niet alleen komen kijken, ik moest meteen meedoen.
van een vuurdoop gesproken.
ik was doodsbenaauwd maar ook razend enthousiast en ik ben blijven dansen, eerst in de Dansschool en daarna in de Dansgroep An Sloodmaekers.
ik heb zoveel ontdekt, je hebt me zoveel leren kennen.
Nijinski, Lea Daan, Maurice Béjart, Jeanne Brabants, Rudolf von Laban, Rosalia Chladek, Stravinsky, Martha Graham, Paul Valéry, enzovoort.
in 1980 kreeg ik de gelegenheid om binnen de dansschool een eerste choreografische poging te wagen.
je hebt iets doen ontvlammen in mij, in de eerste plaats een niet-aflatende nieuwsgierigheid én belangstelling voor de wereld in en rondom mij.
tot op de dag van vandaag.
waarvan akte.
waarvoor dank.
met liefde en respect.
marc vanrunxt
20 december 2024

Marc Vanrunxt is choreograaf en danser. Hij onderzoekt de grenzen van dans als medium en choreografie als taal, door rekening te houden met de mogelijkheden van het lichaam. In zijn werk probeert hij begrippen als tijd, ruimte, energie en aanwezigheid te herdefiniëren. Het oeuvre van Vanrunxt ontvouwt zich rond tegenstellingen als zichtbaar/onzichtbaar en tastbaar/ongrijpbaar. Zijn artistieke woordenschat is geworteld in de punkbeweging en het abstract expressionisme.

Performances at Bozar

Dana Wehler, MKE © Françoise Robert

Dana Michel, MIKE @ Francoise Robert

Dana Michel, MIKE

Ola Maciejewska, *The Second Body*

Sammy Baloji

.be  **loterie nationale
loterij**
BIEN PLUS QUE JOUER
MEER DAN SPELEN

**BNP PARIBAS
FORTIS**
#WeLoveCulture



Funded by the
European Union
NextGenerationEU

[illegible]

KUNSTENFESTIVALDESARTS
BRU.X.SS.EL.LE.S
09—31.05.2025
KEDA.BE



presenteert

Your health is your wealth?!

*Een festival vol dans, film,
comedy, performance, tarot, talks*

Six Impossible Things Before Breakfast

06.03 - TALKS

Dead Centre - Illness as Metaphor
- adapted from the book by Susan Sontag'
06 & 07.03 - THEATER/BELGISCHE PREMIÈRE

Ray Young - 'OUT'
07 & 08.03 - PERFORMANCE

Jeanie Finlay - 'Your Fat Friend'
08.03 - FILM/BELGISCHE PREMIÈRE

Dark Habits
08.03 - TALKS

Bebe Books/Josefien Cornette
— Disability/Sick Tarot Deck
08.03 - PERFORMANCE/TALKS

Studium Generale: Louise Sauvage
'Fatness + Fitness?'
11.03 - TALKS

*Studium Generale: Sabrina Strings
— Fatphobia as Misogynoir: Gender,
Race and Weight Stigma*
12.03 - TALKS

Sofie Hagen - Fat Jokes
13.03 - COMEDY

Chiara Bersani - 'Sottobosco'
13 & 14.03 - DANS

Sarah Vanhee - 'Dienst Woorden'
14.03 - THEATER

Dani Bershan - 'GUT MATTERS'
15.03 - SYMPOSIUM/INSTALLATIE/TALKS

info & tickets viernulvier.gent



A game of whispers

How can dance be passed on from one generation to the next? What are the differences that occur when you execute a movement originating from a different body? Choreographer Zoë Demoustier reflects on her practice as a potential site for physical archiving.



As a child I used to play a game of whispers.
We would form a circle or sometimes a line.
One child would start and imagine a sentence.
Something mysterious, something joyful or just funny.
This child would whisper the phrase in the ear of its neighbor.
That child would listen very carefully and pass it on to the next child in line.
And this would continue for a while.

There was no doubt that the sentence would slowly change along
the way.
With every child, every ear and every mouth it would transform.
Until eventually, the last child in line would have the honor to say the
words out loud.
Most of the time this moment was followed by laughter or total hilarity.
Because even though we more or less knew what would happen, every
time we played the game we were overwhelmed by the unexpected
outcome. And the most beautiful part of it is that somewhere,
somehow, we would always recognise the origin of it, even though it
was just an echo.

This summer, many years later, I played the game again.
But this time I asked a group of children to imagine a phrase, not in
words, but in movement. We had to adjust the rules because the inti-
macy of whispering disappears when showing a set of movements.
So, we invented a new set of rules with closing the eyes and turning
around to hide the movement for the others who were waiting for
their turn.
And eventually, the game worked just as well.
Like in the original game, the movements slowly changed.
Observing from the side, I enjoyed watching the children play and felt
privileged to witness where and how the changes were made along
the way.
Sometimes, by accidentally confusing right with left or by skipping
the ending, being too impatient to wait and already tapping their
neighbour's back to show their own version of the phrase. Sometimes

I could witness something else in the sincere attempt of passing on the movement phrase. They added their own imagination. Or should I call it fantasy, personality, interpretation? In that way they became the new owner of the material.

After finishing the game, I told them about the so-called Flemish Wave About the impact a young group of artists had on the (dance)land-
scape in Belgium (and beyond). How they pushed the boundaries of dance and movement and pushed Belgian dance across land borders, changing everything.

I explained how what they did is still tangible today.

How one wave creates a new wave and a new wave.

How old and big waves were once touched by other waves.

How the ripples made by the water touch others.

I remember the flying bricks, caught just in time.

I remember that sitting on a chair never felt the same after seeing these women dance on them

I remember being eleven years old, sitting next to my mother in the theatre, almost feeling the drops of water splashing from a dancer who jumped off a rock that looked like the moon. It made me want to dance, spin around and let my hair grow long.

The ripple touched me.

I was born in May 1995.

The same year Alain Platel was rehearsing *La Tristeza Complice*.

Half a year before *Antilichaam* by Marc Vanrunxt premiered.

One week after *Rosas danst Rosas* was performed at Archa Theatre in Prague.

For the past three years, I've been working as a performer and choreographer under the wings of Ultima Vez, where I created one solo work *Unfolding an Archive*, a group piece *What Remains* and this year I will create a new group piece, *Hear The Silence*.

Being part of this company gave me the opportunity to work on different levels with a large team and for the big stages. We have toured, seen many places and met many people. But it also made me realise that I've grown up, I still see little Zoë sitting in the theatre with her dreams. They haven't disappeared, they have only changed over time.

There's this thing about growing up. As a grownup you look at your parents and realise something has changed. You see the complexity of life, the cracks, the influence of time. Maybe that's the hardest part of it: people that once were your heroes become human beings. They become conversation partners, maybe friends or colleagues, or loved ones. You experience similar doubts, pains and desires, differences between you. You realise that someday it will be your turn to relate to a younger generation. One day you yourself will be 'the fallen hero'.

I explore this generational theme in my most recent piece *What Remains*. When we started the process, the performers were between 5 and 75 years old. Today, they too have grown up and grown older. The performance is about loss and grief. It focuses on the moment in life when you start to question what will be left, and what you'll pass on. Something concrete: a ring of your mother, for instance. Or the recipe for an apple cake. The color of your eyes. Or more abstract: a movement, a way of running, singing. A way of looking at the world. During rehearsals I was touched by the friendship developing between the performers, all of different ages. The older ones coached the younger, and the younger taught the older. Roles shifted and transformed. Both literally and figuratively speaking everyone could carry the other. Thus, life becomes a circle. We receive and pass on, for others to receive. Working in *Ultima Vez*, being so close to the repertoire that once felt so far away, I started questioning how me and my peers feel about this repertoire, the techniques, the ideas and the images we grew up with. What do we carry within us, what do we pass along, and what is changed along the way? What do we want to change?



As a teacher in art schools, working with young adults, I often notice a strong rejection of repertoire. Probably the perspective on it, too, moves in waves.

The strong urge to do things differently, to create something new, to be bold and sometimes destructive, intrigues me. When comparing it to growing up, I think this critical mindset of forming your own character, the phase of resistance like the teenager—is one we should embrace. It is both essential for their own development as for the artistic world in general. It confronts us, it opens up our eyes. However, we should not forget the past. We shouldn't hide from it. We need to learn from it and work with it. And most importantly, work together.

Last year I got a research position at the Conservatory of Antwerp, titled 'The Flemish Wave Revisited: towards an intergenerational dialogue with dance heritage'. This research will result in a dance performance—*The Wave*—set to premiere in the winter of 2026.

In *The Wave* I want to confront a new generation of performers with the legacy of the emerging dance artists from the eighties and nineties. On stage there will be a mix of children, youngsters, young professionals of diverse profiles in terms of age, education, ability and background together with dancers that were once part of the repertoire pieces we'll get inspired by.

My research will focus on this intergenerational encounter, and how the existing material can be enriched and changed by the addition of today's dancers. I want to explore the transmission of movement vocabulary, and how this can be transformed by the dancers' own gaze, personality, bodies and background.

Just like a game of whispers.

This research will raise many questions.

Which material will I choose to work from?

Which choreographers are forgotten.

What kind of dancers do I want to work with?

How close should I stay to the original?

How can we create something new without losing the essence, the core?

What would that core be? What is it we want to pass on, what becomes a part of our archive?

In my work, I often explore the idea of the body as an archive.

In the solo *Unfolding an Archive*, I approached this quite literally re-embodying the video footage from my father's archive of war images.

And in *What Remains*, I worked with older and younger bodies, archives that change over time and through life. At home, I have a room full of cardboard boxes, filled with material of projects I've done, photos of people I met, traces and remnants of travels and tours. I try to hold my memories close, turning them into relatable objects, not losing them. I try to contain the past. Some people might call this hoarding. For me it's a way of remembering.

It's also from this love of memories, of archiving and collecting that I am fascinated with what happens today. By the shift we are in.

And how we will deal with this legacy that lies before us, and more that will follow.

How do we capture dance if it is as 'elusive' as water

If it is already gone just after we saw it.

Many methods and attempts of archiving, preserving and passing on dance already exist—body-to-body, movement scores, drawings and videos. However, we should not forget the spectator, especially when we look into collective memory. People were sitting in the theatre. They were there, they were watching.

How did they experience the play?

What do they remember?

Recently I started collecting memories from spectators of dance pieces that were created before my birth in 1995. Pieces I 'missed'. Doing so, I'm building a new archive. A history of reception. From those interviews, I created detailed dance scripts to pass on to performers of different ages.

It's beautiful to see how they interpreted these scenarios of movement. How they made images out of descriptions, like an 'ekphrasis', but with extra layers—movement, image, memory, language, image, movement. This indirect approach of the repertory material, through the highly personal gaze of each spectator and performer, will be one of the research methods for *The Wave*.

A circle through time. A game of whispers that, hopefully, will end up with all our voices raised.

To finish this letter, I will bring you back to a few weeks ago, with the group of children in the studio.

I organised an encounter for them with Bérèngère Bodin, one of the dancers who worked with Alain Platel for many years.

She taught them a phrase of *Tauberbach*.

They had a lot of fun.
Afterwards, I asked them to describe the movements to me, for you,
for those who don't know it.
As if to explain to a blind person.
I invite you to close your eyes and listen
What would you see?
Would you see the dance?
Would you be able to dance it yourself?
Do you feel the ripple?

What disappears from the original and what remains?

This text was originally presented at the symposium 'Choreographic Legacies' on 17 September 2024.

Photographs: © Lore Stessel
Dancers pictured: *Misha Demoustier, Fumiyo Ikeda,*
Aiko Niang, Alice Monserez, Luwe Van Gucht

Zoë Demoustier is a Brussels-based choreographer and performer with a background in Mime corporel, contemporary dance and cultural studies. The body serves as her starting point for visual representations, linking movement to current and engaged issues to create choreographic work. In recent years, she created *Unfolding an Archive, Beating Choir/Choeur Battant* (BRONKS BE & Le Carrousel CA), *Nesting* (FABULEUS) and *What Remains* (Ultima Vez), which was selected for Het TheaterFestival 2023 and received international recognition.



Simons Crypto

Door Simon Baetens

MAG IK DEZE DANS?

Gelijke getallen staan voor gelijke letters. De woordbalk in de middenkolom bevat een naam of een begrip.

A					2			8				13							
B						11				16	1		16			4			
C					1			9			4	9							
D						1		16		17									
E								14				11							
F								5				12	18						
G								9			18	6							
H						7	3			17	13								
I					1	5			5		11								
J							3	8			4	4							
K						12		9			10	9							
L			10			7	15				2	15	17						
M						2			2		2								
N					14			8			3								
O									11	11									
P					9		14	14	12		8	15							
Q						7						10							
R			1	5		11		1	11		14		5				11		
S				2			12				6	10	12						
T									4	16									

LETTERBAK
(IJ = 1 VAK)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18

- A: Oorzaak van menig hernia ^(EN)

B: Magische partnerruil

C: Satirisch taartloopje ^(EN)

D: Niemand kent de tekst maar iedereen het dansje

E: Bezoek zeker de bronnen als je naar...
- F: Seuratschoeisel

G: Kan je opsnuiven in de betere bioscoop

H: Ze werd goed nat toen ze door de...

I: Het kloppen van het deeg wordt beïnvloed door de...

J: Iets tussen operette en cabaret
- K: Drankje voor armzwaaiers en worsthonden

L: Schop, dansfeest, verander ^(EN)

M: 1, 2, ...

N: Geen dronkaard(s) toegelaten ^(FR)

O: Jij jij ^(FR)
- P: Met de duim naar links of rechts bewegen

Q: Emigreerde van Firenze naar Destelbergen om er new beat te dansen

R: Aanraking zonder voorbedachte rade

S: Koorschrift

T: Danst kortjakje

OPLOSSINGEN CRYPTO ETC 178: A. Spotlight B. Stoelnummer C. Bezetting D. Trekkenwand E. Nagesprek F. Brandscherm G. Confettikanon H. Callsheet I. Flightcase J. Deus Ex Machina K. Uitloppmuziek L. Voerlicht M. Locatietheater N. Seizoensbrochure O. Vrijkaart P. Publieksparticipatie Q. Rookmachine R. Partierre S. Speleplezier T. Inleiding U. Grotesk • Middenbalk: Interdisciplinariteit

Rosas on tour tot juli 2025

EXIT ABOVE

AFTER THE TEMPEST / D'APRÈS LA TEMPÊTE / NAAR DE STORM

Amiens – Brest – Lorient – Mulhouse – Metz – Cergy-Pontoise – Paris Marne la Vallée – Paris Colombes – Paris Malakoff – Paris Bobigny – Chambéry – Annecy – Chateauroux – Poitiers – Barcelona – Lissabon – Porto

IL CIMENTO DELL'ARMONIA E DELL'INVENTIONE

Hannover – Gent – Rome – Milaan – Dijon – Rennes – Barcelona

FASE, FOUR MOVEMENTS

TO THE MUSIC OF STEVE REICH

Leuven – Kortrijk – München

BODY OF WORK – UNFOLDING FASE

Festival voor levend danserfgoed STUK Leuven

NIEUWE CREATIE 2025

Wereldpremière Brugge 18 juni

Rosas





**Lees
De Groene**

**10
weken
op proef**

**voor
slechts
€10**



DE GROENE AMSTERDAMMER

Onafhankelijk, kritisch en betrokken weekblad
sinds 1877. Met iedere week diepgravende
onderzoeksjournalistiek, essays en analyses en
volop literatuur, kunst en cultuur



groene.nl/denk

WWW.E-TCETERA.BE

FACEBOOK.COM/ETCETERAMAG

INSTAGRAM.COM/ETCETERA_MAG

ETCETERA ONLINE: **Recensies, columns, opinies, interviews, essays, vertalingen, thematische dossiers en meer!**

UITGELICHTE ARTIKELS:

Twee Elmers zoeken een club
COLUMN, MADONNA LENAERT
“Als kind verlangde ook ik snakkend
naar samenzijn met lotgenoten,
naar het ontmoeten van mensen
zoals ik, naar gedeelde pijn,
plezier en genot.”

Liefhebbers: Dirk Vekeman
INTERVIEW, LEONORE SPEE
“Het mooiste aan theater is
wanneer iets gebeurt dat je zelf
nog nooit hebt meegemaakt,
maar je het, als het goed gedaan is,
toch kunt voelen.”

Marktdenken in CC's
ESSAY, ELIE AGNIEL
“De kracht van elk cultuurhuis zou
kunnen zijn dat theater de stad of de
gemeente mee vormgeeft, in plaats
van haar inwoners op te voeden. ”

PODCASTS & AUDIO

Diepgravende podcasts,
ingelezen artikels i.s.m.
Transkript en opnames
van debatten.

Etcetera op Spotify:



SOCIALS & NIEUWSBRIEF

Volg *Etcetera* op Instagram en
Facebook of schrijf je
in op onze nieuwsbrief.

Nieuwe dansmakers,

Danspunt ondersteunt jou met deze drie kansen:

1 Keukenklap netwerken en uitwisselen!

Leer de professionele sector beter kennen en ontmoet en wissel uit met andere makers.

Op 29 maart en 27 september 2025
Check onze socials voor de inhoud
Inschrijven via www.danspunt.be

2 Maakplaats experimenteer en creëer!

Werk je aan jouw eerste creatie of zoek je een ruimte om te experimenteren?

Mail naar maakplaats@danspunt.be

3 Code Dans + coaching en budget voor jouw danscreatie!

Wil je buiten de theaterzaal werken en heb je financiële middelen (max. 4000 euro), artistieke coaching en/of organisatorisch advies nodig?

Check de open call vanaf juni 2025
op www.codedans.be

**Wil je zelf nieuwe makers ontdekken?
Dan zien we je graag op het gratis stadsfestival Dansstorm!**

16 – 18 mei 2025, Brugge
Programma vanaf april
op www.dansstorm.be

**DANS
PUNT**
www.danspunt.be
@f @e @x @danspunt

dit wil je niet missen