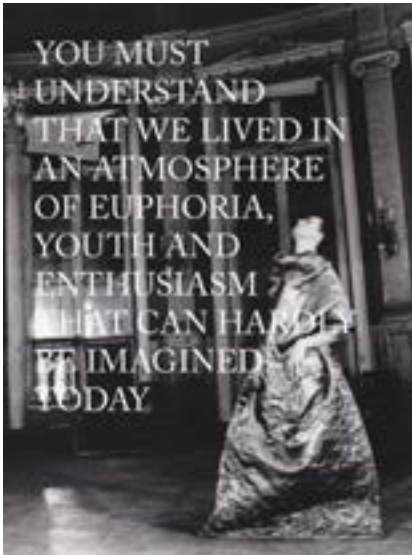


# RECENSIES

Paul VERREPT,  
Marc VANRUNXT (red.).

***You must understand that we lived in an atmosphere of euphoria, youth and enthusiasm that can hardly be imagined today.***



Antwerpen: Bebuquin, 2020, 320p.  
(ISBN: 9789075175783)

Het recent verschenen boek over het oeuvre van Marc Vanrunxt valt op het eerste gezicht weinig op: het is een softcover van bescheiden formaat (net geen A4), en niet bijzonder dik. Toch intrigeert het meteen door de onmogelijk lange titel: *YOU MUST UNDERSTAND THAT WE LIVED IN AN ATMOSPHERE OF EUPHORIA, YOUTH AND ENTHUSIASM THAT CAN HARDLY BE IMAGINED TODAY*. Alles in witte kapitalen. Maar ook de achtergrond van die titel intrigeert: een beeld van een ontegensprekelijk vrouwelijk gelaat dat met een laag was bedekt lijkt, met twee speldenprikken of vlekken op de plaats van de ogen. Is dit een dodenmasker, of is het een gemanipuleerde foto?

Je komt er niet uit. Voorlopig althans, want het boek komt uitvoerig terug op dit beeld. Maar door de gelijkennis met een dodenmasker echoot het beeld alvast het tweede deel van de titel, *that can hardly be imagined today*. Net zoals het beeld van een overledene vervaagt in de herinnering, en foto's of films ervoor in de plaats komen te staan, zal dus ook dit boek gaan over gebeurtenissen die we ons niet meer kunnen voorstellen met dezelfde levendigheid als toen ze plaatsvonden.

Is dit boek dan een treurzang? Niet werkelijk, zo blijkt later uit de inleiding van auteur en graficus Paul Verrept, maar wel een omkijken in verwondering, vanuit het besef dat er veel verloren ging sinds Marc Vanrunxt in de jaren 1980 begon te choreograferen. In die tijd besefte niemand immers terdege het belang van een goed bijgehouden archief, zoals het colofon vermeldt.

### **Tekst als beeld, beeld als tekst**

Vreemd, bijna bizar, is wel dat er geen auteur vermeld wordt op de kaft. De auteurs worden enkel vernoemd op de rug van het boek. Niet in kapitalen, maar in onderkast, terwijl de titel daar alweer in kapitalen, rode deze keer, prijkt. Er staat bovendien niet één naam, maar twee: “marc vanrunxt paul verrept”. Wie welke inbreng had, blijft enigszins in het ongewisse. In de inleiding, in het Nederlands met vervolgens een Engelse vertaling, laat Paul Verrept er echter geen twijfel over bestaan dat de vormgeving van het boek in zijn handen lag. De inleiding draagt ook enkel zijn handtekening. Dat deel van het auteurschap is dus ondubbelzinnig bepaald.

Na die inleiding van Verrept volgt vooral beeldmateriaal – waarover later meer – en maar heel weinig teksten. Drie, om precies te zijn. Twee ervan, in het Engels, zijn van de hand van de Poolse danscurator Kasia Tórz. Op het einde van het boek geeft

ze op één bladzijde in bloemrijke, hyperbolische taal het overrompelende effect weer dat het boek bij haar sorteerde. Op de achterflap looft ze, in een brief, nogmaals hoe de grafiek een toegang biedt tot het universum van de choreograaf. De derde tekst, alweer slechts één pagina lang, is van de hand van criticus Raf Vervecken. Het is een recensie voor *Urbanmag* van *Unspeakable* – een voorstelling van Vanrunxt uit 2003 waar ook het beeld op de frontpagina aan ontleend is. De tekst is echter niet “op zich” weergegeven, maar opgenomen in een mail van Vanrunxt aan Verrept. De tekst verschijnt hier in die vorm, als een soort beeld dus.

Al wat het boek verder nog aan tekst te bieden heeft, verschijnt eveneens als beeld te midden van de overvloed aan andere beelden. Zo een foto van een artikel van Clara Van den Broek in *De Morgen* (1999), een foto van een kort artikel in de Nederlandse danskrant, of een (onleesbaar versneden) fragment van een tekst van Katie Verstockt in *Knack Magazine*. Een curiosum is de facsimile-weergave van een vragenlijstje dat Karlien Van Hoonacker opstelde voor een interview dat nooit doorging voor de publicatiereeks “Toneelstof” van het Vlaams Theater Instituut (nu Kunstenpunt). Je zou het documentaire beelden kunnen noemen, die iets zeggen over de receptie van het werk.

Twee andere “tekstbeelden” verraden daarnaast onmiskenbaar iets van de

denkwereld en werkwijze van Vanrunxt. Een foto van een bladzijde uit een boek van Doris Humphrey met adviezen over danscompositie moet wel een referentiepunt zijn voor de choreograaf. Ook een manifest/beschouwing van AMVK (voluit: Anne-Mie Van Kerckhoven. Deze kunstenares tekent haar werk en teksten zelf echter doorgaans met het acroniem AMVK) over denken en absurditeit moet dat zijn. Ze staan naast een paar facsimile-weergaven van bladzijden uit notitieboekjes van Vanrunxt zelf.

Het colofon achter in het boek maakt geen vermelding van al deze secundaire tekstbeelden en zelfs niet van de teksten van Verrecken, maar stelt dat de teksten van de hand van Verrept, Tórz en...Vanrunxt zijn. Toch bevat het boek geen enkele conventionele tekst van Vanrunxt, afgezien van de notities uit zijn werkschriften. Hoe valt dit te begrijpen? Een opmerking in de eerste tekst van Tórz licht een tip van de sluier: "A long dialogue between Marc Vanrunxt and Paul Verrept generated the archive that comes into sight as a mysterious and exciting substance of its own density." Dat zou kunnen betekenen dat de beeldcompositie die de essentie van het boek uitmaakt door beide auteurs als een samen "geschreven" tekst begrepen wordt. Tekst, niet als een weefsel van woorden maar van beelden van diverse oorsprong, die door hun structuur en tekening een verhaal terug tot leven wekken. Toch

blijft het vreemd dat Verrecken, die zonder meer de nagel op de kop slaat in zijn tekst over *Unspeakable*, niet de eer krijgt die hem toekomt.

### **Beeld-tekst**

Hoe ziet die beeld-tekst er dan uit? Voor het overgrote deel is het boek één lange stroom van beelden van diverse aard, met de nadruk op productiefoto's, affiches en beelden van kostuums, maar ook knipsels, contactopnames van fotorolletjes, bladzijden uit werkschriften of tekeningen (en dus ook een tekst) van AMVK en anderen. Bij de foto's is de herkomst zeer divers: het gaat van snapshots tot zorgvuldige composities. Het gros van de (foto-)beelden zijn aflopend afgedrukt: ze vullen de hele pagina of een dubbele pagina. Zo lijken de foto's in elkaar te haken. Affichebeelden daarentegen hebben meestal een witrand en vormen zo de uitzondering die de regel bevestigt. Niets leidt de lezer af van die beeldmontage: er zijn geen labels, en zelfs geen paginanummers. Er is enkel beeld, doorgaans een *flow* van gelijkaardige voorstellingen maar her en der met harde breuken op één dubbelpagina.

Pas op het einde van het boek volgt een summiere toelichting bij de beelden. Alle dubbele bladzijden zijn daar afgedrukt als miniatuurtegels met daaronder een label. Die labels zijn doorgaans informatief ("Voorstelling x, jaartal, danser(s)") maar af

en toe sluipt er ook een commentaar binnen. Dat is bijvoorbeeld zo voor het allereerste beeld, op het eerste schutblad. Het toont een uiterst klein afgedrukt en gemanipuleerd beeld uit *Hyena*, een van de eerste stukken van Vanrunxt (en de naam van zijn organisatie tot 2001). Je moet intens kijken om het beeld te lezen. Het is een portret van een man die ter hoogte van de borstkas gespiegeld werd. Hij houdt twee armen met zwarte mouwlange handschoenen voor zijn ogen. Op zijn hoofd bevindt zich een donkere uitstulping in de vorm van een zwaan. Het lijkt wel alsof hier een schichtige waarheid verschijnt. De tekst suggereert dat zeker: "Heavy symbolism & Minimalist movements. Plastic swan & Fake snow. Real emotions". Dat is een inhoudelijke commentaar, geen puur informatief bijschrift (is dit dan één van de tekstbijdragen van Vanrunxt?).

Nog merkwaardig: de toelichtingen vermelden ongewoon vaak de ontwerper van de kostuums. Behoorlijk wat foto's focussen, met of zonder danser die ze draagt, zelfs exclusief op de kostuums, en dan niet alleen als het gaat om gereputeerde ontwerpers als Maison Martin Margiela of Rick Owens. Op een verkapte manier suggereert dat zo het belang van kostuums als een zelfstandige betekenaar of zelfs een fetisj binnen de voorstellingen van Vanrunxt, eerder nog zelfs dan de scenografie.

Uit deze tegels verschijnt ruwweg een chronologie, maar die is ver van absoluut. Er zijn nogal wat loops en sprongen heen en weer in de tijd die suggereren dat inhoudelijke of thematische parallellen vaak de overhand nemen. Dat is al zo vanaf het begin. Na het beeld uit *Hyena* op het eerste schutblad toont de volgende dubbele bladzijde links een korrelig snapshot van de choreograaf terwijl hij danst. Dan volgt een tweede schutblad met alweer de titel van het boek. Eronder, als een voetnoot, krijgt die titel nu ook een verklaring. Deze zin blijkt ooit de titel geweest te zijn van een werk van Vanrunxt uit 1983. Hij ontleende de frase aan een opmerking van de Duitse kunstverzamelaar Daniel-Henry Kahnweiler over Gertrude Stein en haar Parijse entourage. Vervolgens staat er: "Today these winged words are the prelude to a publication on Marc Vanrunxt's oeuvre from 1981 to 2021." Het maakt nieuwsgierig, want het boek suggereert zo dat een melancholische stemming al van het begin het oeuvre kleurde. Of nog: door de titel te hernemen maakt het boek een cirkel rond, omvat het al wat in een kleine veertig jaar gebeurde.

De foto op de volgende dubbele bladzijde ademt een andere sfeer. Je ziet een vrouw (Charlotte Vanden Eynde) in een dromerige pose, met half geheven armen die lijken op te drijven in het felle tegenlicht dat haar contouren laat vervagen. Op de achtergrond een zinderend blauwwitte lucht, met

rechtsonder het silhouet van een man aan de einder. Hij lost bijna helemaal op in het licht. Vanrunxt zelf? De parallel tussen de vrouw en de korrelige, dromerige foto van Vanrunxt op het blad ervoor is hoe dan ook wellicht niet toevallig.

Maar er is meer. Vanden Eynde draagt op de foto een opvallend, doorschijnend wit gewaad met zwarte vlekken en strepen. Bijna op het einde van het boek toont een dubbele pagina dat kleed opnieuw, zowel voor- als achterzijde zelfs, maar nu opgehangen aan een kapstok. Als een beeld van een kleedkamer na de voorstelling? Of om de zelfstandige rol van kostuums in de verf te zetten? Aan de lezer om dat te bedenken. Er blijft alleen die droom. Dat kan je dan weer vermoeden als je op de volgende dubbele pagina links een wolkenhemel ziet. Je kreeg zo al heel wat te overdenken als rechts het essay van Verrept – de enige volwaardige en vertaalde tekstbijdrage in het boek – begint.

### **Tekst – zonder uitleg**

Een analyse van het oeuvre is deze hoofdstuk echter niet. Sterker zelfs, in zijn openingszinnen verzaakt Verrept onmiddellijk aan elke poging tot “kritiek” of “hermeneutiek”: “Je werk heeft voor mij altijd iets ongrijpbaars gehad (...). Ik heb vaak teksten over of naar aanleiding van je werk gelezen (...) maar altijd was er iets dat onaangeraakt bleef. Iets dat ik ook zelf niet kon of kan benoemen.”

Daarmee is een toon gezet: zoals de titel van het boek al suggereert, is er iets met het oeuvre van Vanrunxt dat “can hardly be imagined”. Dat is tot op zekere hoogte waar voor elke dansvoorstelling omdat het levendige ervan al “verdwenen” is als het doek zakt, maar bij dit oeuvre is dat, als je Verrept leest, geen neveneffect van dans als medium, maar iets wat het werk van Vanrunxt intrinsiek kenmerkt. Met een boutade: “The artist is not present”.

Verrept vervolgt zijn tekst met een onversneden dankwoord aan de choreograaf. Hij haalt herinneringen op aan het moment dat Vanrunxt hem in de vroege jaren 1980 verzocht om een affiche voor een nieuwe productie. Dankbaar herinnert Verrept zich dat Vanrunxt hem alle vrijheid gaf, al nuanceert hij dat ook. Totale vrijheid was een geschenk, maar ook een beproeving, want als alles kan, is al snel ook niets mogelijk. De beruchte kafkaïaanse situatie dat je een vraag gesteld wordt waarvan je grond noch doel in de verste verte kan bevroeden.

Toch klikte er iets omdat Vanrunxt tegenover Verrept nooit de intimiderende positie innam van ‘degene die het weet’. Integendeel, hij spoorde hem aan om op basis van luttele aanwijzingen een beeld te ontwerpen dat *naast* de voorstelling kon staan. Alsof de betekenis van de voorstelling sowieso een eeuwig *work in progress* was, met de affiche als één van de verschijningsvormen. Verrept raak-

te zo geïntrigeerd door het werk van Vanrunxt, al bracht dat hem eerst vooral in verwarring. Een verwarring die later “heeft plaatsgemaakt voor overgave” (sic). “Het (werk) wilde me geen blik opdringen maar me ‘gewoon’ laten kijken. Het leidde me naar het moment. Naar de tijd. Naar de ruimte.”

Op dat punt gekomen maakt Verrept toch enkele observaties die alvast wel de *modus operandi* van Vanrunxt verduidelijken. De choreograaf is, volgens Vanrunxt, steeds op zoek naar wat iemand uniek maakt, “niet in zijn of haar psyche, maar in bewegingen, motoriek, gebaren, houdingen... Tot je bij iets uitkwam dat overweldigend was door zijn uniciteit – dankzij jouw aandacht en de omgeving die je creëerde.” Ook hier stelt Verrept overigens weer scherp op de relatieve “afwezigheid” van de choreograaf: “Ik zag hoe je andere kunstenaars liet ingrijpen in je werk, hoe je consequenties van hun ingrepen aanvaardde en meenam....”

Bij gebrek aan voorbeelden blijft die uitspraak eerder vaag, maar in een volgende paragraaf verduidelijkt Verrept zijn begrip van de “magie” van dit oeuvre. “Er is een contrast tussen de feitelijkheid van het werkproces [het harde labeur van dansers] en de omgeving die jij en anderen errond bouwen. Die creëert een nieuwe, onbestaande wereld, die artificieel en fictief is.” Die gedachte krijgt een echo in zijn herinneringen aan *Mijn lichaam van u*, een voorstelling van

Vanrunxt uit 2017. Hij noteert daarover: “om op een scène te staan in een verhevigde vorm, waarin eigenlijk niets meer kon misgaan, omdat elke variant voor een ander samenspel zorgde, omdat er geen exclusie was van beelden of bewegingen. Omdat er geen concurrentie was maar een simpel en vanzelfsprekend recht om te bestaan.” In die zinnen weerklinkt het eerste lid van de lange titel van het boek: *We lived in an atmosphere of euphoria, youth and enthusiasm*.

### **The artist is not present**

Het effect van het boek is alles bij elkaar behoorlijk sterk. Althans voor mij, maar ik ben ter zake geen goede beoordelaar, omdat ik een groot deel van het werk dat hier terug opgeroepen wordt ook werkelijk zag. Voor mij werkt dit wel als een evocatie, niet zozeer van de choreografische kwaliteiten als wel van de inderdaad particuliere, of zo je wilt singuliere sfeer van het oeuvre. Maar ik kan me goed inbeelden dat heel wat beelden dat effect ook op buitenstaanders sorteren. De iconische foto van beeldend kunstenaar Koenraad Dedobbeleer, waarop Vanrunxt de achterkant van de hoes van David Bowie's *Aladdin Sane* (1973) voor zijn gezicht houdt, alsof hij Bowie was, spreekt bijvoorbeeld boekdelen. Hij poseert daar als iemand die zijn hele leven niets anders deed dan poseren, maar dan niet als pose, maar als een manier om in het leven te staan. Authentiek artistiek. Aanwezig, maar ook afwezig.

Die dubbelzinnigheid van aan- en afwezigheid van Vanrunxt als auteur én als choreograaf is behoorlijk ongewoon, zowel in historisch als in epistemologisch perspectief. Als je zoekt naar vergelijkbare situaties, dan dringt zich echter één voorbeeld meteen op, met name Jan Fabre. Er zijn sowieso nogal wat connecties tussen Fabre en Vanrunxt. Vanrunxt was cruciaal in Fabres vroege werk als choreograaf of choreografisch adviseur, al vanaf *Theater met een K is een kater* (1980). Hij kreeg ook een sleutelrol in Fabres ondergewaardeerde *Da un' altra faccia del tempo* (1993). Fabre maakte voor hem ook de solo *The pickwick man* (1993). Het boek toont daarvan trouwens een beeld.

Wat beide kunstenaars gemeen hebben, is dat ze als persoon buiten beeld blijven, afgezien dan van het schandaal over grensoverschrijdend gedrag waarin Fabre enkele jaren geleden verzeilde. Als het plots over zijn persoon (als mens en niet als kunstenaar) ging, kwam zijn handelen (artistiek of niet) meteen in een heel ander licht te staan. Maar tot dan was Fabre, de mens, onzichtbaar. Fabre, de kunstenaar, daarentegen was extreem zichtbaar. In de eerste decennia vooral doordat zijn organisatie een niet aflatende stroom publicaties over hem liet verschijnen. Pas veel later nam Fabre zelf het woord, maar wel steeds als orakel, in een – soms tenenkrommend – discours over de uitzonderingspositie van de kunstenaar. Over de Jan uit de Seef-

hoek weten we niets dan de verhalen die hij daar zelf over opdiste, zoals in zijn performance *Art kept me out of jail* (2008). Waar of niet waar, dat is irrelevant: wat telt is de artificiële mythe. Als waarheid.

Natuurlijk zijn er fundamentele verschillen tussen Fabre en Vanrunxt. Over Vanrunxt werd, in tegenstelling tot over Fabre, zeer weinig geschreven, ook niet in de pers. Vanrunxt zocht die publiciteit ook niet. Een opvallend verschil is zeker ook dat Vanrunxt in zijn werk nooit de grenzen opzocht van zijn performers. Maar de gelijkenis is: wie Marc Vanrunxt is, als mens, als persoon, daar weet je ook na lezing van dit boek niets van. Verrept zegt daar niets over, en verheldert ook in geen enkel opzicht hoe Vanrunxt de inhoud van het boek gestuurd zou hebben. Maar hij biedt je visueel wel een kijk op het artificiële universum dat de maker creëerde of compileerde. Je ziet de inspiratiebronnen: wanhopige sérieux van Morton Feldman, queer kitsch van David Bowie, genderfluiditeit in de kostuums, de prominente aanwezigheid van opmerkelijke performers, de punkinvloed van AMVK. Het is een wereld op zich – “One that can hardly be imagined today”. Al liep Vanrunxt duidelijk wel voorop, gezien de huidige gevoeligheid voor queerness en gender. Maar hij sprak er zich nooit over uit. Hij is, figuurlijk, even “afwezig” als Fabre.

Anders dan Fabre koketteerde hij zelfs niet met zijn kunstenaarschap,

als roeping dan wel als vloek. Het is, en dat is zeer *unzeitgemäß*, alsof hij weigert om zijn artistieke intenties zelf te vertolken. Hij is een sfinx. Of een medium voor anderen. Een begeleider, een geleider. Iemand die je niet kan “pakken”. En ook: iemand die zich nooit liet opjagen, die nooit ongerust werd als het grote succes uitbleef. Iemand die in de marge bleef, maar vanuit die luwte wel invloed had op een hele generatie.

### Vergeleken met

Monografieën over dansers of choreografen zijn een apart genre (als “genre” al het juiste woord is), omdat ze haast noodzakelijkerwijze voorbischieten aan het eerste doel van een monografie om een onderwerp zo volledig mogelijk te behandelen of verklaren. In het geval van een artistiek oeuvre komt het er dan op neer om de essentie van het werk, of toch minstens de inhoudelijke en stilistische zwaartepunten ervan, te betrappen en zo mogelijk te situeren binnen een breder tijds kader. Is dat bij literatuur, muziek of beeldende kunst al niet eenvoudig, bij *live arts* als theater, en zeker dans, is het uiterst moeilijk omdat het bronmateriaal niet of slechts fragmentair en gebrekkig toegankelijk is.

Toch verschijnen zulke monografieën geregeld, en vaak zijn het de dansers of choreografen of hun entourage die daartoe het initiatief nemen. Anne Teresa De Keersmaeker bijvoorbeeld bracht via haar organisatie Rosas

enkele boeken uit die het werk in brede zin situeren, maar stortte zich de laatste jaren bovendien op een uitvoerige documentatie van afzonderlijke stukken. Wim Vandekeybus publiceerde dan weer pas vrij laat in zijn carrière het boek *The Rage of Staging* (2016), als een manier om zijn werk(-wijzen) te documenteren nu dat nog mogelijk is omdat alle betrokkenen nog actief zijn in het veld. De reden is inderdaad doorgaans dat er in de carrière van choreografen een moment aanbreekt waarop zij zich, samen met een soms heel grote kring van mensen daaromheen, realiseren dat van het jarenlange werk nauwelijks sporen overblijven. Het is dan geboden om *faits et gestes* toch te redden van de totale vergetelheid. Vooral de zeer diverse praktijken die men gemakshalve onder de noemer “hedendaagse dans” groepeert, kampen met dat probleem. Ze berusten niet op een code of taal zoals ballet en zijn daardoor moeilijk te noteren en nog moeilijker te reproduceren omdat het “materiaal” berust bij specifieke dansers in specifieke omstandigheden op een specifiek moment. Plots brandt dan een alarmlichtje: moeten we de grote ervaringen die we deelden niet redden van de vergetelheid?

Een boek lijkt dan een mogelijke uitweg. Omdat boeken vanouds staan voor een gezaghebbende kennisoverdracht naar toekomstige generaties gaat er ook een soort prestige van uit. Dat aura is er nog steeds, ook al kost een boek vandaag, zelfs met hoogwaardige kleurendruk, nog slechts



een fractie van enkele decennia geleden. Het historische prestige van boeken hangt inderdaad niet alleen samen met hun inhoud, maar ook met hun kostprijs en zeldzaamheid.

Daar duikt echter een bekend probleem op: hoe kan een boek een choreografisch oeuvre of een danscarrière documenteren? Teksten helpen daarbij, als documentaire beschrijving, als schets van een context of als hermeneutiek, maar dans en beweging zijn nagenoeg niet, op straffe van onleesbaarheid, uitputtend te beschrijven. Een zeer secure beschrijving is intrinsiek zelf een creatie, parallel aan de oorspronkelijke creatie, en zo ook een beschrijving van een particuliere receptie.

Als die dan opduikt in een boek over een choreografisch oeuvre kan je er bijna van op aan dat die interpretatie onderschreven werd door de choreograaf. Dat is zelfs waar als de auteur van zo'n tekst thema's en betekenissen aanstipt die de kunstenaar er niet bewust in gelegd heeft. Het is immers ongetwijfeld zo dat, zoals theateracteur en -schrijver Willem de Wolf me ooit zei in een mailbericht, "het kunstwerk altijd meer weet dan de maker zelf". En die maker zelf achterhaalt die inzichten dus pas post factum, via anderen. Maar ook dan moet hij of zij ze nog "adopter".

Een onoverkomelijk probleem is dat echter niet, want op het terrein van de kunst is het boek steeds meer geëvolueerd naar een grafisch medium

waarvan tekst mogelijk wel een onderdeel is, maar de mededeling of informatie daarom niet structureert of bepaalt. Steeds vaker is de tekst eerder een uitgesponnen onderschrift bij een of meerdere afbeeldingen, of fungeert ze als een hyperlink naar een aan de voorgestelde kunst verwant onderwerp. Waar het om draait, is dat een compositie van grafisch materiaal van diverse oorsprong door zijn eigen logica en "verhaal", als het lukt, een analogie biedt van wat er te zien en, zeker ook, te ervaren was in het echt.

In de beeldende kunst en de architectuur is die beeldretoriek de gewoonste zaak ter wereld geworden. Doorwrochte studies verschijnen nog steeds, maar vormen een minderheid in het aanbod kunstboeken. In zeker opzicht is het zelfs zo dat het grafische kunstboek de eerste vorm is geworden waaronder we kennismaken met een kunstwerk, omdat de reproductiemogelijkheden zo goed zijn dat een haarscherpe afbeelding niets uitzonderlijks meer heeft. Procedés als uitvergroting en uitsnijding laten toe om een bepaald begrip van kunstwerken grafisch te verduidelijken, zonder veel woorden. Kunstenaars en architecten beseffen dat zeer goed en concipiëren werk deels met het oog op die reproduceerbaarheid.

Voor theater, en zeker voor dans, blijft het echter een heikele oefening. Een foto van een podiumactie verduidelijkt niet als vanzelf de inzet ervan. De sfeer misschien. Maar het tijds-

aspect ontbreekt. Terwijl beeldende kunst volkomen en in één blik (ik vereenvoudig, maar toch) aanwezig is, en dus zowel als totaalbeeld als in zijn details te reproduceren en te instrumentaliseren valt, is dat onmogelijk voor een medium waarin tijd de perceptie bepaalt.

Technische mogelijkheden ondervangen sinds enige tijd die vluchtigheid van een opvoering. In de eerste plaats is de kost van video-opnames zo sterk gedaald dat ze stilaan voor iedereen betaalbaar worden. Maar er zijn ook nieuwe, geavanceerde technieken – die in animatiefilms bijvoorbeeld al gretig gebruikt worden – om bewegingen digitaal te capteren en reproduceren. Dat zal ongetwijfeld het begrip van werk dat na de eeuwisseling gemaakt werd steeds diepgaander beïnvloeden. Toch zal het ook dan, en dat des te meer naarmate een voorstelling verder in het verleden ligt, moeilijk blijven om de singulariteit en de impact van een werk op het moment van zijn eerste publieke verschijning te interpreteren. Daarin lijkt dans, hoe vreemd dat ook klinkt, op popmuziek. Popmuziek slaat aan omdat het op een specifiek ogenblik, voor een specifieke generatie, een gevoelige snaar beroert, maar geen kat die dat binnen die sfeer analyseert.

Maar de beste popsongs hebben wel die unieke kwaliteit dat ze de stemming van een tijdperk oproepen en blijven oproepen, ook jaren na datum. Nogal wat dansvoorstellingen, zeker uit de jaren 1980 en 1990, hebben ook

die kwaliteit. Die stukken hoorden helemaal thuis in de *underground* sfeer die toen nog hing in kunstencentra door hun ongewone, vaak *catchy* beeldtaal die direct aansloot bij een bedrukte, postmoderne tijdsgeest. Foto's of beelden van de affiche brengen bij zulke stukken dan een *memory trip* op gang. Die *poppy* kwaliteit staat echter mijlenver af van de aanspraak op eeuwigheidswaarde die je, binnen een kunsthistorisch gedachtenschema, zou kunnen claimen voor een choreografisch oeuvre.

Het bijzondere van dit boek over het oeuvre van Vanrunxt is dat het onnadrukkelijk, maar onmiskenbaar verzaakt aan uitleg, dat het weigert toe te geven aan een exhaustieve beschrijving. Het is “pop”. Dat is een hemelsbreed verschil met alles wat verscheen over generatiegenoten als De Keersmaeker, Vandekeybus, Jan Lauwers en dus ook Jan Fabre, om het bij de bekendste exponenten te houden. Ook daar wordt een sfeer en een tijd geëvoceerd, maar is de blik toch op de eeuwigheid gericht. Dat is in dit boek niet het geval. Het is een evocatie. Punt. Het is pop, vluchtig, verleden tijd. Het is niet voor de eeuwigheid. Het is niet compleet. Als een gewilde daad. Maar iemand zal die “euphoria, youth and enthusiasm” oppikken, ongeacht de persoon bij wie dat begon. Daar gaat het om. Dat is ongewoon. Of je het werk nu lust of niet.

PIETER T'JONCK