

**"Dans zie ik als een medium om iets uit te leggen.
Het is een communicatiemiddel."**

Wim Vandekeybus

Hoe zou je de jaren tachtig beschrijven tegen iemand die er niet bij was?

Het is lang geleden en toch was het gisteren. Het is niet dat ik ondertussen totaal van beroep veranderd ben. Ik heb eigenlijk nog steeds een compagnie die hetzelfde functioneert, maar waar wel andere condities aan vasthangen. Maar toch voel je in het werk wat wij doen, dat je zelf de spil bent van de machine. En vroeger was het heel anders, omdat in een landschap van de jaren tachtig dans niet echt bestond. Ik wou een voorstelling maken nadat ik bij Jan Fabre gewerkt had. Jan Fabre heeft mij gecoacht om als een performer te spelen in de voorstelling. Ik was wel een beetje bezig met gymnastiek en af en toe iets met Kung Fu, the Martial Arts. Maar ik was eigenlijk meer met fotografie bezig. Je voelt dat je geen bagage hebt om een dansvoorstelling te maken. Ik heb toen een dossier ingediend bij theater en heb daar een projectsubsidie voor gekregen. Daar kwam *What The Body Does Not Remember* uit voort, wat heel fysisch was. Later werd het een dansvoorstelling, *Les Porteuses de Mauvaises Nouvelles*, en dan moest ik bij de Danscommissie in plaats van bij de theatercommissie aankloppen. Eigenlijk wist ik zelf nog niet wat het ging worden. Uiteindelijk wordt het een stuk, een voorstelling. En net daarom was het misschien ook, iets uitvinden. Ik denk dat het nu heel anders is. Dans is iets heel gecultiveerd. Er zijn heel veel mensen bezig met dans. Als er nu bijvoorbeeld audities zijn, dan stappen er 500 mensen binnen. In Korea zijn er 35 mensen die het vliegtuig nemen, gewoon om auditie te komen doen. Ze schrijven zich via internet in, niet wetend dat ze na het eerste half uur weer verder kunnen gaan. Uiteindelijk is het nu heel anders, maar toch was het vroeger ook heel broeierig. Jan Fabre kwam met een acht uur durend stuk: *Het is theater, zoals het te verwachten en te voorzien was*. Jan Decorte deed zijn stuk met 1000 elementjes, een William Shakespeare. Met een decor van 1000 elementen. En iedereen wist daar van. Maar dat was toch allemaal Belgisch. Er kwamen veel minder buitenlandse groepen. Natuurlijk was Hugo De Greef toen al bezig met The Wooster Group. Die kwamen wij dan tegen in Adelaide, waar Willem Dafoe op scène stond, *LSD* speelde net voordat hij eigenlijk als filmacteur gelanceerd werd. Er was een internationale spirit, maar toch was België iets heel broeierigs dat vooral zelf naar buiten ging. Ik denk dat er toen veel minder festivals waren. Dus er waren toen veel minder vergelijkingen. Je kwam op internationale festivals altijd dezelfde mensen tegen, zoals in die tijd *The big bang* van La La La Human Steps met Louise Lecavalier. Maar ook Jan Fabre, die toen meer met klassieke dansers is beginnen werken in heel zijn sectie met de pointes. En Rosas, die het traject verder zette. En een tijdje later Alain Platel met *Bonjour Madame*. Ik was toen al met de tweede voorstelling en Rosas zelfs met de vierde. Het was een woestijn met allemaal bomen. En nu is het een beetje een jungle aan het worden.

Wat was jouw zicht op het klassieke danslandschap ? En wat misten jullie daarin?

Ik geloof dat ik in mijn schoolcarrière één klassiek stuk heb gezien: *Moeder Courage* in de KNS. Dat was een draaiende scène met een boerenpaard dat ter plaatse bleef trappen. En één dansstuk van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen waarschijnlijk. That's it. Verder hebben we, laten we zeggen, nooit iets mogen zien. Maurice Béjart heb ik nooit ontmoet of er een stuk live van gezien. Toen wij in Mudra repeteerden was hij al weg en zat Mark Morris daar. Ik kende natuurlijk via Thierry De Mey en Peter Vermeersch Rosas en ik had er wel een voorstelling van gezien, maar verder geen klassiekers. Ik vond La La La Human Steps toen het meest klassieke. Louise Lecavalier met haar dubbele flip, maar er stond meestal toch een klassieke danseres naast. Nu zie je hoe La La La Human Steps geëvolueerd is. Dat is eigenlijk heel klassiek. Toen braken ze met het klassieke taalgebruik door het heel wilde, heel dierlijke, of het 'gestuele'. Daarnaast had je nog Michael Clark, en de Merce Cunningham Dance Company en John Cage,

dat is meer neoklassiek. Dat was heel interessant om te zien in die periode. Ik denk dat je het nog kon vergelijken met muziek. Vroeger was je een punker of een reggae-man. Maar je kon nooit naar twee verschillende concerten gaan, dat was bijna taboe. Je moest een keuze maken: wat wil je eigenlijk? Nu kun je op een festival drie of vier dingen tegelijk hebben. En het is allemaal een beetje gemixt zoals in de politiek links rechts wordt en rechts links. Ze gaan zo allemaal naar het midden. Ik denk dat er een heel eclectische hutsepot komt van iets, waarvan het moeilijk is te zeggen wat je goed vindt. We moeten alles een beetje kunnen, terwijl het werk misschien afzwakt in bepaalde dingen. Zeker voor mensen die beginnen. Hoe langer je werkt, hoe beter je weet wat je kan. Je kan beter keuzes maken omdat je ervaring hebt. In het begin moesten we echt iets uitvinden. Een goed voorbeeld is de fouilleringscène. Dat was een scène die gebaseerd was op contact, op het aanraken van mensen, dus fouilleren. En dit blijven herhalen tot er bepaalde ontsnappingspassen en verleidingsdingen tussen man en vrouw komen. Het was een van de scènes die voor mij de aanleiding waren om duetten te beginnen tussen man en vrouw. Dat was dus niet gebaseerd op klassiek ballet, maar meer op tango. Ik vond een tango heel mooi. Ik had een aantal lessen moeten volgen bij Jan Fabre, omdat ik daar naakt een tango danste. Ik was de naakte keizer. En ik vond tango een heel interessant gegeven. Maar ik wist ook dat als ik een tangodanser wilde worden, ik drie jaar bezig zou zijn voor ik iets kon. En dan mag je nog niet eens in Buenos Aires spelen, want daar word je opzij geduwd natuurlijk. Dus ik weigerde eigenlijk iets over te nemen. Dus we begonnen iets en vonden zo een nieuwe taal uit. Thierry De Mey was bijvoorbeeld 'de master' in het uitvinden van codes en structuren die een link hebben met bewegingen en die het publiek kan verstaan. Thierry was cineast. Je zag zo mensen die van een andere hoek kwamen en creatief waren met hun media in andere media. Zo was het ook bij Peter Vermeersch, die architect was, maar ook bij mij. Alleen had ik zelf nog geen bagage. Ik had meer de fantasie en het energieke, terwijl zij meer structuur hadden. Zo hebben we bijvoorbeeld ook met de eerste scène van *What The Body Does Not Remember* een code uitgevonden tussen handen en mensen op de scène die de lichaamsbewegingen kopiëren van één hand. Het had duidelijk een link tussen muziek en dans en was dan ook de meeste gestructureerde scène die we in Ultima Vez ooit hebben gedaan.

Bestaat er een soort standaard verklaring of standaard beeld van jullie generatie als iets dat uit het niets ontstaat en zo plots een echte breuk maakt met ervoor? Hoe nieuw was wat jullie deden? Waren er bepaalde lijnen of inspiraties van ervoor die dat teweegbrachten?

Ja, dat is een interessante vraag. Er zijn natuurlijk heel veel mensen die een soort mythe gecreëerd hebben rond zichzelf en die dat nog doen. Je móet dat eigenlijk bijna doen. Ik was zelf ook zo. Mijn curriculum vitae stond vol leugens over wat ik had gedaan. Het was namelijk zo dat je na de master Jan Fabre niks kon doen. Ik werd bij heel veel mensen geweigerd. Toen heb ik beslist om een eigen bureau op te richten. Zo ben ik Ultima Vez begonnen samen met Louise De Neef. Ik had haar eigenlijk gecontacteerd, omdat ik muziek van Peter Vermeersch en Thierry De Mey wou. Louise zei: 'Wat heb je voor productie?' Ik zei: 'Ik heb een residentie over Ritchie, ik heb iets over het Stuk in Leuven, en that's it.' Dan zegt ze: 'Ok, maar als jij wil dat Thierry en Peter muziek maken, gaan we samen geld zoeken.' En we zijn beginnen zoeken. Dat was een beetje het opmaken van een mythe. We wisten heel goed wat we niet wilden, maar wat we wel wilden, wisten we nog altijd niet. Ik heb kunnen steunen op Thierry en Peter. Omdat Thierry en Peter eigenlijk een soort eerste zet hadden gedaan met *Rosas danst Rosas*. Maar ook met Maximalist! die een soort alternatieve muziek had gelanceerd, waar we keihard op stonden. De naam zei het zelf al: 'We zijn Maximalist, niet minimalist in de minimalistische periode. We zijn Maximalist.' In combinatie met mensen die heel controversieel dachten en een eigen visie hadden zoals Erich Sleichim, Walter Hus ontstonden er zware discussies: 'Kan dát, mag dát niet?' Het was echt nachten over dingen filosoferen. Het was een beetje te vergelijken met hoe

in het begin van de vorige eeuw de kunstenaars allemaal samen communiceerden over wat ze goed vonden en niet goed vonden. Dat was toen keihard en toch heel creatief. Natuurlijk was iedereen ook heel beschermend voor zijn eigen werk. Jan Fabre kon geen twee goede woorden spreken over iemand anders. Als iemand een dansvloer kwam halen, dan was dat een groot schandaal. Er werd niets gedeeld. Iedereen was in zijn eigen garage bezig. Wij hadden toen een garage in Salle Denain in de Kazerne D'Hahy. Dat was een kazerne die nu helemaal verbouwd is. Het was eigenlijk de cinemazaal van de militairen, waar zeven dwergen op geschilderd waren en daar hadden we een repetitiezaal gemaakt. Ik heb ondertussen uit nog drie à vier zalen auto's buitengesleurd en er chauffages ingestoken om iets te creëren waar je kan werken. De mythe had ook veel te maken met organisatoren. Het was eigenlijk Hugo De Greef die Josse De Pauw met zijn Radeis de eerste stappen naar het buitenland heeft doen zetten. Hij zei ook altijd tegen iedereen dat ze naar het buitenland moesten. Toen waren er voorstellingen die 150 keer in het buitenland speelden, dat was voor die tijd ongelooflijk. Dat gold ook voor Rosas. Hugo De Greef was wel echt iemand die België op de internationale kaart heeft gezet. Maar wij pasten niet in zijn programma. Hugo De Greef heeft me vriendelijk bedankt en zo ben ik begonnen met Louise De Neef. Dus er waren plotseling twee mensen die zich eigenlijk op de internationale markt brachten. Dat creëerde direct al een soort competitie. Dat mag eigenlijk niet gezegd worden, maar toch is het zo. Het was een tijd waarin de Flamish Wave begon te komen. We zijn er nu al over en nog vragen ze me in het buitenland over die Flemish Wave. Ik denk dat er al landen zijn die nu creatiever zijn. Misschien zijn we al over ons hoogtepunt. In diezelfde jaren hebben we *What The Body Does Not Remember* gespeeld in Slovenië en Belgrado, dus voormalig Joegoslavië. Dat was heel vreemd, want als we daar interviews hadden, zaten daar jonge mensen, dichters, schilders en filosofen. Dat waren mensen die echt bezig waren met de kunst. Als je nu naar Slovenië gaat, lopen die er nog rond, maar ze zijn veel dunner bezaaid. Ik denk dat België minder een land was van de denkers, maar eerder doeners. Terwijl je andere landen hebt, die meer bezig zijn met het filosofische en het theoretische. Er waren een paar denkers uit Slovenië die later werkten met Jan Fabre. Dat waren mensen die echt België bijna analyseerden, terwijl wij ons werk produceerden. Het fijne was natuurlijk dat het ook heel gevarieerd was. Alain Platel kwam met een ander soort dans dan Jan Lauwers. Platel was een orthopedagoog, en Lauwers was meer theater. Jan Fabre die zijn ding deed. Het heeft eigenlijk meer dan tien jaar geduurd voordat er tegenstand kwam. Of misschien waren het zaadjes die toevallig gegroeid zijn. Maar de mensen die er waren, hebben echt wel hun zinnen gedaan en kwamen elkaar tegen en bleven produceren. Maar het was niet zo dat er elk jaar andere dingen kwamen. Ik denk niet dat het veel te maken had met de atmosfeer in België. Het was ook een struggle met de fondsen. Dat was niet gemakkelijk. Ik ben drie keer failliet geweest en heb dus drie keer moeten spreken met de overheid. Ook het moment dat we dansers full-time onder contract namen, was moeilijk. Maar ik vond dat normaal als ze honderden keren per jaar op topfestivals speelden. We konden zo de sociale lasten niet meer betalen, maar we zagen het als een statement. We wilden gewoon onze mensen betalen, ook al was het een minimumloon. Daardoor zijn we failliet gegaan en moesten we een deal sluiten om het in drie jaar op te lossen. Het was moeilijk, maar daardoor hebben we ook dingen gecreëerd. We hebben heel veel gewerkt zonder geld. Nu heb je heel veel mensen die geen geld hebben en dus ook niks doen. In die tijd, denk ik, was het onmogelijk om voor andere compagnies iets te gaan doen. Men had zijn eigen stuk en ging daar mee reizen. Nu zijn er zoveel danscompagnies dat je ook gevraagd wordt om iets voor hen te doen. Ik heb net iets gemaakt in Göteborg. Dat was fantastisch, want ik heb alles gedaan wat ik kon door 24 mensen ter beschikking te hebben. Onze volgende voorstelling was met zeven dansers en drie muzikanten. Meer dan tien kan ik er niet betalen. Ik stond in de voorstelling *What The Body Does Not Remember* ook met tien op het podium. Ik stond toen zelf op scène. Het had iets heel persoonlijks. In een institutie kan de leider plots veranderen, hier kan dat niet.

Hoe kwam je in die danswereld of theaterwereld terecht?

Ik ben begonnen met psychologie. Ik studeerde ook fotografie. Maar die keuze voor psychologie was eerder door eliminatie. In het tweede jaar werd het te exact en daar had ik problemen mee. Ik was vooral ook bezig met acteren bij Paul Peyskens. Ik speelde toen *Don Carlos*. Ik volgde theatercursus bij hem. Het was echt heel dat ding dat me interesseerde. Je kwam dan daar en werkte tot twee uur 's nachts, dat was niet even een uurtje iets doen. Het was echt zijn wereld, en het was heel intens. Je moest ook niks kunnen, hoe minder je kon, hoe interessanter hij je vond. In het tweede jaar gingen we dan *Don Carlos* doen. Ik had een rol van de boodschapper of zoiets. Uiteindelijk heeft hij dat veranderd en was ik Don Carlos. Daarna was het Stukfestival, denk ik. Jan Fabre kwam daar met zijn *Het is theater zoals te verwachten en voorzien was*. Ik zag dat stuk en ik was ondersteboven. Dus ik deed auditie en werd de keizer zonder kleren in *De Macht der Theaterlijke Dwaasheden*. Van Jan Fabre mocht ik niet meer de première bij Paul Peyskens doen. Paul Peyskens heeft dat moeten annuleren, omdat Jan zei: 'Als je met mij werkt, werk je enkel met mij en met niemand anders!' Terwijl we eigenlijk nog niet begonnen waren, dus het was een principe. Het is wel spijtig dat we het nooit hebben kunnen doen. Via Paul Peyskens ben ik toch meer geïnteresseerd geraakt in theater en zo bij Jan Fabre terechtgekomen. Met Jan Fabre werd het uiteindelijk een tour over de hele wereld. We speelden in Japan en Australië. Ik geloof dat we maar zestig keer gespeeld hebben, maar toch zag je op al die festivals een beetje hoe het werkte. Daarna kwam er een Jan Fabre die geen interesse meer had, in niemand zogezegd. Hij ging met allemaal klassieke danseressen werken en enkel Els De Ceuckelier ging verder. En daar stond ik: wat ga ik nu doen? Jan was ook niet behulpzaam, of stimulerend, dat kwam pas later. Hij volgde ons wel. Hij is naar de première komen kijken. Hij wist wel dat ik iets ging doen. Maar hij is heel beschermend voor zichzelf. Tien jaar later wou hij wel weer met me werken.

Vertel eens over *De Macht der Theaterlijke Dwaasheden*?

Dat was een soort marathon. In Venetië hebben we een voorstelling van 5,5 uur gespeeld. De dag nadien was het 4,5 uur want er ging één scène van een uur uit. Het was heel chaotisch en echt dagen van twintig uur werken, heel intensief. Als ik nu voorstellingen zie van Jan Fabre, dan herken ik nog heel veel dingen. Hij is iemand die heel trouw blijft aan zichzelf. Hij zoekt constant naar andere vormen voor hetzelfde, vind ik.

Was het een goede voorstelling?

Dat durf ik niet te zeggen. Ik denk dat ik het geen goede voorstelling zou vinden als ik het nu zou zien. Ik denk dat *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* veel beter was. *De Macht der Theaterlijke Dwaasheden* was met die projecties van klassieke schilderijen op de achtergrond. Ik vond dat eigenlijk minder interessant dan een voorstelling die acht uur duurt. Ook *Sweet Temptations*, die later terugkwam, vond ik interessanter. Terwijl eigenlijk niemand het goed vond. Ik weet dat er toen nog één derde van de mensen op het einde in de zaal zat. Toen wij speelden in Madrid en zat er nog één vijfde van de mensen. Mensen die ook op de scène kwamen. Natuurlijk ging het over de traagheid in een vier uur durende voorstelling. Een voorstelling van acht uur is dan eigenlijk nog gemakkelijker. Ik denk dat het beter zou geweest zijn, mocht het korter geweest zijn. Ik denk dat het ritme niet helemaal klopte. Ik voelde dat zelf van binnen. Er zaten natuurlijk knappe scènes in, maar ik denk dat de reductie van zo'n voorstelling veel beter zou geweest zijn.

Laat ons dan naar *Ultima Vez* gaan. Had je voor jezelf een soort blauwdruk: dat wil ik toevoegen, daar wil ik voor gaan, dat mis ik, of dacht je daar in die tijd niet over na?

Ik wou vooral vermijden dat ik iets ging doen wat ik niet wou doen. Dus mijn dossier ging vooral over wat ik niet wou doen. En sommige mensen vroegen ook: 'Wat ga je dán doen?' En dan werd het een beetje stil. Ik heb heel lang onderzoek gedaan en had twee boeken geschreven

met concepten. Die heb ik in een jaar uitgewerkt. Ik heb *What The Body Does Not Remember* voorbereid in heel verschillende fases. Maar de grootste voorbereiding was een workshop die ik gedaan heb met een hyperkinetisch kind van 5 jaar. Zijn moeder was een psychologe die we persoonlijk kenden. Die ging ermee akkoord. Ik leefde drie weken samen met hem op een appartement in Antwerpen. De deal was dat hij niet mocht spreken met iemand anders, en ik niet met iemand anders. We mochten drie weken enkel met elkaar spreken ook al gingen we naar musea. Het was een klein manneke die mij 's morgens wakker maakte en dan begon hij te typen. Ik schreef teksten, we interviewden elkaar, het was een trip van dag en nacht met dat kind. Als we naar het museum gingen, moest hij voor mij schilderen en dan gingen we kleine stukjes maken. Ik had daar al die teksten, foto's en verslagen van. Het was een fantastische periode, omdat het kind nog net jong genoeg was om heel impulsief te doen. Het was nog niet rationeel. Als hij vragen begon te stellen, schreef ik die op en begon daar 's nachts aan te werken. Dat was de grootste voorbereiding voor *What The Body Does Not Remember*. Daarna ben ik met mensen beginnen werken. Dat was soms heel hard. Ik was ook niet geschoold. Ik was in Spanje bezig en probeerde hulp te krijgen. Ze zeiden dat ik subsidies kon krijgen als ik met een choreograaf werkte. Àngels Margarit was daar toevallig, en ik heb haar uitgenodigd in het Stuk. Dat werkte niet. Zij was een choreografe die lessen en opwarmingen deed en ik was daar helemaal niet mee bezig. Ik was bezig met mensen die zaten op stoelen en achterover vielen, mensen die geblinddoekt liepen tussen de palen van het Stuk, mensen die sprongen in de lucht, hun naam riepen en op de vloer vielen. Toen heb ik in Madrid een grote workshop gedaan: drie weken lang, zeven dagen per week met 25 mensen. Daar zijn heel veel scènes uitgekomen. Eigenlijk is het zo gegaan. Ik met Jan Fabre in Madrid speelde. Dat was een ongelooflijk elektrische voorstelling in de zin van het publiek. Ze begonnen te gooien met vanalles. Jan Fabre heeft zichzelf voor het publiek moeten verbergen. Er klommen mensen op de scène en hij klom ook op scène. Wij dachten dat hij in elkaar geslagen zou worden. Het was echt heftig, maar heel interessant. Op dat moment heb ik Octavio Iturbe ontmoet, die tekeningen had gemaakt. Hij kwam ze hier afgeven. Ik zei hem dat ik het een zeer interessante stad vond en dat ik wilde terugkomen. Ik zei hem dat ik bezig was met een stuk en hij zei dat hij dat ging organiseren. Dus ik ging dan terug en we hadden geregeld dat we een soort auditie gingen doen. Ik had een titel voor de workshop bedacht: *La Moribunda imortalida del Mundo* ofwel *The Deathlessly Dying of the World*. Het was heel heavy en heel conceptueel. Het was een kunstwerk van een fluxus-artiest, Robert Figliu, (*Le Collage de l'immortelle mort du monde*, red.). Het was heel interessant, omdat er mensen kwamen die totaal geen dans deden, anderen waren bezig met performance, sommigen met dans. De eerste die belde voor de auditie was Eduardo Torroja. Hij is later mijn assistent geworden. Hij heeft vier jaar bij mij gedanst en bij Rosas. We deden dus audities, maar we hadden geen ruimte om in te werken. We hebben boven op een dak gewerkt in een cultureelcentrum en later vonden we een klein schooltje waar we een theaterzaaltje hadden. We hadden een deal gemaakt met de conciërge dat we daar mochten werken als we een voorstelling deden voor die school. Na die voorstelling moesten we vertrekken. Dat was echt rampzalig, want dat materiaal was echt niet voor dat publiek! Na die workshop in Madrid hebben we audities georganiseerd in Italië waar Simone Sandrone is uitgekomen en in België vonden we Patrick Dieleman en Caroline Rottier die eigenlijk een actrice was. Toen zijn we met tien mensen begonnen. Met Eduardo Torroja en Louise de Neef als manager erbij. We hadden één technieker, en die moest alles doen, zowel geluid als scène, alles. De eerste scène hadden we gedaan voor de Maandagen. Dat was een heel belangrijk evenement! De Maandagen was een initiatief van Louise De Neef en een aantal andere mensen om elke eerste maandag van de maand nieuw theater te bezetten met verschillende disciplines: muziek, architectuur, woord, beeld en dans. Het was hoogstens vijftien minuten en daar hebben we de 'hands' voor gemaakt. Maar we hebben er vooral ook ontzettend veel mensen leren kennen. Wat ik nu ontzettend mis, is dat er niks meer op korte tijd moet of kan gebeuren. Ik heb straks een vergadering voor iets in 2011, en als het nu niet gebeurt, dan gebeurt het niet. Het

gebeurt bijna nooit meer op korte tijd. Misschien soms op festivals, die heel laat programmeren. Mensen, die nu een nieuw stuk maken, jonge mensen, die kunnen een fantastisch stuk hebben en zeggen 'ach ja, in de herfst 2010, kunnen we misschien voor de eerste keer programmeren'. Ik wist toen ook wel dat ik niet moest beginnen als ik geen voorstelling had en geen tournee. *What The Body Does Not Remember* was gecoproduceerd door Ancienne Belgique, die hebben ook *Les Porteuses de Mauvaises Nouvelles* nog geprogrammeerd. Het was ongelooflijk, Ancienne Belgique wilde omwille van de muziek een dansvoorstelling programmeren. De Toneelschuur in Haarlem waren de allereerste die geïnteresseerd waren, daar was de wereldpremière. Dan kwamen in Poverricci. Daarna Théâtre St-Denis een klassiek festival eigenlijk, met een communistische leider die fantastisch was. Hij is komen kijken naar de repetities en volgde ons echt op. Dan ook nog Rouen. Dus er waren vijf festivals, waar we overal drie keer speelden. In Poverricci zagen de mensen van The Kitchen in New York ons. We mochten van hen komen mits we alles zelf betaalden. We hebben toen valse contracten gemaakt, ik aan Louise en Louise aan mij. We zijn naar de bank gegaan en ieder heeft 200.000 Frank geleend. En hop we zaten in New York en sliepen bij mensen thuis. We waren net geen zes dagen in New York en we hebben vijf keer gespeeld! Toen kwamen we terug en schreef Anna Kisselgoff: 'It is a revolution in dance'. Toen hebben we voor zowel *What The Body Does Not Remember* als voor *Les Porteuses de Mauvaises Nouvelles* de Bessie Award gewonnen. Je mag ook niet vergeten dat de Belgische kranten heel slecht schreven over de première in Haarlem. Toen we drie maanden later terugkwamen in België was het een goede voorstelling, omdat ze zo sterk herwerkt was. Terwijl er niks veranderd was, maar het was plotseling een goede voorstelling! Het was omdat we terugkwamen met de Bessie Award. Dus de kracht van de media was toen groot.

Had je het gevoel dat je het verschil maakte in verhouding met anderen? En in hoeverre kwam het nog overeen met wat je op voorhand in gedachten had?

Dat is raar, want ik zag wat er gebeurde. Ik heb heel veel zelf gestudeerd tijdens mijn tijd bij Jan Fabre. Ik ging heel veel naar bibliotheken en wist waar je welk boek over een performer kon vinden. Jan Fabre heeft mij daarin gestimuleerd. Alles wat hij zei, schreef ik op. Ik ging dingen onderzoeken, maar ik ging daar veel dieper in om mezelf te informeren. Ik vond dat belangrijk. Ik vond dat we niet meer leefden in de jaren zeventig met de performance artiesten. Die deden heel gewelddadige dingen. Ik vond dat het iets anders moest zijn, maar ik wou wel 'back to the real'. Ik heb dans altijd gezien als een medium; een medium om iets uit te leggen. Net zoals een woord: je gebruikt woorden om iets te vertellen. Je drukt je uit om iets mee te delen. In een scène doe je dat ook. Het is een communicatiemiddel. Dus als je op scène iets doet dat één richting uit gaat, waarbij het enkel gaat om mensen te observeren, dan zit je fout. Er kwam ook altijd de vraag of het wel dans was. In Frankrijk vroegen ze ook: 'Est-ce que c'est de la dance, ou du théâtre?' Ik vond dat niet mijn probleem. Ik gebruik bewegingen die als dans kunnen beschreven worden. In het begin is onze taal heel hard geëvolueerd. Dans is eigenlijk een manier van bewegen, een soort van intuïtie, die een eigen virtuositeit kan opleveren. Vorig jaar waren we in Afrika met de KVS. We speelden daar *Spiegel*. Dan spreek je met Afrikaanse dansers, en die zeggen: 'La danse contemporaine, moi, je connais, j'ai fait du workshop, je connais la danse contemporaine.' Dan denk ik: wat ken je daar dan van? Omdat een Fransman een workshop is komen geven? Het mag niet gesloten zijn, het is heel open. En daar zijn ook theatermensen gebruik van beginnen maken. Christoph Marthaler is eigenlijk een choreograaf. Hij zet mensen neer in hoe ze moeten bewegen en doen. Natuurlijk als je jonge dansers neemt, die ontzettend goed kunnen dansen, is het heel moeilijk om daar iets heel decadent of heavy uit te krijgen, maar je kan het wel. De morfologie van het lichaam is altijd bepalend. De kleur van de stem van iemand ook. Hoe iemand iets vertelt is iets bepalend, en in die zin heb ik altijd dans gezien als een medium. Op een gegeven moment bepaal ik tot welke energie ik wil gaan, en dan moet ik een soort venster maken waar we iets anders projecteren. Daarom hou ik ervan om

dansvoorstellingen te herwerken naar iets totaal anders. Als ik nu een script schrijf, zie ik daar geen dans in. Ik zie er beweging in. Nu zijn we weer bezig met nieuwe mensen en met wat het vocabularium van Ultima Vez is. In Göteborg trek ik een aantal schuiven open, het moet gewoon, omdat je twaalf weken hebt, maar toch tracht ik nog in die taal nieuwe dingen uit te vinden. De combinatie van tekst en dans, wat ik ooit gedaan had met de kinderen, waar je nu met dansers verder mee kan gaan. Nu, met deze mensen heb ik nog nooit gecreëerd. Het eerste wat ik dan doe, is alles op tafel leggen, zodat ik terug begin zoals twintig jaar geleden. Ik tracht alles terug te vergeten en zeg: 'wat moet dat nu zijn?' Je moet jezelf dus constant bevragen en dat is ontzettend vermoeiend. Michel Uytterhoeven heeft ooit een historische uitspraak gedaan, hij zei: 'Nu weet ik waarom ik Vandekeybus niet goed vind, omdat hij bezig is met het leven, en niet met de kunst'. Toen had ik zoiets van: 'Goede uitspraak misschien, maar het leven kan inspireren.' Als iemand daar iets abstract van kan maken is het wel Ultima Vez, omdat we een stap verder durven gaan. Als ik nu met een nieuwe compagnie begin, voel ik mij daar altijd even verantwoordelijk voor. Het is een plezier eigenlijk om nieuwe dansers te hebben, die een andere generatie zijn. Een van de dansers is 22 jaar oud, die is de helft van mijn leeftijd en zegt: 'je hebt de leeftijd van mijn vader'. Je voelt het aan hun manier van bewegen, ze hebben een ander lichaam. Ik vind dat we hier zijn om onszelf te vernieuwen. Ik zal nooit een compagnie houden en zeggen, 'nu gaat iedereen verder, tot we niet meer kunnen'. Ik vind dat je jezelf constant moet combineren en confronteren met andere mensen. Dan kom je weer tot iets nieuws en dan vind je jezelf opnieuw uit. De jongeren komen vaak in een landschap waarbij de oudere generatie zegt hoe het moet. Daarom wou ik geen oudere dansers hier, die tegen die nieuwe zeggen: 'Bij Ultima Vez moet je dit of dat doen!' Met Eduardo Torroja, fantastisch iemand, had ik tijdens *Les Porteuses de Mauvaises Nouvelles* ontzettend veel problemen, omdat hij zei: 'Ultima Vez, dat moet zo en zo.' In het begin wilde ik dat alles echt was, maar bij *Les Porteuses* wilde ik dat weer openbreken. Omdat ik als jonge jongeling nog iets moest bewijzen. Ik wou verdergaan, iets anders vinden, want anders blijven we hetzelfde doen. Het was heel moeilijk.

In hoeverre ben je het eens met Erwin Jans die de baksteenscène als een oerbeeld voor jouw werk heeft genoemd? Of wat was voor jou de noemer voor wat Ultima Vez zou zijn? Back to reality?

Ja, de baksteenscène is historisch. Het is begonnen met hoe het object ironisch is ten opzichte van de mens, dat was het filosofische uitgangspunt. Omdat als je iets vast hebt, denk je: dat is van mij. Als ik het aan u geef, is het van u. Maar als ik het gooi, is het in het traject van niemand. Iemand anders kan het stelen. Zo is de idee gekomen, en niet: 'we gaan stenen gooien!' We zaten daar in een tent in Povericci en er was niks. Er lagen alleen wat stenen! Iedereen bloedde, omdat het echt snijdende stenen waren. Er lagen ook handdoeken. En het was zoals in de film *Pickpocket* van Robert Bresson: hoe je een accident creëert om mensen in de war te brengen en daarvan te profiteren om te stelen. We hadden het dan gedaan met handdoeken, gewoon omdat het handdoeken waren. Vechtende handdoeken. Je moet ook gaan zoeken naar een decor. Ik heb nooit met scenografen gewerkt. Het moet groeien van hier uit, het is soms wel handig om mensen zoals Johan Daenen om advies te vragen. Maar toch groeit dat. De koordjes in *Her body doesn't feed her soul* waren er oorspronkelijk, zodat de blinde danser niet in het publiek zou stappen. Uiteindelijk hangt iedereen vast aan een koord, enkel de blinde mensen circuleren vrij op het podium met een schaar: knip, knip, en iedereen wordt vrij. De blinden waren vrij, en de anderen waren vast. Die dingen, die linken zijn belangrijk. Ik ben iemand die vrij associatief werkt. In die baksteenscène zijn we heel ver gegaan. We zijn nog verder gegaan toen een danser zich in zijn borstkas heeft gesneden, en daarop werd geklopt, zodat het bloed eruit kwam. En dan zeiden ze: 'O, dit is performance, dat mag in een kelder gebeuren, in een ondergrondse kelder, maar niet in een zaal met fluwelen zetels, met 1000 man'. Het moest gecensureerd worden in Parijs. In Nederland is dat geen probleem. Maar in Parijs zeggen ze

dan: 'Misschien moet je toch wel intelligent genoeg zijn om de juiste beslissing te nemen.' Gerard Violet heeft me nooit gezegd: 'jij moet het censureren'. Dat mag hij niet, maar hij bleef aandringen dat ik de juiste beslissing moest nemen om de voorstelling mogelijk te maken. Uiteindelijk hebben we dan een laken gehouden voor de actie, zodat we de voeten zagen en het hoofd, maar wij hebben het er wel gedaan. Dus ik censureerde niet mezelf, maar het publiek. Controversie als gevolg. De pers sprong op Gerard Violet: 'hij censureert zijn artiesten'. Ik heb drie jaar niks meer van hem gehoord en ben later eens met hem gaan eten en dan was het weer in orde. Hij vond het nog altijd mijn beste voorstelling, behalve die scène dan. Het was alleen teveel achter elkaar in combinatie met de scène die Jan Fabre net daarvoor had gemaakt waarin hij een acteur live op scène laat plassen. In Zweden gebeurt nu hetzelfde. Ik wou een kleine baby op de scène in de opera. Het was dusdanig moeilijk dat ik maar mijn eigen kind heb gebruikt. Maar toen de technici daar te veel moeite mee hadden, konden zij zelfs besluiten dat het niet door ging. Ik zei toen dat ik in een interview ging zeggen dat Zweden zijn artiesten censureert. Dat het land te democratisch is naar iedereen toe en dat kunst niet mag doen wat het moet. Terwijl deze functie van kunst wel van belang is. Niet dat we moeten provoceren maar het gaat om de vraag hoe ver je kunt gaan? De man is bijna over de schreef gegaan en heeft zich vijftig keer in zijn borstkas gesneden, maar het had wel zin. Het ging over 'the power of media and manipulation'. Wanneer de media zegt: 'Simon says, break the bottle, cut the chest, hit the chest', dan doen wij dat. Als in Rwanda wordt opgeroepen om mensen te vermoorden en op een maand tijd sterft 1 miljoen, dan is dat zwaar. Ik heb natuurlijk Rwanda niet letterlijk vermeld in mijn voorstelling. Ik hou er van dat je een universele kracht kan overbrengen die een link kan maken met de hedendaagse dingen of met de historische dingen. Herodes heeft 2000 jaar geleden de kinderen vermoord, maar volgens de hindoe is het 5000 jaar geleden. De hindoes hebben altijd gezegd dat de Christenen hun verhaal hebben gestolen. Ik wou daar rond werken. En dan kun je heel vlug de link leggen naar iets wat hedendaags gebeurt. Maar het hoeft ook niet altijd, want nu heb ik bijvoorbeeld zin om iets abstracts te maken. Ik vind niet dat je dan moet spreken over het geëngageerde theater. Soms vragen ze mij om enkel iets met Marokkaanse mensen te maken. Maar waarom moeten het nu enkel Marokkanen zijn? Om te bewijzen dat we gaan integreren? Het is altijd gemixt. Ik vind het engagement soms zo dubbel erop gesmeerd. Nu ben ik soms bezig met iets te zoeken, wat bijna over iets anders gaat, zodat het niet direct een sociale boodschap heeft.

Met de politieke jaren zeventig achter de rug leek het dat jullie generatie met een afrekening van het voormalig ideologische begon.

Ik denk dat wij vooral met pure vorm bezig waren. Er waren toen heel weinig voorstellingen die eigenlijk over een sociaal engagement gingen. Dat was zo iets van: no way! Dat met bakstenen in de lucht gooien en stampende mensen op toneel zetten, was, als ik daarop terugkijk tamelijk visionair. Vandaar dat mensen vragen waarom *Spiegel* nu zo populair is. Mijn inspiratie was foto's en artikels van aanslagen, instortende gebouwen... Toen moest het meer iets breken dan nu. Nu is de realiteit veel agressiever dan vroeger. Vroeger was het 'the good life'. Niemand was bang. Alles kon, ofwel leefde je in je cocon, ofwel ging je reizen. Maar nu is de angst op vijf à zes jaar, sinds de nieuwe eeuw begonnen is, heel hard ingeslagen. En maakt de crisis mensen ook onzeker. En dat was het thema waar we mee bezig waren.

Ik wil even naar *Les Porteuses de Mauvaises Nouvelles* gaan. Je zegt dat het helemaal iets anders was dan wat *The Body Does Not Remember*. In welke zin was dat anders ?

Ja, niet helemaal iets anders, want die zijn toch nog samengekomen. Maar ik wou niet op dezelfde manier werken. Het was moeilijker, de tweede voorstelling was veel moeilijker. Als je begint, is de tweede voorstelling een test om te zien of je gaat blijven of niet. Over de eerste voorstelling struikelen, dat is je eigen fout, dan heb je niet veel te vertellen. Dat kun je nog voorbereiden. De eerste keer dat je vertelt moet normaal lukken, maar de tweede of de derde is

veel moeilijker! En je hebt periodes dat je zegt: nu moet ik echt stoppen. En ik geloof daar ook in. Ik denk dat er een boel artiesten eigenlijk zullen moeten stoppen, waaronder ik misschien. Er komt misschien een tijd, dat ik zeg: nu moet ik even stoppen of iets anders doen. Bij die tweede voorstelling is de eerste wildheid, die impuls weg. Nu moet ik me meer construeren maar daar ben ik niet echt rijp voor. Toch bij die eerste impulsen hangt het er ook van af. In die eerste groep moet je heel veel bluf hebben, in de tweede heb je minder bluf, maar je kan er ook niet op steunen. Je kan, zeg maar, ook nog niet op een 'know how' steunen. En dan ben ik later terug op zoek gegaan naar dingen van erbuiten, mensen van buitenaf. Dingen van buiten naar binnen trekken. Terwijl ik nu meer zeg soms: 'wat zit er in die mensen, wat kan ik er uit halen?' Ik probeer niet alleen mensen van buitenaf binnen te brengen. Natuurlijk blijft het interessant, want je ontmoet een man zoals Nicolas Eck en je voelt ook dat je hem nog iets kan leren. Hij is veel ouder. Hij heeft bij BÉjart gedanst en alles meegemaakt. Maar het is ook een acteur en hoe hij met tijd omgaat is heel interessant.

De jaren tachtig lijken het tijdperk van de multidisciplinairiteit. Was het een soort vanzelfsprekendheid dat uit heel veel verschillende disciplines inspiratie werd gehaald. Of was dat een soort beslissing om weg te moeten van de pure dans of om in de postmoderne tijd te zitten?

Ik denk dat het vooral is, omdat ik niks van dans afwist. Van Jan Fabre had ik een paar lessen gehad over opwarming, maar van techniek niets. En dan moet je op zoek naar andere dingen. De hoeken werden er heel vlug afgeknipt en ik ben beginnen beweging maken. Die waren heel fysisch en niet direct dans, maar het is wel verfijnd met de jaren. Mijn inspiratie was heel vaak literatuur of andere dingen zonder dat ik dat echt op scène ging zetten, want het heeft toch een tijd geduurd eer ik tekst op scène ging zetten. Nu ook, ik heb een aantal ideeën voor kleine fragmentjes, maar niet om een film te maken, ik heb daar ook geen tijd voor nu. Maar ik voel dat film niet nodig is, want we gaan livemuziek hebben, en een aantal teksten, en die nieuwe bewegingstaal. Dat is eigenlijk al heel veel. Misschien is het niet nodig om ook dingen te scheiden. Ik voel dat bepaalde voorstellingen soms overladen waren en dat hoeft ook niet. Maar ik ben niet iemand die een bewegingsfrase maakt, deze ontwikkelt en daar dan op varieert tijdens één voorstelling. Ik hou van verschillende sferen, van landschappen, van rijden in de nacht, en te blijven rijden, de berg zien, er overgaan en de vallei zien, wakker worden. Ik hou van multi-layers en van multi-personage films, maar ook scènes. Ik ben iemand die nogal vlug vanuit het bewuste naar het onbewuste gaat graven, zoals in *Oedipus*. Er moet een soort onderbewuste scène zijn, die alles op een ander manier bekijkt. Ik heb vaak dat ik iets heel 'echt' heb, en dan zeg: 'nu gaan we het eens vanuit de achterkant van een kop bekijken'. Ik vind onze media soms veel te uitleggerig. Ik ben nu op zoek om dingen te doen zonder uitleg. Ik heb altijd gehad dat mensen zeiden: "Maar waarom vertel je nu het verhaal op de achtergrond niet, hoe kunnen we nu weten dat al die kleedjes van die oude man en zijn vrouw waren". Waarom moet ik dat vertellen? Francis Bacon legt ook zijn schilderij niet uit, hij hoeft dat niet. Ik vergelijk mezelf niet met Francis Bacon, maar Francis Bacon werkt wel vanuit iets donker, iets achter in zijn kop. Zodra je voelt dat ze je iets gaan uitleggen interesseert het me niet. Er zijn veel andere manieren om dat te doen. Maar ik vind dat voorstellingen daar niet voor dienen. Ik hou van dingen waar ik niks van zeg, maar ik voel het wel. Dat het stilaan toch een soort duidelijkheid, een soort nieuwe wereld creëert, een nieuw universum. Dat is heel moeilijk. Omdat alles referentieel is, alles heeft een referentie. Jan Fabre moet refereren naar zichzelf. Hij ironiseert zichzelf als zelfkritiek, dat is zelfkritiek op de kunstenaar. Maar zelfs dat zou ik niet doen.

Als je zo vandaag vergelijkt met toen. Wat is het grootste verschil, buiten het feit dat we in een andere structuur werken?

Dat is een moeilijke vraag. Wat is het verschil, hoe moet ik dat zeggen, ik ben hetzelfde. En ik

kan enkel over mezelf spreken. De wereld rond mij is anders. Sommige mensen zijn er niet meer, andere zijn geëvolueerd, anderen zijn hetzelfde gebleven. Er zijn zoveel duizenden mensen die hier binnenkomen en zeggen: ik wil met u werken. In Madrid waren er zestig, dat vond ik heel veel, en nu komen er 700! Maar eigenlijk is er geen verschil. Als je naar zestig goed kijkt, voel je al in die zestig alles wat er in die 700 zit. De kleine kruidenier is een supermarkt geworden en eigenlijk hou ik van kleine kruideniers. Uiteindelijk bescherm ik me door toch een kleinere wereld te creëren. Als ik in Göteborg 24 mensen krijg, wil ik toch werken met elf als 'main characters' en die anderen komen af en toe. Ik wil niet alles op een lijn. Het individu blijft belangrijk. Wat is er anders? Vroeger twijfelde iedereen aan wat ik deed. Ik moest dat constant bewijzen, en ik moet eigenlijk nu niks meer bewijzen. En toch, als ik één slechte voorstelling maak, zou het gedaan kunnen zijn. Iedereen zou dan denken: 'wat doet hij nu?' Ik wil ook geen schrik hebben om te blijven doen wat ik wil doen. Eigenlijk zouden we allemaal moeten stoppen. Om andere mensen het nu te laten doen. Ik gun hen dat ook. We hebben met Ultima Vez een gebouw gekocht in Molenbeek om twee studio's te maken. Dan kunnen we daar constant werken, zodat er ook andere mensen kunnen werken. En om onze bureaus daar te hebben, en om lawaai te kunnen maken. Het is een fantastische studio en ik ben niet iemand die gebouwen moet hebben, maar wel iemand die graag met mensen blijft werken. En mensen zijn er altijd. Je hebt kinderen die in niks geïnteresseerd zijn. Die zijn gewoon in andere dingen geïnteresseerd. Het is duidelijk een andere generatie. En ik heb altijd sympathie voor die jongeren. Het is veel te vlug om te zeggen: 'Ja maar, in onze tijd!'.

Wat zijn de grootste artistieke verwezenlijkingen van jullie generatie? Waar is het veld vandaag het kind van wat jullie verwezenlijkt hebben, omgang met dansers, ruimtegebruik?

De infrastructuur is er gekomen vooral vanuit het respect met de landkaart. Heel de wereld vindt die en die goed, misschien moeten wij Belgen toch onszelf een beetje goed gaan vinden. Maar ik vind het toch fijn dat het heel individueel blijft. Het is nu heel moeilijk om je eigen compagnie met je eigen naam op te richten. De infrastructuren zeggen dan: 'Aan wie ben je gelinkt? Nog eens een aparte compagnie?' En dat gebeurt nu juist niet. Tenzij ze zelf hun ding doen en iedereen hun goed vindt. Dan kan het niet anders. Vroeger gingen we naar de bibliotheek voor een vzw boekje. Je schreef dat over en zo maakten we onze eigen vzw. We moesten een naam hebben en ik was net in Spanje geweest, dus Ultima Vez. Maar nu wordt het aanvragen van subsidies onderwezen in P.A.R.T.S. Er is duidelijk een heel andere cultuur. Iedereen weet eigenlijk heel goed hoe ze geëngageerd kunnen zijn, of niet. Als er 700 mensen auditie doen en ik er na veertien dagen uiteindelijk drie uitkies, zijn de condities van de job het eerste waarnaar ze vragen. Als ik zou zeggen dat ze drie maanden gratis moeten dansen, zouden ze dat niet doen. En hoe jonger, hoe veeleisender ze zijn soms. We hadden een aantal jaren geleden mensen gehad, die een maand op dop moesten omdat er iets afgelast was. Er waren toen twee dansers, jonge mensen, die zeiden: 'Ah nee! Jullie hebben dat beloofd, we doen dat niet!' Dan ben ik weg! Natuurlijk verdienen de mensen geen groot geld. Ik werk heel hard, ik doe drie à vier jobs, maar je wordt daar niet rijk van. Je kan wel auteursrechten hebben en ik leef dus goed, maar het is niet dat ik een kapitaal heb. Helemaal niet! En dansers ook, die geven ontzettend veel, maar die kunnen daar niet echt rijk van worden.

Zie je zulke negatieve effecten van de revolutie die die generatie heeft teweeggebracht? Achteraf gezien?

Negatief kan het op zich niet zijn, maar ik vind dat het heel lang geduurd heeft, eer dat andere mensen ons in de hoek hebben geduwd. En ik wil absoluut niet de positie dat ik op de troon zit en er absoluut niet vanaf wil vallen. Dat zou ik het ergste vinden, want ik heb heel veel respect voor nieuwe dingen. En het is aan mij om me aan te passen. Of om te zeggen: 'dat produceer ik, en dat wil ik doen'. Natuurlijk moet je jezelf beschermen, maar door het feit dat ik veel respect

heb voor andere dingen, hebben veel mensen respect voor mij ook. Ik hou altijd van de rebel, van de zoon die zijn vader vermoord. Maar ik hou ook van mensen, die heel open en respectvol zijn naar elkaar toe. Want uiteindelijk, wat hebben we naar elkaar toe te bewijzen? Tegenwoordig begint dat een beetje te openen.

Hoe kijk je terug op die periode? Met een soort nostalgie –het is misschien een fout woord- of juist met het gevoel dat het wel goed is dat het voorbij is.

Ik moet zeggen dat het voor sommige dingen echt wel goed is dat het voorbij is. Ik sliep geen twee dagen in hetzelfde bed. Aan de andere kant probeer ik nog altijd die spirit hier te houden: veel projecten, veel dingen, veel targets te nemen, alles te combineren. Als je in Zweden komt, en je komt de opera binnen, dan moet je elk uur tien minuten vrij pakken en je moet om 17.30 uur stipt stoppen. En in het begin probeer je daar aan te vijzen, maar uiteindelijk pas je je aan, want je bent er om een stuk te maken. Laat ons eerst een stuk maken en dan de condities bepalen: het publiek ziet die condities niet. Natuurlijk heb je een operapubliek en werken er 800 mensen aan. Ik wilde mensen begraven onder het zand, maar dat kan niet. Dan komen er mensen om artificieel zand te maken, die daar drie weken mee bezig zijn. Uiteindelijk zag het zand er uit als gummi en moesten ze dat zand schilderen. Toen plakte het aan die lichamen en kostuums. Daar worden dan vele meetings voor gepland, alleen omdat een technicus het zand niet wil vanwege zijn machines. Ze maken het zichzelf moeilijk, terwijl het eenvoudig kan zijn. Ik ben daar mensen mee blijven confronteren. Net als dat mensen die naakt dansen 100 euro meer willen per voorstelling of niet helemaal naakt willen. Maar ik blijf bij mijn principes, omdat ik vind dat het moet. Twintig jaar geleden zouden ze mij niet uitgenodigd hebben. Maar nu beginnen zij mij klassieker te maken, net als Jan Fabre. Vroeger stapte iedereen bij zijn voorstellingen naar buiten, bij zijn beste werk is iedereen buiten gestapt! En nu blijft iedereen zitten en vinden ze het fantastisch! Ze zien hem dan als 'the friend of the Queen'! Het enige gevaar daaraan is voor hemzelf. Eigenlijk, de enige revolutie, die hij zou moeten maken, is tegen hemzelf en dat geldt ook voor mij. Maar ja, elk universum heeft zijn ding. Maar misschien moeten die tronen ook wel verbroken worden aan andere dingen. Maar mensen houden zich daaraan vast, dus ik kijk echt uit naar periode, dat ik echt zeg: 'ik stop er een tijd mee, ik ga een film maken'.

Dan moet er iemand tegen uw troon komen schoppen.

Ja, maar er is sociaal meer geregeld, dat het nu ook minder hoeft. Nu hebben dansers allemaal residenties en alles is heel goed geregeld, eigenlijk. Vroeger ook, maar je moest er toch één en ander voor doen... Maar, ik denk niet dat het gemakkelijker is nu! Zelfs al heb je iets dat echt de moeite is. Natuurlijk zijn de organisatoren nog altijd op zoek naar wat echt de moeite is. Maar toch is het moeilijk. Ik ben blij dat het toen was. Als het nu was, zou ik het niet meer doen, denk ik. Als ik daar nu aan denk, ben ik blij dat het toen was. Dat ik wat ruimte had. Als ik het nu zou moeten doen, knokken tussen anderen... Dat is te sociaal voor mij, ik was toen veel meer in mijn trip, heel eenzaam. Ik wist ook niet hoe de dingen werkten. Als nu jonge mensen komen, zijn organisatoren veel lakser geworden: 'ik zal het wel zien, als het goed is'. Maar ik denk dat er weinig mensen zijn die echt betrokken zijn en zeggen: 'ik vind u goed, ik ga u helpen'.

Wat hebben het Stuk en de nieuwe kunstencentra van toen betekend?

Ja, het Stuk, omdat ik daar zat. Theo heeft toen nog les gegeven aan mij trouwens. De twee Hildes gaven toen theaterles aan ons. Het Stuk was belangrijk, een persoon als Jan Decorte ook. Jan Decorte was toch een heel belangrijk iemand in die wereld, ook voor de danswereld. Jan Decorte is in Zweden komen kijken, het was fantastisch! Sigrid zei: 'Ze hebben Jan een voorstel gedaan om een dansvoorstelling te maken. Ik vind dat hij dat moet doen'. Dat is ook zo. De manier waarop hij zijn Shakespeares opvoerde, heeft eigenlijk heel veel te maken met de manier waarop wij nu dans maken. Dat hij het van een totaal andere hoek bekeek, en durfde te

herwerken, zijn stempel daarop zette. Er waren nog zo van die figuren: Gerardjan Rijnders, Hugo De Greef en Ritsaert ten Cate. De mensen die goed waren in die tijd waren direct in contact met elkaar. Op een gegeven moment kreeg ik dan ook een aantal van hen tegen mij. Ik vind dat het nu mag gezegd worden: Hugo heeft mij ondertussen geprogrammeerd. Maar, Hugo, Tom Stromberg van Hebbeltheater waren zo de drie die alles uitwisselden. Wij pasten daar niet in: nooit gespeeld. Zij dachten: slecht werk! Terwijl, als je die mensen nu zou interviewen, zouden ze goed spreken over mij. Maar vroeger: no way! Als wij in New York kwamen, dan zeiden ze dat Ultima Vez niet meer bestond. Maximalist bestond niet meer! Ondertussen zien alle festivals er hetzelfde uit. In Korea heb je kopieën van het festival in Wenen, festivals die echt exact hetzelfde programma hebben. Dat zou toch totaal anders moeten zijn, het is de andere kant van de wereld. Exact hetzelfde!

Maar de kunstencentra hebben een belangrijke rol gespeeld voor die generatie?

In het Stuk ben ik begonnen. Ik ging ooit met Michel Uytterhoeven subsidie aanvragen. Het Stuk zou tachtig procent krijgen en ik twintig. Toen ben ik het maar zelf gaan aanvragen. Ik heb toen een projectsubsidie gehad die meer dan de helft was van de jaarsubsidie van het Stuk. Dus voor een eerste project was het heel veel! Michel Uytterhoeven heeft het er jarenlang moeilijk mee gehad. Verder heeft vooral Louise De Neef de subsidies gedaan. We hadden wel goede relaties, veel gespeeld in de Vooruit, maar dat waren gewoon speelplekken. Eigenlijk hebben we heel vlug ons eigen ding gecreeërd, en van daaruit alles georganiseerd. En uiteindelijk kwamen we bij de KVS natuurlijk, waar we compagnie in residentie waren. Daar zijn we toch zes jaar geweest, wat financieel een heel grote steun was. Wel slechte condities van de scène, een afschuwelijke scène, en heel veel wrijving tussen Franz en mij. Dat ontplofte in het Passolini-project. Hij zei: 'We moeten nu samen iets doen, want mijn publiek komt naar u, maar uw publiek komt niet naar mij'. Terwijl hij heel belangrijk werk heeft gemaakt vroeger in Nederland. Dus met alle respect, maar toch was er zoiets dat niet werkte tussen die jonge en die oudere generatie. En dan was de KVS failliet, omwille van ons. We vlogen buiten! Twee jaar later is hij vertrokken. Vier jaar later zijn we terug beginnen samenwerken met Jan Goossens, die mijn assistent geweest was, en waar we nu nog een soort van vrij huwelijk mee hebben. Als het past, kunnen we daar op steunen en ik denk dat wij ook altijd gelinkt zullen blijven. Hoeft ook niet, het kan ook veranderen. Dus de KVS is meer onze plek. Wij hebben tijden gehad dat we in Brussel niet konden spelen, het Kaaitheater wou ons nooit programmeren. We hebben wel in de hallen van Schaarbeek gespeeld, in Théâtre 140, in Théâtre Varia. Omdat Louise Franstalig was, hadden we ook Franstalige vrienden. Maar het was altijd: 'waar gaan we spelen?' wie doet de promotie?' Het meeste deden we zelf, waardoor we heel onafhankelijk zijn gebleven.

Interview: Wouter Hillaert

Transcriptie: Diane Bal

Eindredactie: Ann-Sophie Liekens