

**OOSTERSE INVLOEDEN**  
**BIJ DANSERES-CHOREOGRAFE ANNE TERESA DE KEERSMAEKER**

Judith Nuyts

Verhandeling voorgedragen tot het bekomen van de graad van:  
Licentiaat in de Germaanse Filologie (N/E), optie Theaterwetenschappen

Promotor: K. Van Langendonck  
Tweede lezer: Prof. L. Van den Dries



## INHOUD

LIJST VAN AFBEELDINGEN . . . . .	.6
WOORD VOORAF . . . . .	.7
LIJSTJE MET AFKORTINGEN . . . . .	.8
INLEIDING . . . . .	.9

## DEEL 1: LITERATUURSTUDIE

### HOOFDSTUK 1: EEN BLIK OP HET OOSTEN

1.1 Inleiding . . . . .	.12
1.2 Oosterse kosmologische begrippen . . . . .	.12
1.2.1 <i>Yin Yang</i> . . . . .	.12
1.2.2 <i>Qi</i> . . . . .	.18
1.2.3 Vijf Fasen . . . . .	.19
1.3 <i>Yijing</i> . . . . .	.22
1.4 Levensbeschouwelijke stromingen . . . . .	.26
1.4.1 Boeddhisme . . . . .	.26
1.4.2 Daoïsme . . . . .	.28
1.5 Conclusie . . . . .	.31

### HOOFDSTUK 2: ENKELE TOEPASSINGSVELDEN IN DE OOSTERSE EN WESTERSE MAATSCHAPPIJ

2.1 Inleiding . . . . .	.32
2.2 Voeding . . . . .	.33
2.3 <i>Yoga</i> . . . . .	.35
2.4 Astrologie . . . . .	.36
2.5 ‘Oosters’ versus ‘universeel’ . . . . .	.38
2.6 Verklaring van de tendens ‘Oost naar West’ . . . . .	.40
2.7 Conclusie . . . . .	.41

### HOOFDSTUK 3: OOSTERSE INVLOEDEN IN DE WESTERSE DANSWERELD

3.1 Inleiding . . . . .	.42
3.2 Historisch overzicht . . . . .	.42

3.2.1 Ballet . . . . .	.42
3.2.2 Moderne dans . . . . .	45
A. Ruth St-Denis (1879-1968) en Ted Shawn (1891-1972). . . . .	.45
B. Martha Graham (1894-1991). . . . .	45
C. Merce Cunningham (1919). . . . .	46
D. <i>Judson Dance Theatre</i> (1962-1968). . . . .	.47
E. <i>Butoh</i> . . . . .	.49
3.3 Conclusie . . . . .	49

## **DEEL 2: CASE STUDY: ANNE TERESA DE KEERSMAEKER**

### HOOFDSTUK 4: ANNE TERESA DE KEERSMAEKER – ROSAS

4.1 Inleiding . . . . .	52
4.2 De Keersmaekers interesse in het Oosten . . . . .	53
4.2.1 De weg naar het Oosten . . . . .	.53
4.2.2 Huidige beleving . . . . .	54
4.3 Rosas . . . . .	.59
4.3.1 Opzet . . . . .	.59
4.3.2 <i>In Real Time</i> (2000) . . . . .	60
A. Inleiding . . . . .	60
B. Analyse . . . . .	.61
• Esthetica . . . . .	.61
• Houding ten opzichte van het oosters idioom . . . . .	.70
C. Conclusie . . . . .	71
4.3.3 <i>Desh (the second part of the night)</i> (2005) . . . . .	.73
A. Inleiding . . . . .	.73
B. Analyse . . . . .	.74
• Muziek . . . . .	.74
• Dansvocabularium . . . . .	.77
Indische tempeldans . . . . .	.77
Nieuwe vocabularium . . . . .	.79
Bekende Rosasvocabularium . . . . .	87

• Structuur . . . . .	.88
C. Conclusie . . . . .	88
4.4 Conclusie . . . . .	89
ALGEMENE CONCLUSIE . . . . .	92
APPENDIX . . . . .	94
BIBLIOGRAFIE . . . . .	97

## LIJST VAN AFBEELDINGEN

Afbeelding 1 - voorbeelden van <i>Yin</i> en <i>Yang</i> . . . . .	14
Afbeelding 2 - spiraalsgewijze ontwikkeling, van embryo tot volwassene . . . . .	15
Afbeelding 3 - structuur van de arm . . . . .	16
Afbeelding 4 - zeven principes en twaalf wetten . . . . .	17
Afbeelding 5 - Het traditionele <i>Yin Yang</i> symbool. . . . .	18
Afbeelding 6 - vereenvoudigde tabel van de Vijf Transformaties . . . . .	20
Afbeelding 7 - de Vijf Fasen met bijbehorende elementen . . . . .	21
Afbeelding 8 - standaardfiguur van de Vijf Transformaties . . . . .	22, 63
Afbeelding 8 - annotatie bij <i>In Real Time</i> . . . . .	62
Afbeelding 10 - haarspiraal in kapsel van DK . . . . .	65
Afbeelding 11 - <i>Yijing</i> tabel . . . . .	65
Afbeelding 12 - gulden snede . . . . .	66
Afbeelding 13 – vloerpatroon van <i>In Real Time</i> . . . . .	67
Afbeelding 14 - de goddelijke proportie . . . . .	68
Afbeelding 15 – gulden snede afgeleiden: rechthoek, spiraal, ellips en pentagram . . . . .	69
Afbeelding 16 - icoesaeder van Rudolf Laban . . . . .	71
Afbeelding 17 - Davidster. . . . .	71
Afbeelding 18 - basispositie in Indische dans, Bharata Natyam . . . . .	78
Afbeelding 19 - dominante energie bij man en vrouw . . . . .	83

## WOORD VOORAF

Tegenwoordig heeft het Verre Oosten een opvallende aantrekkingskracht op het Westen. Als theaterwetenschapper in hartje Europa sluit mijn spontane interesse voor het ‘land van de glimlach’ daarbij aan. Deze thesis bood me de gelegenheid om de algemene en persoonlijke belangstelling voor het Oosten te bestuderen in relatie tot dans. De combinatie Oost, West en dans leidde tot danseres-choreografe Anne Teresa De Keersmaeker, aangezien deze westerse kunstenares op diverse manieren de Oriënt integreert in haar werk en leven. Het uiteindelijke doel van dit eindschrift is bestuderen of, hoe en waarom De Keersmaeker oosterse elementen gebruikt.

Mijn aanvankelijke nieuwsgierigheid en enthousiasme werd soms getemperd door de moeilijkheid van dit opzet. Mijn ondeskundigheid in de eeuwenoude oosterse denkwijze maakt gefundeerde verbanden leggen en kritiek leveren een hachelijke onderneming. Ondanks mijn motivatie ben ik in de oosterse cultuur een vreemde die zich zelfstandig aan een analyse waagt waardoor ik onvermijdelijk de bal soms zal mislaan. Hoe dan ook, geen enkele reis begint zonder de eerste stap. Naast een theaterwetenschappelijk werk, geldt dit schrift daarom ook als een inleiding, een eerste kennismaking met de aloude ideeën uit het Oosten.

Speciale waardering zou ik willen uitspreken voor de goede zorgen en motiverende interesse van mijn ouders. Met dank ook aan mijn zus Rebecca en vriendin Leen die veel meegedacht hebben en waardevolle commentaar gaven; aan mijn vriend Bart, voor de (eind)*screening* en de steun; aan Sara Jansen voor haar literatuurtips en aan Mieke Pieters, voor haar kennis en inspanning om een interview met De Keersmaeker mogelijk te maken. Ook dank ik al diegenen die me door hun belangstelling bleven bemoedigen. Mijn bijzondere appreciatie gaat ten slotte naar Anne Teresa De Keersmaeker zelf die tijd en moeite wilde nemen voor een aangenaam interview.

## LIJSTJE MET AFKORTINGEN

Anne Teresa De Keersmaecker	DK
<i>Desh (the second part of the night)</i>	<i>Desh</i>
<i>Raga for the Rainy Season/A Love Supreme</i>	<i>Raga/Love</i>
Judith Nuyts	JN



## INLEIDING

De westerse maatschappij tendeert sinds enkele decennia open te staan voor de rijkdom uit het Oosten. Deze tendens wordt weerspiegeld in verschillende lagen van de samenleving, zo ook in het culturele leven. Via een historisch overzicht op de oosterse invloeden die vanaf de 18<sup>de</sup> eeuw in de westerse danswereld voorkwamen, focust dit schrijven op één choreografe, namelijk Anne Teresa De Keersmaeker (DK). Oosterse elementen zullen in het leven en werk van deze danseres-choreografe getraceerd, genuanceerd en verklaard worden.

Dit onderzoek noodzaakt een drietal inleidende opmerkingen over de gebruikte terminologie en de spelling. Ten eerste worden de termen ‘oosters’ en ‘westers’ de laatste jaren veelvuldig in vraag gesteld. Voor sommigen zijn deze termen zelfs geen realiteit. Volgens Tillis bijvoorbeeld snijdt de opsplitsing in Oost en West geen hout omdat deze gebaseerd is op veronderstellingen die niet stroken met de werkelijkheid en die bovendien erg eurocentrisch zijn. Tillis is daarom voorstander van een multiregionaal perspectief. Voor meer informatie over dit actuele onderwerp is het boek *Theatre and the World* van Bharucha aan te bevelen. Ondanks de tegenstanders, levert de opsplitsing in Oost en West voor deze thesis geen buitengewone problemen op. De reikwijdte voor termen als ‘oosters’ en ‘westers’ is op een eenvoudige, conventionele manier afgebakend. ‘Het Oosten’, ‘de Oriënt’ of ‘Azië’ omvat de ‘oosterse’ landen als Japan, China, India, Birma, ... . ‘Westers’ zijn Europa en de Verenigde Staten.

Er stelt zich nog een tweede terminologische kwestie. Naarmate dit onderzoek vordert, zal het problematisch worden om sommige zaken nog langer ‘oosters’ te noemen. Dat heeft dan te maken met een soort van misverstand. Vaak worden bepaalde ideeën of principes ‘oosters’ genoemd, terwijl ze eerder betrekking hebben op iedere mens of zelfs op het hele universum. De ideeën of universele principes komen namelijk voort uit een grondige observatie van zichzelf (de mens) en de wereld. Spreken van ‘oosterse invloeden’ alsof er gloednieuwe inzichten zijn toegestroomd, heeft iets paradoxaals omdat men eigenlijk door zich te wenden naar oosterse filosofie uiteindelijk bij zichzelf terecht komt. Of zoals sinoloog Libbrecht het formuleert ‘L’orient n’existe pas’: oosterse dingen zijn niet oosters, omdat het gewoon algemeen menselijke dingen zijn. (67)

Ten slotte worden enkele spellingskeuzes meegedeeld. Aangezien er vele woorden gebruikt worden die niet tot de Nederlandse taal behoren, zijn er enkele spellingsregels ingelast. Vreemde woorden worden cursief schreven (*mudra, raga, ...*). Filosofische of spirituele begrippen worden consequent met hoofdletter geschreven (*Yin, Yang, Yoga,...*).

Voor de transcriptie van de vele Chinese woorden wordt het officiële *pinyin*-romanisatiesysteem toegepast dat in de Volksrepubliek China wordt gebruikt en dat over de gehele wereld is aanvaard (Kaptchuk 10). Gangbare schrijfwijzen zoals *I Ching*, *Ki*, *Tao* of taoïsme worden dus vervangen door hun *pinyin*-equivalent, namelijk *Yijing*, *Qi*, *Dao* en daoïsme. Dan volgen nog enkele aanwijzingen voor de uitspraak.

ao:	au	(bijv. <i>Dao</i> = dau)	q:	tsjh	(bijv. <i>Qi</i> = tsjhi)
ch:	tsjh		t:	th	(bijv. <i>Taiji</i> = thaidji)
j:	dj		z:	dz	(bijv. <i>Lao Zi</i> = lau dzi)

(Schipper 6)

Deze studie verloopt volgens de beweging van een middelpuntzoekende spiraal. Hoofdstuk één biedt een algemene schets van enkele fundamentele begrippen en ideeën uit het oosterse denken. Zonder deze kennismaking is het onmogelijk oosterse invloeden op te kunnen sporen en te begrijpen. Vervolgens wordt dit brede kader vernauwd tot enige toepassingsgebieden van de theorie. Deze concrete manifestaties leert het Westen hoe langer hoe meer kennen en daarmee worden Oost en West met elkaar verbonden. In hoofdstuk twee wordt de link historisch geschetst, verklaard en genuanceerd. Hoofdstuk drie verkleint opnieuw het kader via een opsomming van oosterse elementen in de westerse danswereld vanaf de 18<sup>de</sup> eeuw. Deze inzoombeweging van filosofie naar maatschappelijke toepassingen naar de danswereld vormt het eerste deel. Het is de literatuurstudie die nodig is om met kennis van zaken het uiteindelijke doel van deze thesis te bereiken, namelijk aantonen dat, hoe en waarom DK oosterse elementen gebruikt (deel twee, hoofdstuk vier). Om dit te weten te komen wordt een blik geworpen op haar leven ‘achter de schermen’ en haar werk ‘op de planken’. Voor dit laatste gebied werden twee choreografieën geselecteerd, namelijk *In Real Time* (2000) en *Desh (the second part of the night)* (2005). Deze zullen respectievelijk via de semiotische analyse van Preston-Dunlop en een persoonlijke analyse onderzocht worden. Tijdens dit onderzoek zal blijken dat de term ‘invloeden’ te beperkt is. Uit de algemene conclusie zal blijken of de doelstellingen gerealiseerd zijn. Daarenboven wordt de focus opnieuw opentrokken en beëindigd met een finale beschouwing. De personen die rechtstreeks geciteerd worden (namelijk Mieke Pieters, Dan Vercammen en DK hebben uitdrukkelijk toestemming voor publicatie gegeven.

## **DEEL 1: LITERATUURSTUDIE**

### 1.1 Inleiding

Om de invloeden van de oosterse cultuur in de westerse dans te kunnen bestuderen, is een basiskennis nodig van deze cultuur. In dit hoofdstuk worden eerst enkele algemene begrippen en levensbeschouwelijke stromingen uitgelegd. Zij zijn in die mate doorgedrongen in de westerse cultuur, dat velen wel een (vaag) idee hebben van deze begrippen en stromingen. Voor een duidelijke en kritische analyse is het echter nodig om enkele van de oosterse kerngedachten (soms diepgaand) te bestuderen. De selectie van de gedachten gebeurde op basis van een tweeledig criterium. Enkel over die ideeën die enerzijds het meest basaal en anderzijds het meest bruikbaar zijn voor een goed begrip van hoofdstuk drie en vier wordt uitgewijd. De uitdaging van dit hoofdstuk is om de blik op het Oosten zo getrouw en helder mogelijk uiteen te zetten.

### 1.2 Enkele oosterse kosmologische begrippen

Volgens Kaptchuk, *Doctor of Oriental Medicine* aan de *Harvard Medical School*<sup>1</sup>, zijn de ideeën van het oosterse denken in feite niet erg ingewikkeld. Als ze bestudeerd worden, dan lijkt de studie-onwikkeling net op een simpele tekening die steeds verfijnd wordt. In de termen, waarvan er enkele uitgelegd worden, kan men zich alsmaar blijven verdiepen. (42)

#### 1.2.1 Yin Yang

Eén van de meest bekende en meest basale aspecten van de oosterse filosofie, is het begrippenpaar *Yin* en *Yang*. Aangezien er hiervoor geen evenwaardige woorden bestaan in het Westen, kunnen de vertalingen gebruikt in de literatuur zowel qua terminologie als inhoud nogal verschillen. Kaptchuk bijvoorbeeld omschrijft *Yin* en *Yang* als twee elkaar aanvullende polen. Hij onderlijnt dat die tegenstellingen geen krachten, stoffelijke deeltjes of mythische concepten zijn die het verstand te boven gaan, maar dat het louter namen zijn die gebruikt

---

<sup>1</sup> bron: <http://www.nmr.mgh.harvard.edu>

worden om aan te geven hoe dingen in relatie tot elkaar en het universum staan. *Yin* en *Yang* verhouden zich tot elkaar op een tegengestelde en aanvullende manier: hoewel ze tegengestelde eigenschappen zijn, beschrijven ze aspecten van hetzelfde fenomeen. Zo wordt tijd verdeeld in dag en nacht, plaats in hemel en aarde, het mensdom in vrouwelijk en mannelijk enzovoort. Kaptchuk ziet *Yin* en *Yang* enerzijds als een manier om te verklaren hoe het voortdurende proces van natuurlijke verandering in elkaar zit. Anderzijds vindt hij dat deze begrippen ook een bepaalde denkwijze vertegenwoordigen, een denkwijze waarbinnen alle fenomenen beschouwd worden als deel van het geheel. Zo kan geen enkel wezen of verschijnsel slechts in of uit zichzelf bestaan omdat het steeds in relatie met zijn omgeving staat. (20-21)

De omschrijving van de *Yin Yang* theorie door Michio Kushi, vooraanstaand theoreticus van de macrobiotiek, is analoog op enkele punten na. Hij definieert bijvoorbeeld *Yin* en *Yang* eerder als energieën, bewegingen of, in tegenstelling tot Kaptchuk, ook als krachten (*De Makrobiotische Weg* 99). Kushi spreekt van krachten die in alle fenomenen in de kosmos terug te vinden zijn en er zelfs aan de grondslag van liggen. Uiteindelijk liggen de verschillen tussen Kaptchuk en Kushi voornamelijk in kleine nuanceringen. Het tegelijk antagonistische en complementaire karakter van *Yin* en *Yang* is fundamenteel voor de twee. Beiden duiden ook *Yin* en *Yang* als kwaliteiten die aan hetzelfde verschijnsel gerelateerd zijn. In menig oosters filosofieboek komen dan ook tabellen als deze voor:

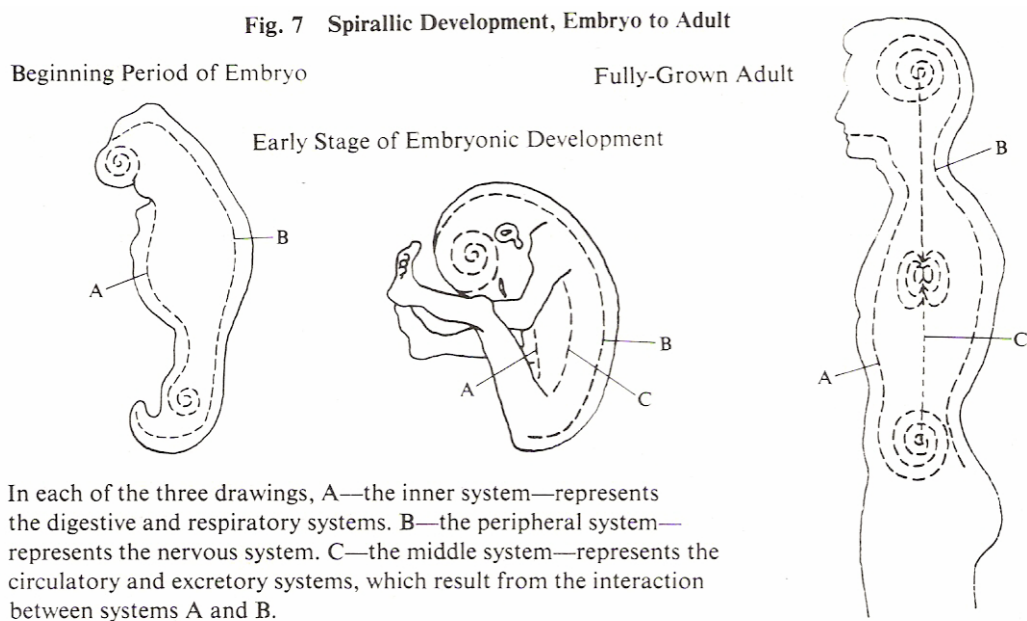
Hoedanigheid	Yin	Yang
<b>Beweging</b>	Meer inactief [sic], langzamer	Meer actief [sic], sneller
<b>Gewicht</b>	Lichter	Zwaarder
<b>Instelling</b>	Zachtaardiger, passief	Agressiever, actief
<b>Lengte</b>	Groter	Kleiner
<b>Lichtkwaliteit</b>	Donkerder	Lichter
<b>Positie</b>	[...] perifeer	[...] centraal
<b>Richting</b>	Opwaarts, vertikaal [sic], naar buiten [...]	Neergaand, horizontaal, binnenwaarts
<b>Sekse</b>	Vrouwelijk	Mannelijk
<b>Smaak</b>	Zoeter	Zouter
<b>Struktuur</b> [sic]	Zachter	Harder
<b>Temperatuur</b>	Kouder	Warmer
<b>Tendens</b>	Uitzettend	Samentrekkend
<b>Vorm</b>	Langer, dunner	Korter, dikker
<b>Werk</b>	Meer psychologisch, mentaal	Meer fysiek, sociaal

Abbeelding 1 - voorbeelden van *Yin* en *Yang*  
(ingekorte versie) (Kushi, *De Makrobiotische Weg* 100)

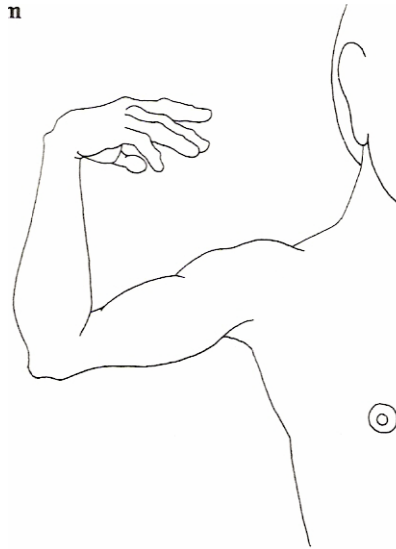
Kushi beschrijft verder hoe oosterlingen de kosmos aandachtig bestudeerden en tot het besluit kwamen dat *Yin* en *Yang* elk een hoofdkenmerk bezitten. Er is de kracht die uit het middelpunt van de aarde naar de periferie beweegt. Deze uitdijende tendens of centrifugale kracht wordt *Yin* genoemd. Vervolgens zou de kosmos ook beheerst worden door de andere pool, namelijk de centripetale kracht. Het centripetale karakter van energie trekt de dingen van de buitenkant naar het centrum. Deze kracht kent de westerse wetenschap onder de benaming zwaartekracht. De centripetale tendens wordt *Yang* genoemd en heeft de neiging tot samentrekken. Contractie en expansie gebeuren op alle niveaus van de kosmos en beheersen elk wezen en elk fenomeen. Zo is de aardbol onderhevig aan hemelenergie (of *Yang*, de kracht uit de hemel) en aarde-energie (of *Yin*, de kracht uit de aarde). (*The Book of Macrobiotics* 5-9) Mannen- en vrouwenlichamen ontstaan en verschillen omdat ze volgens de theorie een verschillende portie hemel- of aarde-energie (respectievelijk *Yang* of *Yin*) ontvangen. Hoe dit precies in zijn werk gaat, wordt in hoofdstuk vier uitgewerkt. Een ander voorbeeld zijn de longen en het hart van dieren en mensen die voortdurend contraheren en expanderen.

Als de uitdijende en samentrekkende krachten bekeken worden ten opzichte van de tijd, dan is hun bewegingspatroon spiraalvormig in vooraanzicht en schroefvormig van opzij.

Dit universele patroon wordt zichtbaar in de melkweg en in andere sterrenstelsels, in de wind- en oceaanstromen, schelpen, de groei en ontwikkeling van planten, de spiraalvormige draaikolk van wegstromend water, de opbouw van de DNA-molecule, de structuur van onze oren enzovoort. Niet alleen het oor, maar eigenlijk het hele menselijk lichaam is een prima voorbeeld van de spiraalvormige opbouw van het ganse universum. De basisvorm van het lichaam is de spiraal, wat nog duidelijk te zien is bij een embryo. In het menselijk lichaam zijn drie hoofdspiralen actief (afbeelding 2). Zoals uit afbeelding 3 blijkt, is ook de structuur van de armen is spiraalvormig. (Kushi, *Book 19-20*)



Afbeelding 2 - spiraalsgewijze ontwikkeling, van embryo tot volwassene  
(Kushi, *Book 19*)



Afbeelding 3 - structuur van de arm (Kushi, *Book 19*)

Het leven is in die mate doordrongen van *Yin* en *Yang* dat zelfs de hedendaagse amusementscultuur tot (ludiek) toepassingsgebied kan dienen. Op televisie leidt het samengaan van tegengestelden tot geslaagde combinaties of gehelen als Laurel en Hardy, Asterix en Obelix, *cartoonfiguurtjes* Tom en Jerry of de Disney-sterren Timon en Pumbaa uit *De Leeuwenkoning*. Volgens de tabel op afbeelding 1 zetten deze koppels de tegengestelden van de hoedanigheid ‘vorm’ samen: telkens een langere en/of dunnere figuur tegenover een korter en/of dikker typetje. Deze *Yin Yang* combinatie ‘werkt’ gewoon; hoe extremer, hoe beter, zo lijkt het. Ze brengt een bepaald soort energie of trilling voort die vaak klinkt als ‘hahaha’. Deze komische duo’s veroorzaken met of zonder mopjes verschillende intensiteiten van beweging, gaande van genniffel tot schuddebuiken van het lachen.

De eigenschappen van *Yin* en *Yang* werden in het Oosten in de loop van de tijd opgetekend en afgebeeld. Zo kwam men volgens Kushi tot het besluit dat het oneindige universum zeven principes en twaalf wetten van verandering telt:



<b>De zeven principes van het oneindige universum</b>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Alles is een differentiatie van één oneindigheid.</li> <li>2. Alles verandert.</li> <li>3. Alle antagonismen zijn complementair.</li> <li>4. Niets is gelijk.</li> <li>5. Wat een voorkant heeft, heeft een achterkant.</li> <li>6. Hoe groter de voorkant, hoe groter de achterkant.</li> <li>7. Wat een begin heeft, heeft een einde.</li> </ol>
<b>De twaalf wetten van de verandering van het oneindige universum</b>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. De ene oneindigheid manifesteert zichzelf in complementaire (aanvullende) en antagonistische (tegengestelde) tendensen, <i>Yin</i> en <i>Yang</i>, in zijn eindeloze verandering.</li> <li>2. <i>Yin</i> en <i>Yang</i> manifesteren zich voortdurend vanuit de eeuwige beweging van het ene oneindige universum.</li> <li>3. <i>Yin</i> vertegenwoordigt de centrifugaliteit (middelpuntvliedend). <i>Yang</i> vertegenwoordigt de centripetaliteit (middelpuntzoekend). <i>Yin</i> en <i>Yang</i> samen brengen energie voort en alle verschijnselen.</li> <li>4. <i>Yin</i> trekt <i>Yang</i> aan; <i>Yang</i> trekt <i>Yin</i> aan.</li> <li>5. <i>Yin</i> stoot <i>Yin</i> af; <i>Yang</i> stoot <i>Yang</i> af.</li> <li>6. <i>Yin</i> en <i>Yang</i> gecombineerd in wisselende verhoudingen brengen verschillende verschijnselen voort. De aantrekking en afstoting van de verschijnselen is evenredig aan het verschil tussen de <i>yinne</i> en <i>yange</i> kracht.</li> <li>7. Alle verschijnselen zijn kortstondig, veranderen voortdurend hun samenstelling van <i>yinne</i> en <i>yange</i> krachten; <i>Yin</i> verandert in <i>Yang</i> en <i>Yang</i> verandert in <i>Yin</i>.</li> <li>8. Niets is alleen maar <i>Yin</i> of alleen maar <i>Yang</i>. Alles is samengesteld uit beide tendensen, variërend in gradatie.</li> <li>9. Niets is neutraal. Elk gebeuren heeft een teveel aan <i>Yin</i> of aan <i>Yang</i>.</li> <li>10. groot <i>Yin</i> trekt klein <i>Yin</i> aan. Groot <i>Yang</i> trekt kleine <i>Yang</i> aan.</li> <li>11. Extreem <i>Yin</i> produceert <i>Yang</i> en extreem <i>Yang</i> produceert <i>Yin</i>.</li> <li>12. Alle fysieke manifestaties zijn <i>Yang</i> in het centrum en <i>Yin</i> aan de oppervlakte.</li> </ol>

Afbeelding 4 - zeven principes en twaalf wetten (vertaald uit Kushi, *Book 7*)

Er is een afbeelding ontworpen voor deze theorie, namelijk de *Taiji* (afbeelding 5). Dit traditionele Chinese, daoïstische symbool is een illustratie van de principes die wezenlijk zijn voor de *Yin Yang* theorie.



Afbeelding 5 – Het traditionele *Yin Yang* symbool (Kaptchuk 24)

De cirkel vertegenwoordigt het geheel en is verdeeld in *Yin* (zwart) en *Yang* (wit). De stipjes in de tegenovergestelde kleur vertegenwoordigen het principe dat niets alleen maar *Yin* of *Yang* is (wet acht). *Yin* en *Yang* worden niet gescheiden door een rechte, maar een gebogen lijn, om te laten zien dat de tendensen onophoudelijk in elkaar overgaan (wet twee en zeven). Zo scheppen, beheersen en veranderen *Yin* en *Yang* elkaar. (Kaptchuk 24) Bovendien symboliseert de cirkel de oneindigheid uit wet één en zijn de twee kleuren gelijk van proportie: meer van het ene betekent minder van het andere en in hun uitersten verandert ieder in de ander (wet elf). (Liechti 39)

### 1.2.2 *Qi*

*Qi* is een volgend, essentieel begrip voor het oosters denken. Gespecialiseerde auteurs zoals Schipper (een Nederlandse sinoloog) en Kaptchuk vinden geen enkel woord dat de betekenis van *Qi* volledig kan weergeven. Volgens Schipper was de eerste betekenis van *Qi* stoom, uitwaseming of adem; daarom werd deze term gemakkelijk in verband gebracht met levenskracht en de geest van het lichaam. Filosofen maakten *Qi* tot het fundamentele element van de schepping, de energie/materie van al wat is. (10)

Kaptchuk gaat vanuit zijn medische context dieper in op dit begrip. Hij stelt dat alles in het universum, organisch of anorganisch, samengesteld is en bepaald wordt door *Qi*. Kaptchuk waarschuwt zijn lezer ervoor *Qi* niet te begrijpen als een onveranderlijke substantie of als levensenergie. Hij wijst erop dat de oosterse (medische) denktrant immers geen onderscheid maakt tussen substantie/materie en energie/spiritualiteit. Het Westen verschilt hier erg in, omdat het deze tegenstelling sinds Descartes wel in gebruik heeft genomen. *Qi* zou nog het best omschreven kunnen worden als materie die op het punt staat in energie over te gaan of als energie vlak voor die materie wordt. Dit begrip is bovendien geen beeldspraak, maar een werkelijk bestaand gegeven waarvan de kracht en activiteit vast te stellen is. Bij het definiëren van *Qi* botst Kaptchuk op een typisch en problematisch geschil tussen West en Oost: een discussie over de juiste definitie van een bepaald begrip wordt veelal verwacht van

een westerse, systematische uiteenzetting, maar zoets is volslagen vreemd aan het oosterse denken. In het Oosten wordt *Qi* dan ook niet gedefinieerd, maar enkel functioneel opgevat: enkel wat het doet, doet ertoe.

*Qi* heeft verschillende oorsprongen, functies en soorten. Volgens de oosterse kosmologie zijn alle fenomenen doordrongen van *Qi* en dus ook elk dierlijk of menselijk lichaam. Daar kan het op drie manieren terecht komen. De eerste manier is tijdens de bevruchting waarbij *Qi* door de ouders overgedragen wordt op de kinderen. De tweede bron van *Qi* is de spijsvertering en de laatste bron zijn de longen die *Qi* uit de lucht halen bij elke inademing. Deze drie vormen van *Qi* vermengen zich en doordringen het ganse lichaam zodat er geen enkele plaats is zonder *Qi*. Vervolgens heeft *Qi* ook vijf hoofdfuncties. Eén van die functies is bijvoorbeeld om de bron en begeleider te zijn van elke beweging in het lichaam. ‘Beweging’ kan erg ruim geïnterpreteerd worden zodat het dansen, ademen, eten, blij-zijn, groeien enzovoort omvat. (42-50)

Hoe *Qi* en *Yin* en *Yang* met elkaar zijn gelinkt, legt Sachs helder uit. Hij schrijft dat de aanwezigheid van *Qi* ontdekt kan worden door een elektromagnetische kracht die steeds aanwezig is. Dit elektromagnetisme kan alleen vastgesteld worden als er een ietsje positievere of negatievere lading aanwezig is. Welke de dominante lading is, wisselt voortdurend, aangezien er anders geen beweging of leven kan zijn. De levensvormen of –functies die een meer positieve lading hebben, lijken een meer samentrekkende toestand aan te nemen in tegenstelling tot de meer uitgezette, ontspannen toestand die bij een eerder negatieve lading dominant is. Deze toestanden of tendensen kunnen respectievelijk *Yang* en *Yin* genoemd worden. Samenvattend klinkt dit in de woorden van Sachs ‘ki [sic] doordringt alle leven en wordt waargenomen of ervaren in een toestand die relatief meer *Yin* of *Yang* is.’ (203-4) Het begrip *Qi* is zo vitaal dat het in de cultuur van meerdere beschavingen voorkomt. In Tibet bijvoorbeeld staat het bekend als *Lung* (Sachs 218), in India als *Prana* (Monte 7) en de oude Grieken noemden het *Pneuma* (Schipper 10). Ten slotte zijn er verschillende soorten *Qi*, maar deze zijn te medisch van aard voor dit schrijven.

### 1.2.3 De Vijf Fasen

Oosterse wijzen hebben het verband tussen optredende verschijnselen in de eerste plaats proberen vast te leggen volgens de patronen van *Yin* en *Yang*. Deze theorie gaat terug tot in de allervroegste geschiedenis. In de vierde eeuw voor Christus werd echter ook nog een ander indelingssysteem vastgelegd dat bekend staat als de Vijf Fasen. De Vijf Fasen theorie is een

poging om alle fenomenen onder te brengen in vijf belangrijke processen, namelijk ontstaan, wording, consolidatie, rijping en ontbinding. In de loop van de jaren hebben deze fasen elk een bepaalde naam gekregen. Ze werden respectievelijk Hout, Vuur, Aarde, Lucht/Metaal en Water genoemd, benamingen die elk de dynamiek van de betreffende fase symboliseren. (Sachs 27) Hout bijvoorbeeld is iets nieuws wat uit de grond groeit. Het vertegenwoordigt daarom actieve functies die in staat van groei verkeren. Als dingen eerder neutraal of in evenwicht zijn, dan bevinden ze zich in de fase Aarde enzovoort. (Kaptchuk 311)

Het is belangrijk om de Fasen niet te begrijpen als materiële zaken. Deze interpretatie wordt nogal eens uitgelokt door de misleidende vertaling in ‘vijf elementen’, alsof het om onveranderlijke bouwstenen uit de westerse atoomtabel gaat (Sachs 27) of om de Vier Elementen van Empedocles: Aarde, Lucht, Water en Vuur (Russell 81-82). Het zijn eerder processen, bewegingen of transformaties. Met andere woorden, de theorie van de Vijf Fasen systematiseert overeenkomsten en patronen zodat gebeurtenissen en dingen ingedeeld kunnen worden naargelang hun activiteit. Die gebeurtenissen kunnen bijvoorbeeld de jaarlijkse cyclus van biologische groei en ontwikkeling (de jaargetijden) zijn. Andere toepassingen zijn waarnemingen als kleuren, geluiden, geuren, smaken, gevoelens of ook planeten, organen, lichaamsdelen enzovoort (afbeelding 6).

	<b>Hout</b>	<b>Vuur</b>	<b>Aarde</b>	<b>Metaal</b>	<b>Water</b>
<b>seizoen</b>	voorjaar	begin zomer	eind zomer, zonnwendes en equinoxen	najaar	winter
<b>kleur</b>	groen	rood	geel	wit	zwart
<b>richting</b>	oosten	zuiden	midden	westen	noorden
<b>bijbehorende yin-organen</b>	galblaas	dunne darm, drievoudige verwarmer	maag	dikke darm	blaas
<b>bijbehorende yang-organen</b>	lever	hart, hart- regelaar	milt/pancreas	longen	nieren
<b>bijbehorende zintuig</b>	oog (gezichtsvermogen)	tong (spraak)	mond (smaak)	neus (reuk)	oren (gehoor)
<b>bijbehorende afscheiding</b>	tranen	zweet	speeksel	slijm	urine
<b>smaak</b>	zuur	bitter	zoet	scherp	zoutig
<b>emotie (en uitersten)</b>	prikkelbaarheid (woede)	vreugde (hysterie)	empathie (bezetenheid)	bedachtzaamheid (sentimentaliteit)	voorzichtigheid (angst)

<b>stemgeluid</b>	schreeuwen	lachen	zingen	huilen	kreunen
<b>geestvermogens</b>	spiritueel	inspiratieel	intellectueel	vitaal	wilskrachtig
<b>invloed van planeten</b>	Jupiter	Mars	Aarde	Venus	Mercurius

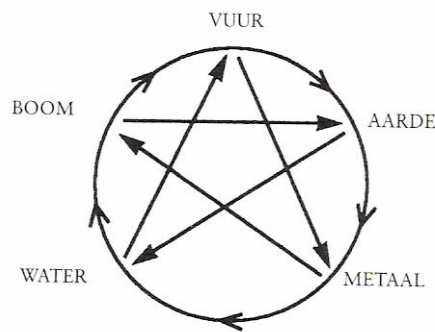
Afbeelding 6 – vereenvoudigde tabel van de Vijf Transformaties (Sachs 197-8)

Met tabellen als deze worden de talloze verbindingen duidelijk waarover de mens beschikt met zijn kosmische omgeving en waardoor hij in harmonie kan leven met alle kringlopen van ruimte en tijd. (Schipper 52-59).

Lange tijd bestonden de twee stelsels van *Yin Yang* en de Vijf Fasen naast elkaar. Dit is eerder uitzonderlijk omdat andere traditionele culturen meestal over één referentiesysteem beschikten, zoals de Grieken met de Vier Elementen en de hindoeïstische cultuur met de Drie Doshas. Bijgevolg zijn er vele pogingen ondernomen om de Vijf Fasen netjes in de *Yin Yang* theorie onder te brengen. (Kaptchuk 314). Zoals later, in punt 2.5 te lezen is, heeft ook Sachs (of de *Nine Star Qi*) zich aan een dergelijke poging gewaagd. Hij expliciteert de samenhang van *Yin*, *Yang*, *Qi* en de Vijf Fasen door uit te leggen hoe de fasen ontstaan, namelijk doordat de krachten *Yin*, *Yang* en *Qi* in verschillende mate en verhoudingen op elkaar inwerken. Deze fasen, die alle dingen – van de meest inerte (mineralen) tot het meest subtiel (gedachtegolven) - moeten doormaken, deelt hij onder in vijf stadia: ontstaan, wording/levenskracht, consolidatie, rijping en ontbinding/ruststadium. Twee synthetiserende afbeeldingen - een tabel die aan elke fase een element (aldus Sachs) relateert (afbeelding 7) en een tweede, klassieke figuur op afbeelding 8 – illustreren deze theorie.

<b>Fasen [...]</b>	<b>De elementen</b>
Ontstaan	Hout [...]
Wording	Vuur
Consolidatie	Aarde
Rijping	Lucht/metaal
Ontbinding	Water

Afbeelding 7 – de Vijf Fasen met bijbehorende elementen (Sachs 27)



Afbeelding 8 – standaardfiguur van de Vijf Transformaties (Sandifer 30)

*Yin* en *Yang*, *Qi* en de Vijf Fasen zijn enkele fundamentele begrippen uit de oosterse kosmologie. In de oudheid zijn ze vooral uitgewerkt in het *Boek der Veranderingen* of de *Yijing* (Schipper 49), hoewel dit boek deze concepten nooit letterlijk bij naam noemt. Sachs noemt de *Yijing* waarschijnlijk de meest complete voorstelling van het oosterse denken en zijn oorsprong. (204)

### 1.3 Yijing

De *Yijing* kan volgens Richard Wilhelm, een van de meest vooraanstaande vertalers van dit boek, probleemloos prijken op het schab van de wereldliteratuur. Net als bij de bijbel of de koran kan men enkel over de schrijver speculeren. Naast een leidraad voor het leven van alledag, kan de *Yijing* ook van nut zijn op meer algemene terreinen zoals de staatskunde, de natuurkunde en de filosofie. Zo vinden het confucianisme en het daoïsme hun wortels in dit boek. (Wilhelm XXXVI-XL)

De *Yijing* staat het meest bekend als een orakelboek dat geraadpleegd kan worden door bijvoorbeeld met munten te gooien. De geworpen combinatie (de aantallen kop en/of munt) selecteert dan één van de 64 hexagrammen (of lijnencombinaties) die de *Yijing* telt. Via het bekomen hexagram en de bijhorende tekst kan de gebruiker te weten komen wat het advies is van de *Yijing* voor het probleem waarvoor het boek geconsulteerd wordt. Alvorens de munten te werpen, dient de gebruiker dus een vraag te formuleren. Vervolgens zal gefocust worden op de betekenis van de hexagrammen, op de grondgedachte waarop de *Yijing* gebaseerd is en op enkele kritieken op het orakelboek.

De *Yijing* telt 64 hexagrammen (dit zijn pictogrammen die bestaan uit een kolommetje van zes horizontale lijnen). Er zijn 64 mogelijke hexagrammen omdat de lijnbeelden afkomstig zijn van acht trigrammen of drielijnnige tekens die elk staan voor een fenomeen uit de natuur. Het teken Aarde en Hemel zijn de belangrijkste. De hexagrammen gelden als afbeeldingen van al wat in de hemel en op aarde gebeurde. Deze gebeurtenissen verschillen natuurlijk van elkaar, hoewel ze tegelijk toch één ding gemeen hebben: allen zijn ze van bewegende aard. Het beweeglijke of veranderlijke karakter van de dingen is een constante die een oosters perspectief typeert: door nauwkeurige observatie van de empirische werkelijkheid wordt afgeleid dat en hoe de dingen steeds veranderen. Op deze manier moeten de lijnencombinaties ook begrepen worden: ze vertegenwoordigen overgangstoestanden of bewegingstendensen, vandaar de vaak voorkomende Nederlandse vertaling *Het Boek der Veranderingen*. De Wet van de Verandering komt inhoudelijk overeen met de wetten van *Yin* en *Yang* en met de Vijf Fasen, hoewel dit termen zijn die nergens in de *Yijing* worden vermeld. (Wilhelm XXXVI-XLIII) Er bestaat nog een andere kosmische wet waarvan het oosters denken doordrenkt is, namelijk de Wet van de Minste Weerstand. Die laatste stelt dat hoe minder weerstand er is, hoe meer harmonie bereikt wordt. Toegepast op een mensenleven, betekent dit: hoe meer de mens zich soepel instelt op de veranderingen die zich voordoen, hoe harmonieuzer het levenspad dat bewandeld wordt. (Möller 16-21) Dit pad van aanpassing stemt overeen met de *Dao*, een term die Wilhelm beschrijft als de onveranderlijke, eeuwige wet, die aan alle verandering ten grondslag ligt (XLI). *Dao* zal bij het deel over daoïsme nog gespecificeerd worden. Het lijkt er uiteindelijk op neer te komen dat de adviezen van de *Yijing* de mens helpen om volgens deze wetten te leven.

De Zwitserse psychiater C.G. Jung betoont in zijn werk een bijzonder grote interesse voor het oosterse gedachtegoed en de *Yijing* in het bijzonder. Hij schrijft de grondgedachte van de methode en ‘werking’ van de *Yijing* toe aan een soort *a priori* gegeven dat analoog is met de Chinese mentaliteit in het algemeen, namelijk het idee van ‘synchroniciteit’. Deze Chinese grondgedachte verschilt wezenlijk van de westerse wereldbeschouwing. De westerse wetenschap is gefixeerd op nauwgezet afwegen, uitkiezen, classificeren, isoleren en vooral op het zoeken naar het ‘waarom’ van gebeurtenissen. Zo zal een westerling redeneren dat Marijke een verkoudheid heeft omdat ze gisteren zonder jas door de regen liep. Gebeurtenissen worden gewoonlijk automatisch in een oorzaak/gevolg patroon geschikt. Vanuit het Chinese standpunt nu, is het ogenblik dat onder observatie staat niet zozeer het resultaat van een causaal samenhangende keten van gebeurtenissen. Het moment wordt eerder benaderd als een geheel dat bestaat uit al zijn onderdelen, tot het kleinste, meest absurde detail

– zoals munten gooien - toe. Een westerse geest ridiculiseert deze actie misschien tot toevalsdetails, maar voor een Chinees is de worp – net als alle andere gebeurtenissen op dat moment - even belangrijk als alle andere ingrediënten van het totale moment. Zo wordt een verkregen hexagram beschouwd als een specifiek onderdeel van het hele beeld. Meer nog, het wordt geacht de weergave te zijn van het ogenblik waarin het geworpen wordt. Het enige criterium dat bepaalt of dit werkelijk zo is, ligt in de opinie van de waarnemer, aldus Jung. De waarnemer moet dus wel van mening zijn dat de tekst van het hexagram de situatie getrouw weergeeft. Jung vindt deze synchroniciteit lijnrecht staan tegenover het ‘causaliteitsprincipe’ dat in het Westen domineert. Samenvattend verklaart causaliteit de opeenvolging van de gebeurtenissen, terwijl synchroniciteit het samenvallen van gebeurtenissen verklaart.

Jung is zich erg bewust van de mogelijke westerse kritiek en scepsis tegenover het orakelboek. Diepgeworteld in het causaliteitsprincipe en gewend om onderzoekselementen te analyseren, zal de westerling zich afvragen of de overlevering de *Yijing* inhoudelijk niet geschaad kan hebben; of dat de 63 andere ‘wijze’ antwoorden niet even toepasselijk zouden geweest zijn. Projecteert de gebruiker niet gewoon zijn of haar eigen subjectieve inhouden in de tekstuele symboliek van de hexagrammen? Zulke vragen kan men zich stellen, maar volgens Jung doen ze eigenlijk geen afbreuk aan de *Yijing*, omdat het er in wezen enkel om zou gaan dat het eigen karakter, de eigen levenshouding en motieven zorgvuldig bestudeerd worden. Het boek is in de eerste plaats een middel om zichzelf te leren kennen. De manier waarop het denkende wezen in kwestie tot zelfkennis komt, zal het Oosten worst wezen. Ten slotte ontkracht de kritische uitlating dat de *Yijing* ‘altijd gelijk’ kan hebben zijn werking ook niet. Jung voorspelt enkel een glimlach bij de Chinese wijze over zulk een scepsis omdat die wijze opmerkt hoe nuttig de *Yijing* zich heeft gemaakt: de betreffende persoon heeft zich immers zoniet zijn of haar persoonlijke gedachten gerealiseerd, door deze te projecteren op het diepzinnige symbolisme van het orakel. Tot slot geeft Jung nog even mee dat ‘Hoe minder men nadenkt over de theorie van de I TJING [sic], hoe gezonder men slaapt’. (XXIV-XXXIII)

Door de overlevering is de *Yijing* inderdaad inhoudelijk veranderd. Over de vraag of de vertalingen, herschrijvingen, (on)bewust verkeerdelijke interpretaties,... het boek geschaad hebben, bestaan er verschillende meningen. Het werk van Wilhelm bijvoorbeeld was van cruciaal belang voor de verspreiding van de *Yijing* in het Westen en geldt nog als de Nederlandse standaardvertaling. Möller meent echter dat Wilhelm de Chinese tekst geweld aandoet, omdat Wilhelm hem in het keurslijf van de christelijke dogmatiek zou wringen door zijn ‘volslagen gebrek aan begrip van de taoïstische wijsbegeerte’. Zo gebruikt Wilhelm het



begrip ‘god’ of ‘schepper’ in zijn vertaling, terwijl deze begrippen de Chinese gedachtewereld vreemd zijn. (72-73)

De waarde van de *Yijing* kan door nog een ander feit in twijfel getrokken worden. Het valt namelijk vaak voor dat aan hetzelfde hexagram in verschillende *Yijing* uitgaves door de auteurs een verschillende naam (en dus interpretatie) wordt toegekend. Hexagram 44 bijvoorbeeld heet bij Wilhelm ‘Het Tegemoetkomen’ (118), bij Möller ‘Misleiding’ (180) en in de uitgave van Clearly ‘Ontmoeting’ (107). Zulke verschillen kunnen de interpretatie aanzienlijk beïnvloeden waardoor de betrouwbaarheid van (alle?) vertalingen wordt ondermijnd. Möller veegt dit probleem nogal gemakzuchtig van de baan door te beweren dat ‘de krachten waarmee we te maken hebben, weten welke I Tjing-versie [sic] wordt gebruikt! Ze passen hun antwoord daarbij aan.’ (53)

Er circuleren heel wat handleidingen, interpretaties van of ‘sleutels tot’ de *Yijing*. Volgens van der Leeuw werd er over geen enkel ander boek ooit zoveel nonsens beweerd, noch in China, noch in het Westen. Hij brengt de secundaire literatuur onder in twee categorieën, namelijk in teksten die de oorspronkelijke betekenis en opbouw van de *Yijing* proberen te achterhalen en in de literatuur die aansluit bij het nog steeds gangbare gebruik ervan als orakelboek. (49)

Ten slotte dienen er twee systemen opgemerkt te worden die zich in de loop van de geschiedenis op basis van de inzichten van de *Yijing* ontwikkelden, namelijk *Feng Shui* en *Nine Star Qi*. Het eerste systeem legt zich vooral toe op ruimtelijke inzichten, terwijl *Nine Star Qi* zich concentreert op de tijd. Het astrologisch systeem *Nine Star Qi* komt in hoofdstuk twee uitvoerig aan bod terwijl *Feng Shui* voor het vervolg van minder belang is zodat de volgende omschrijving volstaat. Met *Feng Shui* wordt de wetenschap bedoeld ‘van het uitkiezen of ordenen van een omgeving waar de vijf elementen en yin- en yang-energieën [sic] in volkomen evenwicht zijn, zodat de kwaliteit van het bestaan optimaal is voor wie in zo’n omgeving woont of werkt’. (Too 8)

Vervolgens wordt een poging ondernomen om twee dominante, religieuze stromingen in Azië beknopt uit te leggen, met name het boeddhisme en het daoïsme. Naast hun grote ‘ledenaantal’ in het Verre Oosten en over heel de wereld, was hun relevantie voor deze thesis over DK het tweede selectie criterium. DK interesseert zich namelijk erg voor het daoïsme en geeft blijk van een boeddhistische ingesteldheid. Deze selectie verzaakt dus andere, belangrijke Aziatische religies en filosofische stelsels als het hindoeïsme, confucianisme en

shintoïsme. Voor degelijke literatuur over oosterse filosofieën en stromingen zijn de boeken van Libbrecht aan te bevelen.

## 1.4 Levensbeschouwelijke stromingen

### 1.4.1 Boeddhisme

Het boeddhisme, één van de meest beoefende levenswijzen of filosofieën op aarde, is in de loop der jaren in vele stromingen versnipperd. De stroming waar in dit kader de nadruk op gelegd zal worden, is het *Theravada*-boeddhisme. Deze stroming is immers de bakermat geweest voor later ontstane stromingen zoals het *Mahayana*-boeddhisme waaruit het Tibetaans boeddhisme en het *Zen*-boeddhisme voortvloeide. Een korte omschrijving van deze laatste variant volgt na de betrachting om in slechts enkele paragrafen de essentie van de boeddhistische leer te schetsen. Deze notendop is gebaseerd op het boek *Bevrijdend Inzicht* van Frits Koster, ex-monnik en meditatiebegeleider.

Vooraleer tot de kern van het boeddhisme te komen, zijn enkele inleidende opmerkingen van belang. Ten eerste was de Boeddha niet op zoek naar een dogmatisch stelsel of 'isme', maar heeft hij bijna toevalligerwijs een weg gevonden naar dieper geluk en innerlijke vrijheid door louter te constateren dat er onvolmaaktheid in het leven was en door deze onvolmaaktheid te onderzoeken. Ten tweede is de leer van de Boeddha, of de *Dhamma*, in feite geen godsdienst omdat er geen (vraag naar) God aan te pas komt. Het kan beter als een levensleer of religie (sic) bestempeld worden wegens zijn praktische levensadviezen enerzijds en de metafysische en mystieke elementen anderzijds. (24) Koster zoekt naar de meest passende, westerse term voor de leer van de Boeddha vind ik niet erg geslaagd, omdat 'religie' nog te nauw gelinkt is met 'godsdienst'. De term 'levenswijze' zou bijvoorbeeld geschikter zijn.

Cruciaal voor alle tradities van het boeddhisme is, dat ze allemaal vier realistische, toetsbare levensaspecten als de kern van hun leer erkennen. Dit zijn de zogenaamde vier Nobele Waarheden. De eerste Nobele Waarheid luidt 'Er is lijden'. Met lijden worden universele vormen van pijn bedoeld, zoals armoede, honger, ziekte, maar ook mentale pijn als jaloezie, angst, frustratie, verdriet of eenzaamheid. Hoe vreemd het ook mag klinken, in plezierige ervaringen zag de Boeddha eveneens lijden verstoppt. Aangename ervaringen verschijnen, maar verdwijnen immers ook weer en hoe meer gehechtheid er is ontstaan aan

deze gevoelens, hoe pijnlijker het afscheid wanneer ze wegebben, want onbestendig (en dus onbevredigend) zijn ze. Naast lijden door pijn of plezier, is er ten slotte nog een derde categorie van ervaringen die geen blijvende vrede geven, namelijk neutrale gevoelens die - als men niet oplet - kunnen leiden tot apathie, verveling of onzekerheid. De boeddhistische diagnose van het leven stelt met andere woorden dat alle wereldse verschijnselen onbevredigend zijn door hun vergankelijke karakter. (25-26)

De Boeddha ontdekte dan de tweede Nobele Waarheid: er is een oorzaak van het lijden. Deze oorzaak lag volgens hem in het verlangen en de gehechtheid die vaak bij dat verlangen komt kijken. De Boeddha ontdekte drie vormen van verlangen of gehechtheid, namelijk het zintuiglijk verlangen (met vormen van verslaving of afhankelijkheid van eten, drinken, koffie, sigaretten, suiker, seks,... tot gevolg), de manifestatiedrang (of het verlangen om iets te verwezenlijken, om iets of iemand te zijn; dit kan ambitie, perfectionisme, moeder of vader willen zijn,... tot gevolg hebben) en de vernietigingsdrang (het verlangen om iets juist niet (meer) te willen hebben of zijn wat kan leiden tot het nemen van ontslag, conflicten, (zelf)doding,...). Deze drie gedaantes van verlangen veroordeelt de Boeddha geenszins. Hij wijst ze wel aan als directe oorzaken voor pijn en verdriet, tenminste, indien de mens niet vaardig met deze driften kan omgaan. Een tweede, nog diepere oorzaak voor het menselijke lijden is geworteld in onwetendheid (of *avijja*). De onwetende mens begrijpt de realiteit niet of verkeerd waardoor deze niet adequaat met verlangens, gehechtheden of conflicten weet om te gaan. (26-30)

Net zoals bij Koster wordt de derde Nobele Waarheid even overgeslaan, daar die beter te begrijpen is na de uitleg over de vierde. Die vierde Waarheid vertelt over het pad dat leidt tot opheffing van het lijden. Dit pad wordt ook wel het *Achtvoudige Pad* genoemd omdat het acht adviezen inhoudt waaronder bijvoorbeeld het advies om niet te liegen, roddelen, vloeken,... of het advies om concentratie (of éénpuntigheid van geest) te ontwikkelen. Deze concentratie kan versterkt worden door te mediteren, een bezigheid die het boeddhisme tevens de meest effectieve manier vindt om te komen tot wijsheid en beëindiging van het lijden. Meditatie kan beschouwd worden als een mentale training, net zoals een lichaam gezond en flexibel getraind kan worden. Er zijn twee hoofdvormen van meditatie te onderscheiden, namelijk kalmte (of *samatha*)meditatie en inzicht (of *vipassana*)meditatie. Kalmtemeditatie is een methode om de concentratie te ontwikkelen door één basisobject te gebruiken en de overige ervaringen buiten te sluiten. De tweede meditatievorm is erop gericht om inzicht en innerlijke vrijheid te verwezenlijken door louter te observeren wat er zich aan het lichaam en de geest voordoet. (30-33) Psycholoog Goleman ging via laboratoriumonderzoek na of

meditatie werkelijk effect heeft en zoja, wat voor effect. Hij bekwam positieve resultaten en kon bijvoorbeeld vaststellen dat wie mediteert zich beter en sneller ontspant na een problematische, stressveroorzakende situatie dan iemand die niet mediteert. (174-7)

Als dit *Achtvoudige Pad* wordt bewandeld, dan culmineert de harmonie en het inzicht dat bereikt wordt in de verwerkelijking van de derde Nobele Waarheid: de waarheid van de beëindiging van het lijden. Als het lijden werkelijk beëindigd wordt, dan vindt een zeer specifieke en zuiverende ervaring plaats die ook wel 'verlichting' genoemd wordt. De verlichtingservaring laat zich moeilijk onder woorden brengen. Soms wordt het omschreven als 'staat van hoogste geluk en vrede'. Deze ervaring werkt bijzonder bevrijdend en is niet blijvend. Het is ten slotte niet zo dat het *Achtvoudige Pad* enkel dit ultieme doel voor ogen heeft, want ook zonder deze transcendente ervaring kan men baat hebben bij het opvolgen van de acht adviezen. (33-4)

Deze vier Nobele Waarheden vormen het fundament van elke boeddhistisch geïnspireerde traditie. Zoals reeds vermeld is uit het oorspronkelijke *Theravada*-boeddhisme het *Mahayana*-boeddhisme ontstaan dat onder meer het accent van wijsheid naar mededogen verlegde. In de zesde eeuw na Christus is de *Mahayana*-monnik Bodhidarma van India naar China en Korea gereisd waar hij de *Ch'an* school stichtte. Dit *Ch'an*-boeddhisme is in de twaalfde eeuw naar Japan overgewaaid waar het bekendheid verwierf onder de naam *Zen*-boeddhisme. Hoewel minder dan tien procent van de huidige Japanse boeddhisten tot de *Zen*-traditie behoort, is deze stroming vrij populair geworden in het Westen, vermoedelijk via het werk van C.G. Jung en de katholieke kloosterordes en door de typische meditatieve *Zen*-kunsten zoals boogschieten, bloemschikken, calligrafie en *haiku*-poëzie. (21) Ook de leringen van meditatiemeester Durckheim - auteur van *Hara*, één van de westerse standaardwerken over *Zen* - hebben de verspreiding van het *Zen*-boeddhisme een duw in de rug gegeven. *Zen* manifesteert zich als een kloostertraditie (met nonnen en monniken) en legt de nadruk op meditatie en ethiek. (Littleton 86)

## 1.5 Daoïsme

Terwijl Koster het boeddhisme geen godsdienst, maar wel een religie of levensleer zou noemen, ziet de Nederlandse daoïst Schipper geen van deze termen als toepasselijk voor het daoïsme. Schipper beklagt zich ook de westerse neiging om te definiëren en te hokjesdenken omdat dit een goed begrip van het oosterse denken verhindert. Volgens Schipper bestaat *het*

daoïsme in feite niet, ten eerste omdat er (soms erg) verschillende daoïstische tradities voorkomen en ten tweede, omdat het steeds bundelingen zijn van vele Chinese vormen van filosofie, religie en levenskunst. De versmelting van aspecten, doet al een tweede verschil tussen de oosterse en westerse samenleving vermoeden. De maatschappij waarin het daoïsme is ontstaan - die van de Chinese Oudheid - en nu nog leeft, heeft namelijk geen eigen benaming of plaats voor de religieuze praktijk omdat die nooit gescheiden werd van het maatschappelijk leven. De Chinese taal beschikt dan ook over geen enkel woord om het westerse begrip religie uit te drukken<sup>2</sup>. Ondanks het gevaar voor misverstanden, blijft Schipper toch de term 'religie' hanteren zoals blijkt uit zijn omschrijving van het daoïsme als de 'religie van het volk [...] die de waarachtige band wil zijn tussen alle wezens zonder leerstellingen, zonder geloofsbelijdenis en zonder dogma's'. (12-13)

Het daoïsme integreert explicieter de reeds uitgelegde, kosmologische principes – *Ying Yang, Qi* en de Vijf Fasen - dan het boeddhisme dat doet. Wat betreft hun levenshouding of -advies, stemmen beide tradities in zekere mate overeen. Vooraleer hun gelijkenis aan te tonen, zal eerst een algemene typering met daarna enkele meer specifieke, fundamentele kenmerken gegeven worden.

Om te beginnen stelt het terminologische probleem zich ook hier. Het daoïsme is in China ontstaan, waardoor men het al snel als iets oosters zou beschouwen. In feite is deze traditie universeel, omdat het zich richt tot 'de mens' in het algemeen. Er zijn daoïsten die celibatair leven en zich terugtrekken in boeddhistisch geïnspireerde kloostergemeenschappen en er zijn er ook die al dan niet gehuwd gewoon onder het volk leven. Dit hangt af van de traditie die men volgt. Wat alle daoïsten wel gemeen hebben, is dat zij hun inzicht willen vergroten in hoe de mens en de kosmos functioneren. Daarvoor schakelen zij allerlei technieken en een specifieke levenswijze in, zoals gezondheidsoefeningen (daarbij horen bijvoorbeeld de liefde bedrijven of de weldadige, langzame en soepele dans die *Taiji Quan* is (Schipper 178-89)), ademtraining, tekststudie, dieet, rituelen, ... . Zo hopen daoïsten voor zichzelf en anderen de levensduur te verlengen en de levenskwaliteit te verhogen om op het einde van hun leven te kunnen overgaan in het groter geheel. Waar zij bijzonder belang aan hechten, is het zoeken naar en bewaren van een complexe en flexibele 'eenheid' (in verscheidenheid) zowel binnenin de mens, als tussen de mens en alles in de kosmos.<sup>3</sup> Het universele van het daoïsme zit bijvoorbeeld in de wereldwijde toepasbaarheid van hun

---

<sup>2</sup> Het moderne Chinees vertaalt 'religie' met de term '*zongjiao*' wat letterlijk 'de leer van de sekten' betekent (Schipper 13).

<sup>3</sup> Een tipje van de sluier 'deel 2' wordt even opgelicht door te melden dat DK zich ook aan deze zoektocht waagt.

inzichten omdat mensen fundamenteel niet verschillen. De daoïst gaat de relatie met de algehele kosmos aan. Als die het eigen lichaam (een microkosmos) herontdekt en respecteert, zal die efficiënter leven. Een bewust contact met de macrokosmos (de natuur) is hierbij een hulp. Op verschillende momenten in de geschiedenis is het daoïsme met uitroeiing bedreigd geweest. Zijn overleving is volgens de belangrijkste bronauteur van deze alinea (Vercammen) waarschijnlijk te danken aan onder andere zijn ‘gezondheidscultuur’: zijn oefeningen en opvattingen om het lichaam gezond te maken en te houden, zijn niet alleen interessant voor de Chinese cultuur, maar voor heel de wereld.

Een drietal essentiële kenmerken van het daoïsme zijn één, het begrip *Dao*, twee, de afwezigheid van definities en drie, *Yin Yang* en de Vijf Fasen als basisbenadering van de realiteit. De *Dao* van de legendarische Lao Zi is nogal een mysterieus concept voor een westerse geest. Als men *Dao* precies zou begrijpen, dan heeft men inzicht in hoe de mens en de kosmos functioneren, want het gehele kosmische lichaam verandert volgens de wetten van de *Dao*. In de lijn van de reeds vernoemde ‘ongebruikelijkheid van definities’, omschrijft Schipper *Dao* als ‘per definitie ondefinieerbaar’ of onnoembaar terwijl het toch in alles aanwezig is. Het kan nog het best als een principe beschouwd worden, maar eentje met verschillende betekenissen. Als eerste kan het *weg* betekenen waarmee de onderstroming in de mutatie en de transformatie van alle dingen bedoeld wordt. Het is het spontane proces dat de natuurlijke cyclus van het heelal bepaalt. Naast *weg* of *pad* duidt de *Dao* ook stroom, verandering, wisselingsproces of beginsel van cyclische tijd aan. (13-14) Woorden als mutatie, transformatie, spontaan proces en cyclus knipogen naar de theorie van *Yin Yang*. Het tweede principe en de tweede wet van deze theorie houden namelijk respectievelijk in dat alles verandert en dat *Yin* en *Yang* zich voortdurend manifesteren vanuit een eeuwige beweging. De twee cruciale fasen in de werking van de *Dao* zijn dan ook *Yin* en *Yang*. Hun wederzijdse afwisseling leidt tot wet elf die Schipper net iets anders formuleert: ‘wanneer *Yin* zijn hoogtepunt bereikt, verandert het in *Yang* en omgekeerd’. Het spontane proces doorloopt steeds een aantal fasen, die Schipper – enigszins verwarrend – de vijf elementen noemt. (51)

Het daoïsme en het boeddhisme zijn uiteindelijk eensgezind over het feit dat de mens best het *pad* zo goed mogelijk leert kennen en er niet te veel van afwijkt teneinde geen energie aan weerstand te verspillen. Dit wordt weleens niet-handelen genoemd, wat niets te maken heeft met luidheid of onnadenkendheid. Het levensgemak wordt enkel vergroot als men de Wet van de Minste Weerstand volgt door zich niet nodeloos in te spannen en geen dingen te doen die indruisen tegen de natuur. (Chinnery 122)

## 1.6 Conclusie

De oosterse samenleving is doordrongen van filosofische begrippen en gedachten als *Yin Yang*, *Qi*, de Vijf Fasen, de *Yijing* en de leringen van het boeddhisme of daoïsme. De gemiddelde oosterling is geen 'erkende' daoïst, boeddhist of een andere '-ist'. Schipper beweert zelfs dat de 'brave Chinezen' veelal van de westerlingen te horen krijgen dat ze boeddhistisch, confucianistisch,... zijn (13). Het zijn eerder de grote lijnen die in de oosterse gemeenschappen leven en in de levensvisie van elk individu. (Vercammen) In die gemeenschappen zijn verscheidene, concrete toepassingen te vinden van deze algemene theorie. Oosterlingen zijn namelijk de geneeskunde, voeding, bewegingssystemen, ruimte, tijd, vechtsporten, kunst en cultuur, politiek ... vanuit deze levensvisie gaan bekijken. Vele van deze toepassingsgebieden zijn het Westen binnengesijpeld en genieten daar ondertussen aandacht en zelfs populariteit. In hoofdstuk twee worden toepassingen op gebied van geneeskunde, voeding, *Yoga* en astrologie besproken.

## HOOFDSTUK 2:

### ENKELE TOEPASSINGSVELDEN IN DE OOSTERSE EN WESTERSE MAATSCHAPPIJ

#### 2.1 Inleiding

Vanuit de algemene schets van hoofdstuk één, zoomt dit hoofdstuk in op enkele toepassingsvelden. De oosterse levensvisie kreeg concreet gestalte in de geneeskunde (bijv. acupunctuur, *Shiatsu*, *Qigong*, kruidenbehandelingen, ...), in de voedingsleer (bijv. macrobiotiek), de lichaamsverzorging (bijv. *Taiji Quan* of *Yoga*), de ruimtelijke ordening (bijv. *Feng Shui*), de astrologie (bijv. *Nine Star Qi*) enzovoort. Enkel over die toepassingen die voor de *case study* in hoofdstuk vier relevant zijn, wordt uitgewijd. Aangezien DK via onder andere macrobiotiek in contact kwam met het daoïsme, aangezien ze intensief *Yoga* beoefent en oosterse astrologie gebruikt, zal bij deze drie toepassingsgebieden halt gehouden worden. Na de inwerking in de oosterse theorie en praktijk, kan de vraag gesteld worden hoe ‘oosters’ deze principes eigenlijk zijn. Ten slotte worden enkele verklaringen voorgesteld voor de tegenwoordige aanwezigheid van oosterse elementen in de westerse maatschappij. Het leeuwendeel van dit hoofdstuk wordt eerst verder ingeleid door een overzicht van enkele historische factoren die bijdragen tot de beweging van Oost naar West.

Een eerste factor die de beweging bepaalt, is de zogenaamde *Beat*-generatie in Amerika in de jaren ‘50. Deze generatie met Jack Kerouac en Alan Watts als voorlopers, kreeg belangstelling voor oosterse vormen van spiritualiteit. In deze periode viel China ook Tibet binnen waardoor vele Tibetaanse monniken (waaronder bekende leraren zoals Trungpa Rinpoche) naar Amerika of Europa vluchtten. Een decennium later voelden de *hippies* en de *flower power* generatie veel voor oosterse wijsheden en meditatie. (Koster 22) Tegelijkertijd begonnen zich educatieve macrobiotische centra te vestigen in Amsterdam, Antwerpen, Parijs, Londen,... (De Clercq 5). Vanaf de ‘70er jaren kwam er een stroom van publicaties over acupunctuur op gang naar aanleiding van modern onderzoek (Coronel 9). Gelijktijdig ontstond er vanuit de (Jungiaans) psychotherapeutische wereld interesse voor de oosterse visie op de neurotische en de gezonde geest. Er zijn zelfs enkele aspecten van de boeddhistische psychologie opgenomen in de Gestalt en de transpersoonlijke psychologie. De voedingsbodem voor oosterse gedachten werd nog vruchtbaarder in de westerse jaren ‘70 door de *New Age* bewegingen die volgens Koster als een reactie op de ontkerkelijking en de technocratisering van de westerse maatschappij begrepen kunnen worden. Deze bewegingen



typeerden zichzelf door de nadruk te leggen op de eenheid van mens, natuur en kosmos en door hun pleidooi voor een ondogmatische, individuele beoefening van spiritualiteit zodat zij bij oosterse vormen van spiritualiteit en mystiek terecht kwamen. De Nobelprijs voor de Vrede die in 1989 aan de Dalai Lama en in 1991 aan de politica Aung San Suu Kyi uitgereikt werd wegens hun vreedzame visie op oorlog en geweld, leidde eveneens tot een verhoogde aandacht op het boeddhisme. (22-23)

## **2.2 Voeding**

De universele principes van *Yin* en *Yang* dringen door in elk fenomeen in de kosmos, dus ook in de planten en dieren die als voeding kunnen dienen voor de mens. In het Oosten heeft men de *yinne* of *yange* tendensen van voedsel bestudeerd waaruit de voedingsleer van de macrobiotiek is ontstaan. Macrobiotiek wordt vaak gezien als ‘oosters’, maar dat wil het *au fond* allerminst zijn. Twee van de bekendste Aziaten die naar het Westen getrokken zijn om er de macrobiotische principes kenbaar te maken zijn Georges Ohsawa en zijn leerling Michio Kushi. In hun betogen herinneren zij hun toehoorders er keer op keer aan dat zij in feite vertrouwd zijn met de macrobiotische visie door telkens opnieuw te benadrukken dat hun inzichten eigenlijk gelijk zijn met stromingen als het jainisme, boeddhisme, hindoeïsme, judaïsme, christendom, islam, daoïsme enzovoort die allen als enige doel zouden hebben de ware orde of bouw van het oneindige universum te onderrichten. (Oshawa 31).

Om macrobiotiek uit te leggen, beschrijft Kushi hoe in planten en dieren steeds één van de twee energieën (*Yin* of *Yang*) overheersen en hoe de mens bijgevolg harmonie in zijn leven en lichaam kan creëren door de juiste voedselkeuze te maken op het juiste moment. Macrobiotiek zou zo de mens meer bewust maken van de intuïtieve voedselbehoefte die past bij zijn levensstijl of de omgeving waarin hij woont. (*De Makrobiotische Weg* 101) De fijngevoelige intuïtie van de mens in het Westen wordt immers continu overprikkeld door een overmatig aanbod aan ‘extreem’ voedsel, 24 uur op 24, zodat de voeling met de eigen noden verloren geraakt.

In de winter bijvoorbeeld heeft een lichaam meer baat bij stevige winterkost: een stoofpot van compact voedsel als wortelgroenten en bonen die urenlang de warmte van een vuur opgeslorpt hebben, zal een koud lijf snel verwarmen. Op afbeelding 1 wordt deze combinatie niet meer dan logisch: in een *Yin* (koud) klimaat kan alleen *Yang* voedsel (een zoute, hete stoofpot met harde, neerwaarts groeiende wortelgroenten) evenwicht creëren. De

westerse maatschappij legt echter in putje winter nog steeds tropisch fruit als mango's en bananen in de winkel. Deze waterige, zoete (*yinne*) vruchten komen uit een warm (*Yang*) klimaat en zijn uitstekend om in dat klimaat een lichaam te veryinnen (verkoelen).

Macrobiotiek leert dus hoe en welk voedsel de mens moet koken in overeenstemming met de directe behoeften en omstandigheden. Er bestaat met andere woorden geen één zaligmakend dieet, aangezien iedere persoon een unieke levensstijl heeft. Toch beveelt de macrobiotiek een standaarddieet aan dat gebaseerd is op een combinatie van volle granen, , (zee)groenten, peulvruchten en aanvullend voedsel als dranken, vis, fruit, noten en zaden. (*De Makrobiotische Weg* 23)

De verschillen tussen de *yinne* of *yange* aard van de aangerade voedingsmiddelen is bijzonder klein en dat zou net voor een goede fysieke en mentale balans zorgen. Extreem *Yang* voedsel zoals eieren, vlees en harde zoute kazen scheppen volgens wet elf een verlangen naar extreem *Yin* (als suiker, scherpe specerijen, koffie, alcohol, ijs en tropisch fruit). Kushi ziet precies de zwaai van het ene uiterste naar het andere uiterste als een mogelijke oorzaak van ziekte. Een extreem *yinne* of *yange* voedselkeuze, levenshouding en/of leefwijze kan fysiek of psychisch onevenwicht (en dus ziekte) veroorzaken. (*De Makrobiotische Weg* 103) Of zoals Oshawa het stelt 'Elke ziekte en elk ongeluk [...] zijn het gevolg van een verkeerd gedrag, d.w.z. van een gedrag dat de Orde van het Universum schendt.' (16)

De macrobiotische voedingswijze geniet thans maar een geringe populariteit in het Westen. In de popindustrie voelen sommigen er zich wel goed bij, zoals bijvoorbeeld George O'Dowd (beter bekend onder artiestennaam Boy George), mede-auteur van het *Karma Cookbook*. Meestal kan macrobiotiek in het Westen op (felle) kritiek rekenen. Zo waarschuwen Vickers en Zollman er in het *British Medical Journal* voor dat het macrobiotisch dieet met zijn zeer specifieke voedselgamma tot complicaties kan leiden als verminderde botmassa of bloedarmoede en dan vooral bij kinderen. Bovendien kan ieder die zijn of haar dieet wijzigt sociaal geïsoleerd geraken omdat het niet zo evident meer is om nog maaltijden te delen. (1420) Deze laatste waarschuwing is wel opvallend voor een eetwijze die onderdeel is van een levensvisie waarvoor evenwicht het hoogste goed is. De aanbevolen macrobiotische voeding verschilt erg van de hedendaagse westerse voedingsgewoontes zodat een consequente macrobiotiek gemakkelijk een onevenwicht creëert met zijn omgeving. Isolatie kan het gevolg zijn en gezelschap opzoeken van collegamacrobioten de oplossing. Dit samentroepen zal echter niet altijd geapprecieerd worden door familieleden of vrienden.

Mieke Pieters, macrobiotische kok van DKs dansschool P.A.R.T.S., verklaart het slechte daglicht waarin macrobiotiek vandaag de dag vaak wordt geplaatst. Volgens haar mist

deze leef- en voedingswijze thans het ‘maatschappelijk draagvlak’, een basis die er tijdens de jaren zestig met de *flower power* beweging bijvoorbeeld wèl was, vandaar dat er klakkeloos kritiek geleverd wordt. Toch vindt ze vele ideeën van de macrobiotische levenswijze langzaam geaccepteerd geraken in het Westen ‘Het gebruik van volle granen omwille van zijn vezels zijn een voorbeeld. Ook wijst wetenschappelijk onderzoek uit dat men dierlijke eiwitten best beperkt houdt, ten voordele van plantaardige. Wat vroeger de gezonde motor genoemd werd, melk, staat nu ter discussie.’<sup>4</sup>

### 2.3 Yoga

*Yoga* is een manier van leven die tot uiteindelijk doel heeft om de hoogste mystieke eenheidservaring te realiseren. Hoewel de term betwistbaar is, noemt Libbrecht *Yoga* religieus van aard. Hij onderscheidt verschillende vormen van *Yoga*, namelijk de *Kriya Yoga*, de praktische *Yoga*, *Raja Yoga* en de koninklijke *Yoga*. (Libbrecht 57-58) In de literatuur zijn echter nog meer soorten *Yoga* te vinden. Over het algemeen wordt de uiteindelijke doelstelling bereikt als de *Yogi* de juiste lichaamsoefeningen, *Yoga*-ademhaling, ontspanning, voedings- en denkwijze en meditatietechnieken beoefent. (Sivananda 10-11)

*Yoga* traditie beschouwt het lichaam als de fysiek manifestatie van geest en ziel. Alle drie zijn ze onlosmakelijk met elkaar verbonden. Het gevolg is dat je bewustzijn, de manier waarop je jezelf, anderen en de wereld ervaart, zich op verschillende manieren manifesteert in je fysieke lichaam. Die aspecten van jezelf die ontwikkeld, gegroeid en tevreden zijn, zullen zich lichamelijk manifesteren door soepelheid, kracht en vitaliteit. Die aspecten daarentegen die in conflict zijn tonen zich in het lichaam als plaatsen van spanning, verharding en vergroeiingen. Het lichaam genezen betekent dus de geest en de ziel genezen. (Tom Monte 246)

*Yoga* is vrij populair in het Westen waar de levenswijze zich vaak beperkt tot de puur lichamelijke oefeningen zodat de westerling gemakkelijk een foutief idee krijgt over wat *Yoga* precies inhoudt. Taimni verklaart dit misverstand door het feit dat sommige *Yoga* leraren net die oefeningen gelicht hebben uit de *Yoga*-filosofie en –techniek die gemakkelijk te begrijpen en te verrichten waren. Deze hebben zij dan aan het grote publiek voorgesteld als *Yoga*. Vele van deze oefeningen zijn van zuiver fysieke aard en hebben niets met de hogere en essentiële

---

<sup>4</sup> gesprek met Mieke Pieters op 18 aug.ustus 2006, P.A.R.T.S. , Brussel

*Yoga*-lering te maken. Deze oversimplificatie wekt in het Westen de verkeerde indruk over de ware aard van *Yoga*. (X)

C.G. Jung neemt een uitzonderingspositie in tegenover het algemeen westers enthousiasme voor *Yoga*. Hij vindt het onnatuurlijk voor Europeanen om zich aan deze discipline te wijden, omdat deze methode voortkomt uit een specifiek oosterse geschiedenis en ervaring. In zijn essay over *Yoga* en Westen, betuigt Jung zijn respect voor deze methode, maar tegelijk acht hij ze ongeschikt voor het Westen: ‘The split in the Western mind [tussen lichaam en geest] [...] makes it impossible at the outset for the intentions of yoga to be realized in any adequate way’. (529-37)

## **2.4 Astrologie**

Oosterse astrologie en *Nine Star Qi* in het bijzonder zijn een volgende toepassing op de universele kosmologie van *Yin* en *Yang* als de twee belangrijkste krachten in de natuur die alle veranderingen tot stand brengen. (Esko en Kushi 11) Waar een astroloog zich mee bezigt, is het verbinden van de invloeden van de hemellichamen met het lot en de aanleg van mensen. De *Nine Star Qi* nu, kan voor zijn gebruiker van nut zijn door hem of haar op basis van geboortemaand, -dag en -jaar persoonlijke informatie (bijv. sterke of zwakke kanten of transformaties die doorgemaakt worden) over zichzelf en anderen te verschaffen omwille van een beter en sneller begrip van de betreffende perso(o)n(en). Bovendien wordt ook veel aandacht besteed aan interactieve processen of de dynamiek tussen mensen. Deze zijn de belangrijkste gebruiksmogelijkheden van *Nine Star Qi* volgens Sachs (15-18).

De theorie achter dit oosterse astrologiesysteem zal in die mate uitgelegd worden dat het mogelijk is om de kritiek die Martens en Trachet hebben op dit systeem te begrijpen.

Bij de beschouwing over *Yin* en *Yang* gaf Kaptchuk al een fundamentele oosterse wereldbeschouwing aan: alle fenomenen maken deel uit van het geheel. Sachs vult deze visie aan: een onderdeel is steeds een microkosmos binnen de macrokosmos (het geheel) en daarbij is de buitenwereld een afspiegeling van de innerlijke wereld. Ook wijst hij erop dat de wetten van de natuur op alle delen van dit geheel van toepassing zijn, dus zowel op planten als dieren, mensen,... (199). Verder doet de *Nine Star Qi*, net als acupunctuur, beroep op de elektromagnetische patronen (of meridianen) van een menselijk lichaam. Deze laatste zouden gelijk zijn aan de aardmagnetische patronen en dan ‘is het redelijk om te veronderstellen dat als aardmagnetische patronen worden veranderd, een soortgelijke verandering op

microkosmisch (menselijk) niveau te zien zou moeten zijn' (200). Sachs legt dan uit hoe de meridianen door hun elektromagnetisme beïnvloed worden door de sterren en planeten en die invloed kan, zo beweert hij, verrijkend zijn. De Vijf Fasen theorie speelt ook hier mee omdat de elektromagnetische krachten in de natuur en in de menselijke vorm vijf transformatiefasen ondergaan. Tot slot verwijst de benaming *Nine Star Qi* naar de negen sterren die verantwoordelijk zouden zijn voor de kleine elektromagnetische verschuivingen. (200-6)

Martens en Trachet zijn niet mild voor zulk een theorie en hebben (onrechtstreeks) op een viertal uitspraken van Sachs de volgende bedenkingen. Vooreerst zouden zij de *Nine Star Qi* geen astrologisch systeem noemen omdat er bij de berekeningen die zich enkel op de geboortedatum baseren, helemaal geen sterren ('astèr' is Grieks en betekent 'ster' (Van Dale 242)) aan te pas komen. Het is een 'astrologie zonder astra' of 'sterrenwichelarij zonder sterren'. Op deze manier kunnen de uiteindelijke uitspraken nooit gelden enkel en alleen voor een welbepaalde persoon gezien 'het persoonlijk element' ontbreekt. (83) Deze terminologische kwestie trekt Sachs' professionaliteit wel in twijfel, maar doet in feite geen afbreuk aan de waarde van de *Nine Star Qi* omdat dit systeem ook niet pretendeert uitspraken te doen die slechts een enkeling aangaan. (205) Een tweede punt van kritiek is de geboortedatum die de *Nine Star Qi*, net als de westerse astrologie trouwens, aanneemt als begin van het leven. Martens en Trachet zouden de astrologische inzichten correcter vinden als zij gebaseerd waren op het echte levensbegin en dat is negen maanden vroeger, bij de bevruchting. Dit moment is echter vrij moeilijk te achterhalen. (245) Ten derde verschillen de meningen over de invloed van de planeten. Terwijl Sachs oppert dat de invloed van de planeten 'verrijkend' kan zijn (206), minimaliseren Martens en Trachet deze invloed tot 'zo onbetekenend, dat ze geen merkbare variatie in het magnetisch veld veroorzaakt'. (213) Ten slotte stellen deze laatste auteurs zich de vraag waarom westerse astrologieën zoveel waarde hechten aan de (mogelijke) inwerking van slechts een beperkt aantal planeetposities. (212) Dezelfde kritische vraag kan de *Nine Star Qi* gesteld worden die de elektromagnetische verschuiving van niet meer dan negen sterren laat afhangen. Het grootste bezwaar dat Martens en Trachet hebben tegen eender welke astrologie, is dat elke notie van afstand (bijv. tussen de planeten) volledig ontbreekt, terwijl deze parameter sterk bepalend is voor de intensiteit van een mogelijke invloed. (105)

Ondanks hun degelijke bibliografie en opleiding<sup>5</sup>, vind ik het betoog van Martens en Trachet aan geloofwaardigheid verliezen door twee zaken, namelijk de toon van hun soms ongenadige kritiek en hun uitleg over de Chinese astrologie die strijdig is met de woorden van Sachs. De bijna spottende bijklank in *Astrologie, zin of onzin?* heeft er schijnbaar meer lol in om goedgelovige astrologen te kijk te zetten dan dat die de geloofwaardigheid van de sceptici hun nuchtere blik op de astrologische praktijken verhoogt. Een tweede punt is de informatie over oosterse astrologie van enerzijds Sachs en anderzijds het kritische duo die op bepaalde momenten elkaar tegenspreken waardoor de deskundigheid en geloofwaardigheid van beiden in twijfel kan getrokken worden. Een voorbeeld is dat Martens en Trachet beweren dat Chinese astrologie geen rekening houdt met sterren of planeten (83), terwijl Sachs schrijft dat de *Nine Star Qi* dat wèl doet (207).

## **2.5 ‘Oosters’ versus ‘universeel’**

Een van de initiële opmerkingen van dit schrijven was de vraag of oosterse dingen echt oosters, of eerder algemeen menselijk zijn. In de literatuur worden voortdurend parallellen gelegd met westerse denkbeelden die analoog zijn met de oosterse als manier om hun universaliteit te staven. Favoriete verwijzingen zijn de bijbel en enkele Griekse denkers uit de Oudheid. Enkele daarvan zullen ter illustratie opgenomen worden.

Vooraf in macrobiotische middens worden (onder andere) de oude Grieken en de bijbel aangegrepen als populair bewijsmateriaal voor de universele reikwijdte van de macrobiotiek. Westers wantrouwen tegenover exotische termen als *Yin* en *Yang* is onnodig, aldus de geruststellende woorden van Kushi, want de denkwijze is verspreid over de hele wereld. Zo is ze ook te vinden in de westerse traditie. De kosmologie van de Grieken Heracleitos en Empedocles vertoont bijvoorbeeld gelijkenissen met de *Yin Yang* principes (Kushi, *De Makrobiotische Weg* 99). Het is inderdaad zo dat delen van deze Griekse leer als analoog met het oosterse denken begrepen kunnen worden. Russell legt uit dat twee van de leerstellingen van Heracleitos aanleunen bij het *Yin Yang* denken omdat Heracleitos geloofde één, in eeuwige verandering en twee, dat er eenheid bestaat in de wereld en dat deze eenheid gevormd wordt door de combinatie van tegendelen. Deze tegendelen werken samen omdat de

---

<sup>5</sup> Martens is ingenieur, medeoprichter van de Studiekring voor Kritische Evaluatie van Pseudowetenschap en het Paranormale (SKEPP) en bezieler van de Vrienden van de Oude Sterrenwacht van de Gentse Universiteit. Tim Trachet is voorzitter van SKEPP en studeerde wiskunde, wetenschapfilosofie en sterrenkunde. (Martens en Trachet, flaptekst)

kracht 'strijd' over hen heerst wat tot gevolg heeft dat beweging teweeg wordt gebracht die harmonie is. Deze leer zou de kern van de filosofie van Hegel bevatten, die volgens Russell gebaseerd is op de eenheid der tegendelen. Empedocles vindt dan weer de verklaring van beweging in twee tegenovergestelde beginselen die hij Liefde en Twist noemt en die afwisselend overheersen in een eeuwigdurende kringloop. (Russell 67-85) In de leer van beide klassieke denkers kunnen verschillende *Yin Yang* principes herkend worden.

Een ander stokpaardje is de bijbel. De polarisatie van *Yin* en *Yang* zou bijvoorbeeld al uitgedrukt worden in de eerste zin van het Oude Testament (De Clercq 7) 'In het begin schiep God de hemel en de aarde.' (Gen 1,1). Voor Libbrecht is het vers 'Gelukkig die arm van geest zijn [...]' (Mat 5, 3) evengoed een christelijke als boeddhistische zin omdat in beide tradities een geest die door religieuze praxis leeg is van kleine egocentrische verlangens als deugdelijk wordt beschouwd (67). Zo zouden er talrijke overeenkomsten te leggen zijn tussen de bijbel en oosterse ideeën.

Een kritische bedenking over deze bijbelverwijzingen sluit dit onderdeel af. Het is namelijk opvallend dat verwezen wordt naar een tekst waarin tegelijk een visie kan gevonden worden, die fundamenteel verschilt van de oosterse. De tijdsopvatting die de bijbel verkondigt, kan namelijk zo geïnterpreteerd worden dat die helemaal niet te rijmen valt met de oosterse opvatting. Doorheen heel het Oude en Nieuwe Testament wordt uitgezien naar later, naar het einde der tijden als het moment wanneer de huidige wereld vergaat, het Laatste Oordeel wordt geveld en de bevrijder een betere situatie brengt. Dit lineaire of toekomstgerichte tijdsdenken wordt geïllustreerd door verzen als 'Zij die met het aardse omgaan, moeten er niet in opgaan, want de wereld die wij zien gaat voorbij' (1, Kor 7, 31) en door het op een na laatste vers van de bijbel "Hij [Jezus] die dit alles waarborgt, zegt 'Ja, Ik kom spoedig.'" (Ap 22, 20) Deze opvatting staat lijnrecht tegenover de cyclische, hier-en-nu visie van het Oosten, want 'Returning is the motion of the Tao' (*Lao Tsu : Tao Te Ching* hfst. 40) of 'door de zich steeds herhalende beweging van concentratie [*Yang*] en verspreiding [*Yin*] op het ritme van de tijd, [voltrekt zich] de cylische beweging van de Dao' (Schipper 90)

Stemmen die beweren dat *Yin* en *Yang* of boeddhistische psychologie terug te vinden zijn in de bijbel, baseren zich steeds op interpretaties van verzen. Dit betekent dat een lineaire tijdsopvatting ook een interpretatie is, maar wel één waar ettelijke argumenten voor te vinden zijn. Het gevaar van fragmentarisch citeren is echter dat er een vertekend beeld kan ontstaan door de gelijkenissen te benadrukken en de verschillen te vergeten of verzwijgen. Hoe dan ook, de term 'oosters' blijft problematisch.

## 2.6 Verklaring van de tendens ‘Oost naar West’

Voor de huidige aandacht voor de oosterse rijkdom heeft iedere belangstellende een eigen verklaring. Drie analyses zullen aan bod komen. Zo ziet Koster het probleem vooral gelokaliseerd in de aard van de westerse maatschappij. Deze is zodanig in een stroomversnelling geraakt, dat de behoefte groeit aan eenvoud en praktische manieren om in de stressvolle chaos weer te ontspannen in het hier-en-nu. (22-23)

Kushi verklaart niet, maar observeert louter de huidige tendensen, precies volgens de oosterse regels van de levenskunst. Zo ziet hij het zesde principe ‘hoe groter de voorkant, hoe groter de achterkant’ in de gezondheidssector in werking treden. Hij is niet verrast door de omwenteling die zich in de gezondheidszorg in de huidige maatschappij aan het ontwikkelen is. Die omwenteling houdt in dat men ziekte meer en meer ‘holistisch’ benadert (de achterkant). Dit begrijpt hij simpelweg als de tegenreactie op de overheersende symptomatische, medicamenteuze geneeswijzen (de voorkant). Volgens dezelfde actie reactie logica benadert hij de toegenomen vraag naar voedsel van betere kwaliteit en een toenemende belangstelling voor conditietraining (de achterkant). Het is niet meer dan de antithesis op ons zittende leven en onze twijfelachtige leefgewoonten (de voorkant). (*De Makrobiotische Weg* 105)

Möller verklaart de populariteit van oosterse filosofie eerder op zijn westers, namelijk door een oorzakelijk verband te zoeken dat in haar geval overigens niet zo overtuigend aandoet. Zij wijst de vinger naar de overdreven westerse focus op intellectualistische, analytische ontwikkeling die weerspiegeld wordt in een overontwikkelde linkerhersen helft. De rechterhelft, die de werkelijkheid in haar geheel overziet, zou verwaarloosd zijn door de westerse honger naar kennis en microscopisch onderzoek waardoor deze ‘uitgehongerde’ rechterhemisfeer haar gading vindt bij de typisch oosterse totaalvisie op de werkelijkheid. Door de onevenwichtige, eenzijdige impulsen van de westerse beschaving, zou de samenwerking tussen beide hemisferen gebrekkig geworden zijn, waardoor de visie op het geheel of de intuïtie als het ware verlamd zijn. (67)

Alledrie de analisten boren waarschijnlijk een grond van waarheid aan. De theorie van Möller is in vergelijking met de andere twee auteurs eerder vergezocht. Koster en Kushi komen enigszins overtuigender over door de praktische en aanwijsbare inhoud van hun analyse in tegenstelling tot de minder direct waarneembare redengeving van Möller. Deze laatste staft haar redenering niet met wetenschappelijke studies of dergelijke waardoor deze aan geloofwaardigheid moet inboeten.



De westerse kennismaatschappij lijkt zich in ieder geval te kenmerken door zijn gebrek aan spiritualiteit en overdreven aandacht voor het materiële. Echter, zoals elke voorkant een achterkant heeft, heeft de koele, wetenschappelijke nuchterheid ook zijn voordelen. Deze wetenschap kan namelijk tegelijk beschermen tegen zweverige *high fly* die om het hoekje loert tijdens de menselijke zoektocht naar 'meer'.

## **2.7 Conclusie**

Er zijn onmiskenbaar oosterse aspecten in het Westen aanwijsbaar met de voedingssector, *Yoga* cursussen en astrologische bezigheden als (enkele) getuigen. Vanaf de jaren '50 zijn oosterse ideeën steeds meer het Westen beginnen binnensijpelen en wel via verschillende kanalen zoals de literatuur, politiek, psychologie enzoverder. De vraag is in hoeverre de term 'oosters' als 'universeel' kan begrepen worden. Om de aanwezigheid van de oosterse theorie en praktijk te verklaren en te duiden, bestaan er verschillende theorieën waarvan de visie van Koster, Kushi en Möller enige voorbeelden zijn.

Ten slotte zijn de Wet van Verandering en andere *Yin Yang* principes een handig denkkader om de ontwikkelingen op maatschappelijk niveau, in Oost en West, in een afrondende opmerking waar te nemen. Terwijl het Westen een lange weg is gegaan in het analytisch, individualistisch en materieel denken, heeft het Oosten zich ver ontwikkeld in een holistisch groepsdenken. In Amerika en Europa schijnt de nadruk eerder op respectievelijk 'hebben' en 'doen' te liggen, wat lijnrecht staat tegenover de dominantie van het 'zijn' in het Oosten. De tendensen in de oosterse en westerse maatschappij lijken echter te keren, net zoals de dag volgt op de nacht, zoals ziekte afgewisseld wordt door gezondheid en zoals elke ontwikkeling in zijn extreemste toestand omslaat in zijn tegengestelde. Zoals beschreven is het Westen best geïnteresseerd in een totaliteitsvisie. Het Oosten op zijn beurt, met Japan als koploper, stelt dan weer meer en meer belangstelling in de technologische ontwikkeling en kent daarmee een ontwikkeling richting materialisme.

### 3.1 Inleiding

Na een blik op het oosters denken en zijn toepassingen in Oost en West, boort hoofdstuk drie de cultuurlaag van de westerse maatschappij aan. Deze laag strekt zich onder meer uit over het danslandschap wat precies het onderzoeksterrein is van het laatste deel van de literatuurstudie. Met deze achtergrond kan DK in het geschiedenisverhaal gepast worden van de westerse dans die interesse heeft in het Oosten. In het juiste kader geplaatst worden Dit historisch overzicht van de oosterse invloeden in de westerse dans is voornamelijk gebaseerd op de dansgeschiedenis en de terminologie van Luuk Utrecht. Hij verdeelt dans onder in, ten eerste, ‘oosters’ of ‘westers’ (een opsplitsing die in de vuurlinie van hedendaagse cultuurfilosofen ligt) en ten tweede in ‘academische dans’ of ‘(academisch) ballet’ en ‘niet-academische dans’ of ‘moderne dans’. (27-28). Deze schets zal een goed kader geven om DK in te situeren

### 3.2 Historisch overzicht

#### 3.2.1 Ballet

In de ballettraditie wordt het Oosten meestal op een oppervlakkige manier in choreografieën gekopieerd en uitgebuit. Tot dit exotisme behoren bijvoorbeeld Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Marius Petipa (1818-1910), Albert Roussel (1869-1937) en Fokine (1880-1942). De uitzonderingen op de regel zijn onder andere Jean-Georges Noverre (1727-1810) en Maurice Béjart (1927 of 1924).

Eén van de eerste oosters getinte balletten die Utrecht in zijn dansgeschiedenis opneemt, is *Les Indes Galantes* of de *Indische liefdesverhalen* (1735) van Rameau. Deze opvoering was een groot succes bij het publiek dat belangstelling had voor ‘primitieve’ volkeren die een ‘onbedorven’ en natuurlijk leven leidden ver van de beschaving. Ondanks de veelbelovende titel is er in feite niets Indisch aan deze choreografie, want het speelt zich overal af behalve in Indië. Het ballet was een mengeling van muziek en spreekgezang, een genre dat ‘ballet-opera’ werd genoemd en dat opvallende gelijkenissen vertoont met het

traditionele, Japanse *kabuki* theater. Zonder dat deze twee genres elkaar kenden, deelden ze hun totaaltheatraal gebruik van muziek, zang, recitatieven en dans. (94-95) *Padmâvatî* (1914-1918) van Albert Roussel was een latere ballet-opera die de oosterse pracht ten tonele voert en die wat betreft locatie wèl goed zit. Het schouwspel van muziek, drama en dans speelt zich namelijk af in het oude India. (Griffiths 93). Ten tijde van het romantische ballet choreografeert Petipa *La Bayadère* (1877) met een spectaculair libretto over de liefdesperikelen van een tempeldanseres (de bayadère), een krijger en een Brahmaanpriester. (A guide 39) Fokine, de huischoreograaf van Diaghilevs *Ballet Russes*, maakte verhalende balletten die meestal een sprookjesachtig of exotisch karakter hebben. Geliefd bij het publiek was *Scheherazade* (1910), onder andere door zijn oosterse en exotische karakter. De knappe, oriëntaalse decors en kostuums van Bakst leefden nog jaren later in het oriëntalisme van de mode en binnenhuisarchitectuur. (Utrecht 188-94)

De vreemde eend in de bijt is danstheoreticus en choreograaf Noverre. Hij was anti-ballet-opera en propageerde een meer natuurlijke beleving van gevoelens. *Het Chinese festival* of *Les fêtes Chinoises* (1754) was typisch Noverre in de zin dat het een zo realistisch mogelijk beeld wilde geven aan een feestelijke manifestatie met een Chinese invloed. (Utrecht 104-6)

Zowel de ballet-opera als Diaghilevs Russische Ballet voeren ‘totaaldansen’ op: muziek, dans en decor vormen één geheel. Zij streven voornamelijk succes en spektakel na en kunnen tot het exotisme gerekend worden. De balletten van Noverre vormen, door zijn realistische aanpak, enigszins een uitzondering. Het is echter niet duidelijk of Noverre waarheidsgetrouw wilde zijn enkel wat betreft de vorm (bijv. rekwisieten, kostuums, decor,...), of ook qua inhoud (bijv. filosofie of libretto). Hoe dan ook, door de parallelle ontwikkelingen tussen muziek en dans kan volgende vaststelling van Griffiths over muziek ook opgaan voor dans. ‘Tot nog toe [+/- 1924] had niet één componist een serieuze studie gemaakt van de oosterse muziek of veel meer gedaan dan oosterse kenmerken toevoegen aan werken die qua vorm en stijl westers waren.’ (93)

Een meer gedegen benadering van de Oriënt, maar daarom niet minder spectaculair was die van de Franse choreograaf Maurice Béjart. Deze heeft zich stevig gemanifesteerd als een populaire vertegenwoordiger van het moderne ballet. Zijn vader was filosoof en één van de wegen die deze man zijn zoon aanwees, was die van de oosterse wijsbegeerte. (Utrecht 270) Béjarts werk en leven maken op vele manieren gewag van een gedegen interesse in de Oriënt.

In *Conversations avec Maurice Béjart* vertelt Béjart hoe hij in zijn leven vaak en reeds vroeg geconfronteerd werd met de dood, bijvoorbeeld door het verlies van zijn moeder, vader, broer en geadopteerd kind. (120) Zijn liefde voor de oosterse cultuur vindt misschien in deze ervaringen zijn kiemen. Béjart voelt bijvoorbeeld een grote affiniteit voor de Japanse traditie die de dood niet als een einde, maar als een nieuw begin beschouwt. Hij leerde van de Tibetaanse cultuur en gebruikte *Het Tibetaanse Dodenboek* in het stuk *De Reis* (1962). Ook het hindoeïstische idee van eenheid tussen lichaam en geest trekt hem aan. (66-70) 'Il n'y a pas cette horrible distinction occidentale entre le corps et l'âme et je crois que justement l'union du corps et de la pensée est une forme à retrouver en Occident' (41)

Door de nabijheid van de dood is Béjart het leven extra gaan vieren. Onverbloemd voert hij de lichamelijke liefde in zijn stukken op. De choreograaf ziet deze fysieke liefde als belichaming van de geestelijke liefde. Deze filosofie stemt overeen met het traditionele Indiase danstheater waarin seksuele opwinding in relatie staat met religieuze vervoering. (Utrecht 270-3).

Béjart streeft bewust naar een verbinding tussen Oost en West. In *Bhakti* (1968) bijvoorbeeld zoekt hij naar een combinatie van academische balletthema's met traditionele Indiase dansthema's. Hij sticht ook een dansschool, *Mudra*, naar het Indische woord *mudra* dat verwijst naar de expressieve bewegingstaal van de hand<sup>6</sup>. Hij biedt zijn leerlingen een leerplan aan dat even veelzijdig is als het Indiase danstheater. Deze laatste is eigenlijk een vorm van totaaltheater, wat betekent dat zijn dansstudenten geschoold werden in zowel dans- als zang- als toneelkunst'. (Utrecht 270-3) Een andere mix tussen Oost en West brengt hij tot stand in *Mis Voor Onze Tijd* (1967) waarin hij teksten uit de bijbel, van de Boeddha en van Nietzsche samenbrengt in een nieuw schriftuur, een universele taal. (Garaudy 51)

Béjart integreert elementen uit de oosterse traditie in zijn werk en leven. Hij doet dit op een serieuzere manier dan zijn voorgangers uit de balletwereld. Door zijn reizen naar het Oosten en zijn studies zijn de oosterse invloeden in zijn dans eerder het resultaat van een oprechte interesse, dan van een cultus van het vreemde.

---

<sup>6</sup> In deel B van 4.3.3 wordt de term *mudra* verder toegelicht.

### 3.2.2 Moderne dans

#### A. Ruth St-Denis (1879-1968) en Ted Shawn (1891-1972)

De namen van dit echtpaar zijn versmolten tot 'Denishawn', de verzamelnaam voor hun scholen en dansgroepen. Kenmerkend is hun eclectische benaderingswijze. Ze gebruiken dans- en bewegingstechniek uit het academisch ballet, de Indiase tempeldans, de Japanse zwaarddansen, Indiaanse rituelen, ... (Utrecht 152) Denishawn was het eerste Amerikaanse gezelschap dat op tournee ging in het Oosten. Daar aangekomen, namen de dansers lessen bij locale dansdocenten. (Schlundt 54) Dit feit toont aan dat Denishawn de oosterse dans niet goedkoop kopieerde, maar dat de compagnie werkelijk wilde leren.

Vooraf St-Denis' dansen hebben een exotisch karakter. Zij heeft namelijk een voorkeur voor onderwerpen en vormgevingen uit het nabije en Verre Oosten, zoals India en Japan. In *Rhoda* (1906) en *Nautch-dans* (1908) is haar interesse reeds in de titel te bemerken. St-Denis' belangstelling voor het oosterse danstheater herleeft onder andere in het werk van haar leerling Martha Graham. (Utrecht 152-4)

#### B. Martha Graham (1894-1991)

De expressionistische dans van deze danseres, choreografe en pedagoge wil vooral gevoelens tonen. Graham heeft daarvoor een speciale danstechniek ontworpen, namelijk de Grahamdans. Deze term is een verzamelnaam voor haar techniek en stukken. Als dochter van een psychiater had ze belangstelling voor de psychologie van Freud en Jung. Zoals gezien overbrugde deze laatste de kloof tussen Oost en West. Graham bestudeerde de geschriften van deze psychiaters wat sporen naliet in haar werk. (Utrecht 172-5)

De Grahamtechniek berust op een drietal basisprincipes. Ten eerste ligt de oorsprong van alle beweging in de *plexus solaris* of de zonnevlecht. In het Oosten staat deze plek bekend als het derde *Chakra* van de zeven<sup>7</sup>. Daarnaast steunt haar dans op twee technische principes, namelijk *contraction* en *release*. De beweging die zo ontstaat past opmerkelijk goed in de bewegingsfilosofie van *Yin* en *Yang*. Het duidt namelijk op de wiegende beweging tussen twee uitersten waaraan elke fenomeen onderhevig is. Het tegenstellingenpaar spanning-ontspanning zal ook belangrijk zijn bij andere dansstechnieken, zoals bijvoorbeeld de

---

<sup>7</sup> In deel B van 4.3.3 wordt de term *Chakra* verder toegelicht.

Limóntechniek. Limón (1908-1972) gebruikte vele spiraalvormige draaibewegingen en opeenvolgingen als vallen-herstellen; opnieuw een tweeledige reeks die in wisselwerking staat zoals *Yin* en *Yang*. Ook danstheoretici als Delsarte, Dalcroze, Laban en Humphrey nemen het paar spanning-ontspanning in hun gedachtegangen op. Het ritme van de opeenvolging van *contraction* en de *release* wordt volgens Graham bepaald door de ademhaling. Uiteindelijk gebeurt dan tijdens de contractie en inademen tijdens het loslaten. De adem is ook van primair belang bij Limón en Humphrey. (Utrecht 172-83) Het laatste belangrijke aspect van de Grahamtechniek is de spiraal. De spiraal wordt gevormd door het bekken, de rug en het hoofd rond een verticale as te draaien. Net als contractie en loslating veroorzaakt deze beweging een krachtig gevoel bij de danser. (Helpers 24) De spiraal kent het Oosten als het universele bewegingspatroon van energie.

### C. Merce Cunningham (1919)

Cunningham was de gangmaker van de post-moderne dans. Zijn anti-expressionistische benadering, met de vorm als enige boodschap, loopt parallel met deze stroming in de moderne dans die voor het eerst in de jaren '60 in de VSA verscheen. (Utrecht 290-1). Cunningham volgde een opleiding bij Graham en werd zo beïnvloed door de oosterse oriëntering van deze dame. In 1940 ontmoette Cunningham de componist Cage en deze laatste kon de danser overhalen om de compagnie van Graham te verlaten. Vanaf dan ruidde Cunningham de psychologiserende, expressionistische, (Grahamiaanse) aanpak in voor de zuivere, abstracte dans. (Dosogne, *Energie* 38)

Om het oosterse gehalte van Cunningham op te meten, is een blik op zijn werkwijze bij het stuk *Torse* (1976) nuttig. Zijn methode legt hij uit in een gesprek met Lesschaeve. Deze laatste vraagt zich af waar de schoonheid vandaan komt van de *flowing sensation* waarop *Torse* drijft. Ze vermoedt dat het aan een precieze en consequente werkwijze ligt. Cunningham legt uit hoe het stuk door middel van de *Yijing* vormt krijgt.

There are sixty-four phrases, because that's the number of hexagrams in the *Yijing*. [...] then you take the space and you have a similar process. I numbered the space with sixty-four squares, eight by eight. [...] Then I would toss to see how many people did each phrase [...] So I made a space chart and a movement chart, both in sixty-four distinct units. [...] What it amounted to was a *continual change*. (Lesschaeve 20-22)

Cunningham beroept zich op de wiskundige vorm van de *Yijing* en op toevalsoperaties die tot een gevoel van onophoudelijke verandering leiden. Hij voelt met andere woorden sterk de veranderlijkheid van de dingen aan. Bij deze toevalsprocedures – of aleatorische procedures (Utrecht 287) - besteedt hij geen aandacht aan de inhoud of de wijsheden waarvan de *Yijing* elk hexagram voorziet. Hij wil zijn dans zelfs principieel geen betekenis toekennen. Dit formele gebruik van het orakel betreft enkel zijn voorstellingen. Voor belangrijke levensvragen, gooit hij de munten ook om wille van de wijze adviezen. (Dosogne, *Merce* 18) In *Torse* werden de combinaties nog voor de repetities plaatsvonden op papier uitgewerkt. (Lesschaeve 20) In andere voorstellingen laat hij de volgorde van de bewegingstaferelen op het allerlaatste moment bepalen door de munten die hij gooit. Zijn hele werkwijze is erop gericht vastgeroeste patronen te mijden en onverwachte vormen te genereren door toevalsoperaties. (Dosogne, *Merce* 18)

De man die Cunningham tot deze praktijken inspireerde, was de muzikant John Cage. Deze behoorde tot de *musical scene* die experimenteerde met het bewust niet vastleggen van bepaalde elementen in de compositie. Dit verschijnsel wordt net als bij dans ‘aleatoriek’ genoemd, of ook ‘indeterminatie’. Cage stelde zijn partituren geheel samen op basis van toevalstechnieken, bijvoorbeeld met behulp van de *Yijing*. De mosterd voor zijn filosofie en composities haalde hij in het Verre Oosten. Daarmee sluit zijn interesse aan bij de toenmalige, toenemende neiging van westerse kunstenaars - of westerlingen in het algemeen - om zich open te stellen voor andere wereldculturen. In navolging van het *Zen*-boeddhisme is de filosofie van Cage dat ieder foutje en ieder toevallig geluid tijdens de uitvoering volstrekt acceptabel is. Het idee die daar achter schuilt, is die van totale aanvaarding van wat er zich aandient, zonder waardeoordelen te vellen over wat er gebeurt of te denken over wat er zou moeten gebeuren. (Grout 828-32) Deze houding is in overeenstemming met de techniek van *Vipassana*-meditatie<sup>8</sup>. Net als Cunningham gaat Cage niet op zoek naar de inhoud van *Het Boek der Veranderingen*. ‘[...] I’m not dealing with wisdom, I’m just dealing with numbers [...].’ (Retallack 236)

#### D. *Judson Dance Theatre* (1962-1968)

Naast de choreografische bedrijvigheden van Cunningham, behoren de producties van het *Judson Dance Theatre* met hun formele karakter ook tot de post-moderne dans. De naam

---

<sup>8</sup> Een meditatietechniek die louter de verschijnselen in het lichaam en de geest observeert. Door dit ‘toelaten’ zou men tot innerlijke vrijheid en inzicht komen. (Koster 30-33)

'*Judson Dance Theatre*' duidt op de samenwerking van kunstenaars, architecten, componisten, theater- en dansmakers om hun artistieke creaties – die van 1962 tot 1968 tot stand kwamen - te tonen aan het publiek. (Utrecht 290-2) Steve Paxton, Meredith Monk en Lucinda Childs zijn slechts enkele choreografen die deel uitmaakten van deze kunstminnende ploeg van diverse pluimage. Tijdens hun artistieke loopbaan kwamen zij alledrie in contact met het Oosten.

Lucinda Childs (1940) bijvoorbeeld, mede-oprichtster van het *Judson Dance Theater*, ontdekte het oosterse idee van synchroniciteit toen ze bij Cunningham danste. De kansberekeningsprocedures die ze via hem en Cage leerde kennen, gebruikte ze later in haar choreografische ontwerpen. (Verstockt). Ze vond immers de theorie die Jung ontwikkelde over het gelijktijdig voorkomen van gebeurtenissen een mooie filosofie. Vooral tijdens haar samenwerking met Cage werden haar choreografieën mee door het toeval bepaald. Later waren het niet meer toevalsoperaties, maar wiskundige structuren die de vorm van haar stukken uitmaakten. (Dosogne, *Bedwelmende reeksen* 34) De choreografieën van Childs zijn afstandelijk en geometrisch en geven geen blijk van enige oosterse of spiritualistische inhoud.

In de stukken van Meredith Monk (1942) daarentegen schemeren wel oosterse elementen door, vooral op inhoudelijk vlak dan. De voorstelling *Atlas* (1991) bijvoorbeeld weerspiegelde Monks interesse in de oosterse mystiek. (Dorris 159)

Steve Paxton (1939) ten slotte vond ook inspiratie in oosterse contreien. Na zijn training in de Graham- en Cunninghamtechniek ontwikkelde hij de 'contactimprovisatie'. Dit soort improvisatie - waarbij de bewegingsimpulsen ontstaan uit het contact van twee lichamen (Utrecht 298) – heeft onder andere zijn wortels in oosterse bewegingstechnieken als *Taiji* en *Aikido*. Paxton geraakte erg gefascineerd door de beweeglijkheid van de ruggegraat. Daarbij liet hij continu de ruggegraat in een spiraal draaien om hem dan weer te 'ontspiralen'. Eigenlijk maakte Paxton gebruik van allerlei dans- en bewegingstechnieken. Zijn eclecticisme was een typische tendens voor de jaren '70 (Albright 186-7).

Deze feiten tonen dat oosterse ideeën meer en meer verspreid geraakten onder westerse kunstenaars. Sommigen gebruikten de inzichten enkel op formeel niveau, zoals bijvoorbeeld het synchroniciteitsprincipe om de choreografische structuur vast te leggen. Anderen kregen (ook) belangstelling voor de spirituele inhoud. Daarbij zijn oosterse technieken en gedachten slechts één van de vele nieuwigheden die de post-moderne (dans)wereld verwelkomde. Tot slot merkt Utrecht op dat oosterse gevechtssporten of dansen erg geliefd waren bij vele post-moderne dansers. Vooral *Taiji* werd beoefend om de lichaamsbeheersing en het concentratievermogen te bevorderen. (298)



## E. *Butoh*

Een opmerkelijk fenomeen in de dansgeschiedenis is de *ankoku butoh*, of kortweg *butoh*. De wind van dit historisch overzicht waait hoofdzakelijk van Oost naar West, maar bij de ontstaansgeschiedenis van *butoh* is de windrichting gaan draaien en keren. *Butoh* werd namelijk ontwikkeld uit de traditionele dans- of bewegingstechnieken van het klassieke Japanse theater. De vernieuwers van dit genre zijn zich in de jaren '30 van de 20<sup>ste</sup> eeuw vooral gaan richten op Duitsland waar de extatische *Ausdruktanz* van Mary Wigman hoogtij vierde. Het succes van Wigmans dans in Japan loopt parallel met de interesse van Japanse theatervernieuwers in Antonin Artauds 'theater van de wreedheid'. *Butoh* heeft ook enkele kenmerken van dit soort podiumkunst opgenomen. De combinatie van klassieke Japanse dans en de westerse, demonische benaderingswijze van Wigman (en Artaud) leidde uiteindelijk tot taboe-doorbrekende en gruwelijk *butoh* met Kazuo Ohno (1906) en Tatsumi Hijikata (1928-1986) als grondleggers.

Het uitermate expressionistische karakter van *butoh* wordt al weerspiegeld door de vertaling van deze naam die 'dans van de sombere ziel' luidt. Het gevoel dat *butoh* het meest wil ontladen, lijkt doodsangst te zijn. De nood om uiting te geven aan deze existentiële angst kan verklaard worden vanuit de traumatiserende ervaring van het atoombombardement uit de tweede Wereldoorlog.

Vanaf de jaren '70 speelt *butoh* als het ware de bal terug en oefent dit dansgenre invloed uit op westerse, expressionistische choreografen. In het Westen vertonen de werken van Shusaku Takeuchi en van het tweetal Eiko en Koma gelijkenissen met *butoh*. (Utrecht 317-20)

### **3.3 Conclusie**

Door de oosterse invloeden in de westerse danswereld na te gaan, hebben enkele interessante feiten zich kenbaar gemaakt. Ten eerste zal DK geen uitzondering zijn als wordt bevestigd dat zij zich inderdaad door het Oosten laat inspireren. Aan haar interesse werd namelijk al voorafgegaan door figuren uit de ballettraditie en de moderne dans. Het heersende motief voor academische danschoreografen van de 18<sup>de</sup> tot het begin van de 20<sup>ste</sup> eeuw was exotisme of een weinig gefundeerde cultus van het vreemde. Op hoop van succes doorspekten balletmakers hun choreografieën met oosterse kenmerken om in de smaak van het publiek te

vallen. Moderne dansers zijn over het algemeen met meer kennis van zaken het Oosten beginnen integreren in hun dans. Het gebruik van de *Yijing* illustreert dit. Daarnaast zijn er nog vier ideeën uit moderne danstechnieken aan het licht gekomen die sterk refereren aan aspecten van het oosters denken. Het is echter niet duidelijk of deze ideeën door een intuïtief aanvoelen of door bewuste kennisneming of studie van oosters gedachtegoed zijn ontstaan. Ten eerste bleken verscheidene choreografen geïnteresseerd te zijn in spiraalvormige bewegingen (bijvoorbeeld Graham en Paxton). De spiraal is tevens het bewegingspatroon van de uitdijende en samentrekkende krachten *Yin* en *Yang*. Vervolgens wordt er meermaals in een twee-eenheid gedacht over dans. Graham fundeerde haar techniek op de *contraction-release* sequens (en brengt via adem *Qi* in het lichaam), Paxton hield ervan ruggen in spiralen te laten draaien om ze dan weer recht te trekken en Limón laat graag het wisselspel van vallen en herstellen gebeuren. Hun danstechnieken refereren sterk aan de oosterse denkwijze om alle verschijnselen (zoals beweging) onderhevig te laten zijn aan twee tendensen die *Yin* en *Yang* werden genoemd. Zodanige parallellen trekken tussen beide technieken lijkt zo simplistisch dat het haast achterdocht wekt. Het kan evenwel zo eenvoudig zijn, gewoon omdat de *Yin Yang* theorie de eenvoud zelve is. Een derde idee die parallel loopt met een wijdverspreide notie in het Oosten, is het belang dat Graham hecht aan de zonnevlecht als startpunt van alle beweging. Deze plek in het lichaam wordt in de oosterse zienswijze bijzondere functies toegekend als één van de zeven *Chakra*'s. Een vierde punt is het idee van veranderlijkheid en synchroniciteit waar bijvoorbeeld Cunningham zich erg mee bezig hield.

De moderne dans *scene* benadert het Oosten blijkbaar op een serieuzere manier dan de ballettraditie. De discrepantie tussen de omgang van het ballet en de moderne dans met de Oriënt is te verklaren vanuit de ontstaansimpuls van de moderne dans. Deze zette zich namelijk af van het academische ballet. (Utrecht)

Ten slotte heeft dit geschiedkundig overzicht nog meer wegen ontdekt waarlangs de stroom van Oost naar West een bedding kon vinden. Naast de literaire, politieke, alimentaire, geneeskundige, psychotherapeutische en spirituele kanalen uit de inleiding van hoofdstuk twee, ontvouwt er zich een extra pad. Rondreizende dansgezelschappen, zin voor spektakel en oprechte honger naar oosterse spiritualiteit zijn slechts enkele oorzaken van het contact dat de westerse danswereld legt met het Oosten. Langs deze dansante weg kon de Oriënt ook zijn optreden maken in het Westen. Daarnaast blijkt er zelfs een zijriviertje te zijn ontstaan dat stroomopwaarts gaat. *Butoh* werd immers geboren uit de invloed van de westerse *Ausdrucktanz* in Japan.

**DEEL 2: *CASE STUDY*: ANNE TERESA DE KEERSMAEKER**

#### 4.1 Inleiding

Deze *case study* tracht de oosterse invloeden bij DK bloot te leggen. Om dit doel met enige kennis van zaken en op een kritische manier te kunnen bereiken, was er een uitgebreide literatuurstudie nodig over het oosterse denken, zijn toepassingen en de westerse dansgeschiedenis. De analyse stelt zich voortdurend drie vragen, namelijk *of* oosterse ideeën haar werkelijk beïnvloed hebben; *hoe* die invloeden deel uitmaken van haar werk en leven en vanwaar haar interesse komt (*waarom*)?

Om de gestelde doelen te bereiken, worden verschillende onderzoeksmethodes gehanteerd. De methodes werden gekozen op basis van de aard van het onderzoeksmateriaal en zal bij de inleiding van elke choreografie uitgelegd worden. Om het terrein van DKs persoonlijke leven te verkennen, werd beroep gedaan op zowel secundaire literatuur (zoals artikels en biografieën), als – en vooral – op rechtstreekse citaten. Het persoonlijk interview met DK op 18 augustus 2006 in Brussel draagt extra materiaal aan over DKs leven en werk. Het zwaartepunt van dit hoofdstuk valt echter op de analyse van twee dansstukken. Het eerste stuk is *In Real Time* en ging op 18 mei 2000 in Brussel in première. Vervolgens wordt *Desh (the second part of the night)* geanalyseerd, een choreografie die op 20 januari in Rouen voor het eerst opgevoerd werd.<sup>9</sup> De analysemethodes die toegepast werden op de twee werken verschillen van elkaar. Zo wordt *In Real Time* aan de hand van de semiotische theorie van Preston-Dunlop bekeken. De terminologie van het opvoeringanalysemodel van Van den Dries helpt dan een handje om enkele facetten van de opvoering te onderscheiden. Deze methode bleek het nuttigste om de soms verborgen oosterse elementen te duiden. Deze elementen maakt *Desh* echter duidelijk zichtbaar voor zijn toeschouwers en daarom werd hier voor een persoonlijke analyse geopteerd die oosterse aspecten in de muziek, de dansbewegingen en de opbouw van het stuk opspoort en toelicht.

Uit de correspondentie met Dan Vercammen, doctor in de sinologie en specialist in daoïsme, was enige reserve van zijn kant te merken tegenover de stelling dat er oosterse invloeden in het werk van DK te vinden zijn. ‘Wat de dansmethode van Anne Teresa de Keersmaeker betreft, dat is een prima voorbeeld van een mythe, d.w.z., met daoïsme heeft

---

<sup>9</sup> Een overzicht van de choreografieën door DK is in de appendix opgenomen.

deze niets te maken', aldus Vercammen. Deze expert zit vooral verveeld met de voorstelling van het daoïsme in het Westen en de koloniserende, superieure houding van de westerling ten opzichte van oosterse cultuur. Hij oppert dat er pas sprake kan zijn van een authentiek daoïsme als het Chinees en de schaarse betere bronnen in westerse talen bestudeerd worden. Zoniet zullen er telkens nieuwe 'persoonlijke' gefantaseerde vormen van daoïsme en andere Chinese cultuurexpressies opduiken. (correspondentie juli-aug. '06) Na een studie en analyse van DKs werk en leven, zal hier een standpunt over ingenomen worden.

## **4.2 De Keersmaekers interesse in het Oosten**

### **4.2.1 De weg naar het Oosten**

Het is interessant een korte blik te werpen op hoe DKs geestelijke weg stilaan naar het Oosten kronkelde. In 1978 onderging DK al enig oriëntalisme door haar studentenloopbaan aan Mudra, de dansschool van de oosters georiënteerde choreograaf Maurice Béjart. (Van Kerckhoven, *Anne Teresa*). Ze vertelde menig interviewer dat ze op de duur, net als zovele dansers, een buitensporig leven leidde van drank, late feestjes en zware trainingsschema's. In de dansstudio en tijdens voorstellingen stond ze constant onder hoge prestatiedruk en vond ze niet beter dan de stoom af te laten door behoorlijk wat sigaretten te paffen. Soms was de spanning te groot en was *coke* een heerlijke manier om te ontspannen. Toch begon ze zich mettertijd af te vragen hoe lang zulk een losbandig bestaan vol te houden was. Het begon haar te dagen dat een laaiend vuur immers snel opgebrand is. Op deze manier zou ze moeilijk haar wens naar een lang en groots dansleven en naar het moederschap kunnen vervullen. Bewust koos ze voor een meer gematigde levensstijl en voor de voeding dat een danserslijf vraagt. Ze werd macrobiote. Balanceren tussen de extremen is nu precies waar het oosters denken prat op gaat en bovendien vond ze in het daoïsme de spiritualiteit die ze zocht maar niet vond in de westerse maatschappij. Deze samenleving wordt immers gedomineerd door een spiraalvormige beweging die op materialisatie werkt. Het daoïsme bracht haar innerlijke rust doordat het de uitersten samenbrengt, zo zegt DK. Het gaat daoïsme om *balancing opposites*, een houding die dichter bij de natuur zou staan. Bovendien vindt ze het oosters denken over energie veel interessanter en dynamischer dan de westerse benadering. Het bevordere haar flexibiliteit, niet alleen op lichamelijk vlak, maar ook haar dagdagelijkse omgang met (de energie van) mensen is er soepeler door geworden. (Post). In haar privé-leven werd ze

meermaals geconfronteerd met ziekte waardoor haar wantrouwen tegenover de westerse, symptomatische kijk op ziekte toenam. Ze ontdekte de oosterse, meer holistische geneeskunde en verkoos die boven de westerse. DK gelooft niet in de op wetenschap gebaseerde manier van genezen en ontmoette genoeg westerse artsen die zo slecht met de dood overweg konden, dat ze er een heuse degout van kreeg. (Coenen)

DK bestudeert oosterse wijsheid en heeft met oosterse geneeskunde en macrobiotiek van dichtbij kennisgemaakt. Dit zijn allen elementen die van buitenaf komen en die DK bewust tot zich neemt. Naast deze middelpuntzoekende richting, speelt er zich ook een centrifugale beweging af die zich van het centrum (*Yang*) naar de periferie (*Yin*) ontrolt, ofwel van DKs intuïtie naar haar omgeving. Zij bezit schijnbaar van nature wat een ‘oosterse *spirit*’ zou genoemd kunnen worden. In *Rosas* vertelt DK over de naamloze kiemen van haar intuïtie:

The taoistic [sic] way of thinking based on the dichotomy between *Yin* and *Yang* is both intellectually and intuitively a guiding principle for me. [...] In fact, this entire philosophy of dichotomy is something that I have felt from the beginning and which has developed over the years [...]. Taoistic philosophy has ultimately given me confirmation. (Van Kerkhoven 35)

Bewust (*intellectually*) en onbewust (*intuitively*) kwamen er blijkbaar linken met het Oosten tot stand. Het is belangrijk om in te zien dat DK, nog voor ze in contact kwam met het daoïsme, deze zienswijze met zijn wetmatigheden al aanvoelde; alsof ze ‘thuis kwam’ toen ze de oosterse filosofie heeft leren kennen.

#### 4.2.2 Huidige beleving

Gedurende enkele jaren nu, vindt DK begrip, steun en advies bij de oosterse cultuur. De manier waarop ze de laatste jaren omgaat met deze cultuur, is niet noodzakelijk dezelfde meer als vroeger. De Wet van Verandering zou dit bevestigen. Een idee van de manier waarop DK de oosterse elementen integreert en beleeft, wordt gevormd door het bestuderen van haar levensbeschouwing en –wijze, haar voedingsgewoontes en gebruik van de *Yijing* en *Nine Star Qi*.

- *levensbeschouwing*

In interviews met en artikels over DK valt vaak het woord daoïsme. DK houdt er zich mee bezig, gelooft erin, vindt het waardevol, ... . Het is echter moeilijk af te leiden hoe ver haar daoïstische kennis en praktijk werkelijk reikt en of ze al dan niet als daoïste door het leven gaat. Vercammen merkt op dat het uitvoeren van daoïstische praktijken of het lezen van daoïstische teksten niet voldoende is om daoïst te zijn. Dit kan volgens hem enkel door zich te integreren in een Chinese daoïstische traditie of door aanvaard te worden door Chinese daoïsten. DK ontkent dat ze op deze manier 'erkend' zou zijn en ze beschouwt zichzelf ook niet als een daoïste. Haar kennis over deze levensbeschouwing vindt ze eerder beperkt en zou ze graag nog verdiepen

Ik ben met het daoïsme in contact gekomen langs de oosterse geneeskunde en macrobiotiek. Het denken over *Qi* - een totaal ander denken over energie in relatie tot lichaam en geest - en het *Yin Yang* denken, de Vijf Elementen, de *Yijing* en de *Nine Star Qi*, ... fascineerde me zo erg dat ik ze ben beginnen hanteren bij het maken van voorstellingen. (interview 18 aug. '06)

Volgende citaten vertellen over enkele persoonlijkheidsaspecten van DK. Ze sluiten – al dan niet bewust - opvallend aan bij de boeddhistische psychologie.

In the working processes, I feel that if you dare to let something go at a certain time, clarity begins to unfold. A lot of that 'desire to be in control' has to do with ego, fear, and the desire for recognition. [...] Being capable of letting things take their course [...] after a while your fear lessens. Then you think: just let it come. (Rosas 35)

In de boeddhistische psychologie is *letting go* of 'loslaten' een gebezigde, innerlijke handeling met een grote kracht. Loslaten is in feite gewoon 'niet vasthouden'; niet met de handen, niet met het denken. Het is een bewuste keuze om zichzelf in volledige aanvaarding over te geven aan wat zich aandient. Wat er verschijnt kan van alles zijn: een gedachte, een beeld, een gevoel van angst of plezier, een verlangen naar controle of erkenning, een wens of gebeurtenis. Loslaten leidt als het ware tot transparantie voor al deze fenomenen. Die transparantie maakt dat bijvoorbeeld angsten en onzekerheden de kans krijgen om zich in het licht van het bewustzijn te laten zien. Zich overgeven aan wat zich hier en nu voordoet, is tegengesteld aan dingen willen. (Kabat-Zinn 67-68) Iets willen of gehecht zijn, veroorzaakt

tegelijk angst om te verliezen. Door niets te willen en door wat het levenspad ook kruist toe te laten, is er niets om te verliezen. Ook de angst voor het verlies verdwijnt. *Vipassana*-meditatie beoefent net dit toelaten door op een direct en ongekleurde manier ervaringen in jezelf te observeren waardoor een helder en bevrijdend inzicht kan ontstaan. (Koster 77)

‘Loslaten’ is een woord dat in de danswereld vaak voorkomt onder de naam *release*. Deze danstechnische term heeft te maken met de kracht waarmee de beweging uitgevoerd wordt. DK ziet geen verschil tussen mentaal en fysisch kunnen loslaten; voor haar gaat dit samen. Bovendien beschouwt ze zichzelf niet als iemand die een goede *release*-techniek heeft. ‘Danstechnisch gezien heb je *Yin* en *Yang* nodig: iets moet ontspannen zijn, maar niet slap. Het moet tonus en sterkte hebben zonder dat het verkrampd is. Er moet voortdurend een vloeiende beweging zijn tussen het samentrekken en het opengaan.’ (interview 18 aug. ’06)

Tegenover loslaten staat het verlangen, bijvoorbeeld het verlangen naar controle of erkenning. Het gevoel van verlangen is volgens de tweede Nobele Waarheid van het boeddhisme de oorzaak van alle lijden omdat er een gehechtheid aan het object van het verlangen kan ontstaan zodat elk afscheid pijnlijk wordt. Een danser komt vaak een verlangen of drang tegen om zich te manifesteren. DK laat hierover los:

Ik denk dat de manifestatiedrang bij artiesten en zeker bij *performing artists* heel erg aanwezig is en dat die op het narcistische af kan gaan. Er is de nood om gezien, om geliefd te worden. Sommigen beweren dat je een ziekelijk groot ego moet hebben om bijvoorbeeld een popster te zijn. En eerlijk gezegd is dat bij de popsterren die ik ken wel het geval. (interview 18 aug. ’06)

In een gezelschap dat bestaat uit *performing artists*, zoals een danscompagnie, moet deze drang erg leven. Als er niet vaardig met dit verlangen omgesprongen wordt, als de vergankelijkheid van succes niet wordt ingezien, dan zal dit waarschijnlijk tot conflicten of jaloezie leiden. Tussen de dansers van de Rosascompagnie is er gelukkig ‘zeker geen cultuur van jaloezie. Het is wel een hecht sociaal weefsel en dat levert altijd energiestromen en spanningen op.’ aldus DK (interview 18 aug. ’06).

Deze beschouwingen maken duidelijk dat DK en beroepsdansers in het algemeen vaak dezelfde accenten leggen als het boeddhisme. Zij appelleren beide aan essentialia van het leven. Het interessante van het boeddhisme is dat het enkele methodes (zoals meditatie) voorstelt om met de moeilijkheden die bijvoorbeeld ‘verlangen’ kunnen creëren, om te leren gaan. Een danser – en eigenlijk elke mens – zou misschien wel wat levenscomfort kunnen



verwerven via de *savoir vivre* van het boeddhisme. Het daoïsme heeft in feite ook tot doel om de werking of de eigenheid van het leven te achterhalen. Het zijn net deze levensbeschouwelijke activiteiten die het Westen mist en waardoor westerlingen soms gaan gluren bij de oosterburen.

Een meditatieve geest kan op verschillende niveaus van het leven aangenomen worden. Gewaar zijn van wat er is, kan betekenen dat je opmerkzaam bent voor gedachten en emoties, maar ook voor fysieke waarnemingen zoals het contact van handen met de aardappel die geschild wordt:

It is already a kind of meditation exercise to say, for example: now [...] I will rehearse and after that I will peel potatoes. I then also try to be really engaged with those potatoes: that's a challenge. [...] you learn to focus on what is happening 'at the moment' (Van Kerhoven, *Trying to Capture* 35)

DK probeert zich echt te concentreren op het schillen, alsof ze het vermogen wil trainen om de geest onafgebroken te richten op één object van waarneming. Kabat-Zinn beschrijft hoe concentratie ontwikkeld en verdiept kan worden door de aandacht, telkens als ze afdwaalt, terug te brengen naar het waarnemingsobject. (82) Concentratie staat in de boeddhistische psychologie bekend als één van de vijf heilzame krachten die met en door het beoefenen van *Vipassana*-meditatie ontwikkeld worden. Concentratie, of niet-afgeleid zijn of een kalme éénpuntigheid van geest, wordt wel eens omschreven als de focus of het vergrootglas waardoor het object van meditatie wordt waargenomen. (Koster 100-1)

DK houdt er geen dagelijkse, formele meditatiepraktijk op na, alhoewel koken voor haar een meditatief effect heeft. '*Cooking is meditation for me*' (interview 18 aug. '06). Ooit beoefende ze wel *Vipassana*, maar tegenwoordig legt ze zich liever intensief toe op *Yoga* omdat *Yoga* niet over botten en spieren gaat, maar omdat het bepaalde energielijnen en meridianen van organen versterkt en harmoniseert. Ze waardeert deze discipline ook erg omdat het geen bewegingstechniek van het laatste uur is, maar eerder (omdat het) over een kennis gaat die zich over duizenden jaren ontwikkeld heeft. (interview 18 aug. '06)

Vooraleer deze paralleltrekkerij zich een psycho-analyse van DKs geest waant, is het voldoende om te constateren dat uit deze citaten zowel daoïstische als boeddhistische aspecten spreken. DK neigt blijkbaar onbewust naar beide stromingen en kiest ook bewust voor oosterse technieken en denkwijzen. Zij houdt zich erg met spiritualiteit bezig en dan is

het niet zo verwonderlijk dat ze haar gading eerder in het Oosten dan in het materialistische Westen vindt.

- *Yijing* en *Nine Star Qi*

DK gebruikt de *Yijing* zowel voor persoonlijke als voor choreografische doeleinden. *Het Boek der Veranderingen* scoort zelfs in haar top vier van favoriete literatuur<sup>10</sup>. Ook de informatie die de *Nine Star Qi* kan verstrekken, waardeert DK. Volgend citaat zou erop kunnen wijzen dat ze het astrologische systeem onder andere hanteert om haar leidinggevende functies (als choreografe, directrice,...) zo goed mogelijk te vervullen. Dat ze zichzelf niet als een geboren leidersfiguur beschouwt, staat immers in *Rosas* geschreven.

In recent years, I have been very preoccupied by group dynamics. They're crucial for a dance company; [...] people's egos are constantly challenged. For me, psychology is also energy. I find leading people difficult. [...] I don't think I'm a natural leader. I have to learn that there are a lot of things best left undone. This has a lot to do with your own fears. (Van Kerkhoven, 36)

Volgens Sachs kan de *Nine Star Qi* zich bijvoorbeeld nuttig maken in de handen van 'leiders' (zoals zakenmensen, directeurs, mensen die werken met gestructureerde groepen, ...). De reden is dat deze via oosterse astrologie beter zullen begrijpen waarom een organisatie, team, groep,... werkt zoals ze werkt. Het boek belooft zelfs een hulpmiddel te zijn om de juiste persoon voor de juiste baan te kiezen. De adviezen van de *Nine Star Qi* zouden bepaalde eigenschappen van een organisatie (of compagnie) bevorderen om zo werkzamer en productiever te zijn en harder te groeien. (Sachs 28-29) Toegepast op *case* DK kan de *Nine Star Qi* deze directrice of choreografe (leider) helpen om haar school of dansgezelschap (groep) beter te begrijpen, te leiden of om choreografische beslissingen te nemen (wie welk dans'baantje' krijgt of welke danser met wie danst). Net als de *Yijing* houdt dit systeem onder andere rekening met de Wet van de Verandering en die van de Minste Weerstand. De beste beslissingen gaan mee op de *flow* van verandering en bieden mooie resultaten doordat ze weinig of geen weerstand veroorzaken.

Als de *Yijing* of *Nine Star Qi* geraadpleegd worden voor moeilijke beslissingen, dan lijkt het gevaar te bestaan dat de gebruiker zelf niet meer op zoek gaat naar oplossingen en het

---

<sup>10</sup> De overige drie boeken zijn *Ilias* van Homerus, *De vrucht van hun arbeid* van John Berger en *In Europa* van Geert Mak. (interview 18 aug. '06)

zaakje overlaat aan het orakel. Zou de tussenkomst van astrologie of van het orakelboek de intuïtie niet lam leggen? DK ontkent dit stellig en voegt daaraan toe hoe zij intuïtie cultiveert: 'Ik merk dat, als ik goed voor mijn lichaam zorg, de rest wel vanzelf wel komt. Hoe zuiverder ik eet, hoe scherper mijn intuïtie.' (interview 18 aug. '06)

- *voeding*

DK maakt haar voedselkeuze volgens macrobiotische principes. Als DK eet op een evenwichtige manier en kiest voor voedsel van de hoogste voedingswaarde zoals volle, niet-gemanipuleerde granen, dan wil ze als het ware de *Qi* die ontstaat bij de spijsvertering optimaliseren. Niet alleen haar voedingswijze lijkt gericht te zijn op een behoorlijke *Qi*-ontwikkeling. Haar visie over creativiteit en seksualiteit spreekt nog een andere *Qi*-bron aan, namelijk de *Qi* die vrijkomt tijdens de bevruchting. 'Seksuele energie ligt aan de basis van elke vorm van creativiteit, denk ik [...] De seksuele *drive* is gewoon een heel sterke energie.' (Coenen) Ze hecht belang aan deze seksuele energie die maar zo groot is als de aantrekkingskracht tussen geliefden. (als de twee polen *Yin* en *Yang*). 'Beweging heeft grote verschillen nodig. Als dat verschil tussen *Yin* en *Yang* verzwakt, moet je de natuurlijke aantrekkingskracht aanwakkeren door bijvoorbeeld pepmiddelen'. (Van Langendonck 24)

## **4.3 Rosas**

### **4.3.1 Opzet**

DKs affiniteit voor het Oosten komt niet alleen tot uiting in haar privéleven, maar ook in haar werk. De analyse van *In Real Time* en *Desh* zal meer licht werpen op de manier waarop ze met het oosters idioom omgaat op professioneel gebied. Er kunnen enkel hypothesen geformuleerd worden over het *hoe* en *waarom* DK dat doet. Sommige kwesties bevestigde, nuanceerde of ontkende DK tijdens het interview op 18 aug.ustus. Enkele van haar reacties zijn in de appendix te vinden omdat zij de gedachtegangen en analyses niet beïnvloed hebben. Het onderzoek en de hypothesen die aan het interview vooraf gingen, zijn met andere woorden op hun oorspronkelijke manier weergegeven.

### 4.3.2 *In Real Time* (2000)

#### A. Inleiding

De analyse van deze opvoering is gebaseerd op de video van *In Real Time* die te vinden is in het Vlaams Theater Instituut in Brussel. De ‘hic et nunc’ wet van de podiumkunsten (Van den Dries 24) kan niet in de analyse opgenomen worden aangezien de opname (een repetitie in dit geval) niet gesitueerd werd door een plaats- of tijdbepaling.

De choreografie van *In Real Time* is van DKs hand en vertoont een collaboratie van dans (het Rosasgezelschap) met toneel (tg Stan), muziek (Aka Moon live en het Ictus Ensemble) en tekst (Gerard Rijnders e.a.). Deze opvoering is de volgende in een serie producties waarin tekst een centraal element is. Het tekstuele veld exploreerde DK namelijk al in de vroegere stukken als *Just Before* (1997), *Quartett* (1999) en *I said I* (1999). De tekst zal echter niet het brandpunt van deze analyse zijn. Het centrale element van deze thesis (oosterse invloed) is, in tegenstelling tot de tekst, niet zo expliciet te vinden in de opvoering of ‘de intentionele, potentiële verschijningsvorm’ (Van den Dries 24). Om uit te leggen in welk opzicht dit stuk het oosters idioom meedraagt, moet er onder andere een fase onderzocht worden die vooraf ging aan de uiteindelijke aanbiedingsvorm, namelijk het creatieproces. Een proces dat behoort tot het analyseplateau van het ‘voorleven’ van een productie. (Van den Dries 24)

Omdat deze laag zo goed als onzichtbaar is voor de toeschouwer, wordt beroep gedaan op de benadering van semiotiek door Preston-Dunlop. Haar theorie en terminologie is een hulpmiddel om zaken te kunnen duiden en ze in een theoretisch kader te plaatsen. Omwille van het doel van de analyse zal gaandeweg ook op enige tekenklassen van de opvoering gefocust worden en dan zullen de instrumenten van de opvoeringanalyse nuttig blijken. Een finale bedenking over receptieanalyse laadt de analysebatterij nog verder op. Dit theaterwetenschappelijk *teamwork* tracht het oosterse gehalte van *In Real Time* te ontwaren.

De twee eerste analysemethodes zullen nu kort ingeleid worden en vanuit dit startpunt volgt de concrete toepassing. Preston-Dunlop definieert de semiotiek als de leer van tekens en hun functie in menselijke interactie. Als semiotiek toegepast wordt op dans, dan wordt de tekenleer van dat danswerk onderzocht. Met ‘tekens’ bedoelt zij ‘elementen in de dans die gedachten en gevoelens belichamen in het dansmedium’ (41). Het tekenaanbod in een (dans)productie is echter uiterst veelzijdig zodat een systematisering van de verschillende manieren waarop de productie gestalte krijgt, welkom is. Daarom stelt Van den Dries een 16-

delige segmentering van de (theater)opvoering voor om de verschillende middelen die aangewend worden om tekens en betekenis mogelijk te maken zo evenwichtig mogelijk aan bod te laten komen. (97-102) In het nadeel van dit evenwicht, maar in het voordeel van relevantie, zal geen volledige opvoeringanalyse toegepast worden. Tijdens de analyse zullen enkel de tekenklassen onderzocht worden die het meest relevante materiaal inhouden in het kader van dit onderzoek en dat zijn proxemiek, ruimtegestiek, decor en muziek.

## B. Analyse

Door haar danswerken voor te stellen aan een publiek, voert DK tegelijkertijd en onherroepelijk enkele van haar gedachten en gevoelens - of kortweg 'haar werk' - op. Uit de veelheid aan tekens waaruit *In Real Time* bestaat, worden er twee geselecteerd. Deze twee onthullen namelijk een tweetal interessante, nauw verwante gedachten/gevoelens. Daarbij is het belangrijk op te merken dat de feitelijke tekens een subjectieve (want mijn persoonlijke) interpretatie krijgen, zodat de toegekende inhouden niet meer dan hypothesen zijn.

Het eerste teken van de twee is een annotatie die DK tijdens de ontwerperperiode van *In Real Time* maakte. Het andere teken is het vloerpatroon van de opvoering. Als deze tekens afzonderlijk beschouwd worden, kan daar een hypothese over DKs esthetica uit afgeleid worden. Deze hypothese beantwoordt de vraag wat volgens DK 'het schone is en aan welke voorwaarden moet worden voldaan opdat het schone zou verschijnen' (Van Gorp 148). Als de twee tekens tegenover elkaar geplaatst worden, kan haar schoonheidsbeleving meer genuanceerd worden. Deze confrontatie expliciteert namelijk haar relatie tot oosters gedachtegoed.

- Esthetica

De twee tekens waarop mijn idee over DKs esthetica gebaseerd is, manifesteren zich op twee niveaus van semiotische inhoud in een werk, namelijk het 'poëtisch'<sup>11</sup> niveau en het niveau van het *trace*. Poëtische tekens ontstaan tijdens het creatieproces en beïnvloeden de ultieme vorm van het werk. Deze tekens kunnen verdwenen, herkenbaar of verborgen zijn in de uiteindelijke opvoering. De tekens in het *trace* daarentegen zouden aanwezig moeten zijn bij elke dansvoorstelling. Zij liggen besloten in het medium en vormen de kern ervan. Preston-Dunlop voegt vervolgens nog een derde semiotische laag toe: het esthetisch<sup>12</sup> niveau. Dat

---

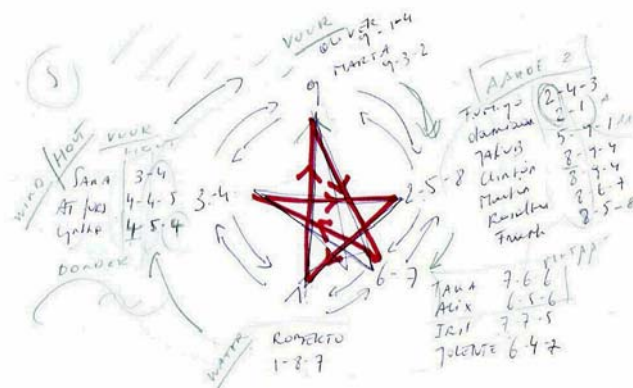
<sup>11</sup> niet 'poëtisch'

<sup>12</sup> niet 'esthetisch'

niveau bestaat uit tekens die door de toeschouwer zijn toegevoegd. Een enkele keer maakt Preston-Dunlop notie van een vierde niveau om de zaken in onder te brengen die elke uitvoering toevoegt of wijzigt. (42-47) Met uitvoering bedoelt zij wat Van den Dries ‘voorstelling’ noemt: ‘de eenmalige realisering van een theateraal ontwerp in (noodzakelijke) interactie met een bepaald publiek’ (23). Net als bij Preston-Dunlop, wordt in deze analyse niet op dit laatste niveau ingegaan. Op het esthetisch niveau echter zal op het einde van deze analyse nog teruggekomen worden.

Aangezien Preston-Dunlop de mogelijkheid oppert dat een poëtisch teken verdwenen of verborgen kan zijn, kan de invulling van ‘teken’ door semioticus Peirce een welkome aanvulling zijn. Hij stelt dat ‘nothing is a sign unless it is interpreted as a sign’ (Peirce 172). Een teken in het *trace* kan met andere woorden herkenbaar (en dus een teken) zijn voor de choreograaf, maar daarom niet voor het publiek.

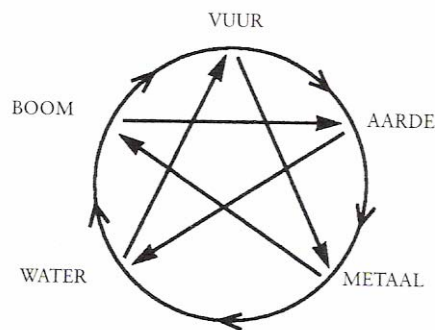
Het eerste teken dat mogelijk de esthetische visie van DK onthult, hoort voorzeker bij de poëtische categorie omdat het een annotatie is die DK maakte tijdens het creatieproces. Of het ook tot het *trace* behoort, zal minder evident blijken. De oorsprong en kwaliteit van dit documentatiestuk uit het choreografisch proces wordt gewaarborgd door zijn vindplaats. Het werd namelijk gepubliceerd in het boek *Rosas*. De aantekening ziet er als volgt uit:



In real time (2000)

Afbeelding 9 - annotatie bij *In Real Time* (*Rosas* 273)

Op dit schema zijn de namen van de 18 dansers en acteurs uit *In Real Time* te lezen. De namen of personen zijn in groepjes gezet met telkens één van de Vijf Transformaties als verzamelnaam. Zoals afbeelding 8 reeds toonde, verhouden de Vijf Transformaties zich op een specifieke manier tot elkaar.



Afbeelding 8 – standaardfiguur van de Vijf Transformaties (*Sandifer 30*)

De pijlen op afbeelding 8 en 9 wijzen op de interactie van de Vijf Fasen. Deze werken namelijk op een bepaalde manier op elkaar in: zo kan het voorafgaande stadium het volgende steunen of voeden. Aarde neemt bijvoorbeeld het volgende stadium Metaal aan, als Aarde lange tijd onder aanzienlijke druk komt te staan (*Sandifer 29*).

Via hun geboortemaand, -dag en -jaar rekent DK via de *Nine Star Qi* de drie getallen uit die achter elke naam staan. Op die manier komt ze de persoonlijkheidstypen of het ‘bijhorende element’ van de persoon in kwestie te weten. Met dit inzicht zou DK zich beter in staat kunnen voelen om dansers en acteurs in de meest harmonische (of krachtige, succesvolle,...) relatie tot elkaar te laten optreden. Deze strategische groepering komt in de opvoering tot uiting en bepaalt - in de termen van de opvoeringanalyse - de proxemiek (de afstand tussen de dansers<sup>13</sup>) en de interactie.

Op de repetitie opname van *In Real Time* komen enkele interessante duetten voor. De slotdialoog wordt uitgesproken door Taka Shamoto (Metaal) en Frank Vercruyssen (Aarde). Bovenstaande tabel toont hoe deze Fasen in voedende relatie staan tot elkaar. Vroeger in de choreografie worden er twee opmerkelijke duetten gedanst, namelijk door het duo Fumiyo Ikeda en Damiaan De Schrijver en door Oliver Koch en Marta Coronado. Respectievelijk zijn dit twee Aardetypes en twee Vuurtypes die samen dansen. Het Aardeduet markeerde DK met een cirkel op haar schets. Deze groepsindelingen zijn argumenten voor de stelling dat de Vijf Fasen theorie mee de groepsindeling bepaalde.

Deze astrologische berekeningen hebben de ruimtelijke (maar ook psychologisch-sociale!) ordening van het dansstuk zoals het opgevoerd zal worden bepaald tijdens het

<sup>13</sup> De tekenklassen van Van den Dries zijn oorspronkelijk bedoeld voor theateropvoeringen en worden nu zo goed als mogelijk toegepast op dans.

creatieproces. Volgens Preston-Dunlop zou deze structurele keuze daarom ook een teken in het *trace* zijn aangezien de *cast* en de groepsindeling volgens deze analyse niet zomaar vervangen kan worden. Het vormt een vaststaand, kernachtig onderdeel van de opvoering.

De tekendefinitie van Peirce vraagt er in feite om de waarnemer te specificeren, want geen teken zonder waarnemer. Vanuit het standpunt van de toeschouwer is er nauwelijks sprake van een teken. Het teken is zo verborgen dat er hoogstwaarschijnlijk een gebrek zal zijn aan interpreteerder. Tijdens de voorstelling kan die de bezettingstrategie amper ontwaren door zijn zodanig verscholen status. Enkel met flink wat *inside information* als geboortedata en werkwijze is deze latent aanwezige invloed te achterhalen. Voor DK is dit teken dan weer vlot herkenbaar in de opvoering.

Tot zover de semiotische kwestie. Vermoedelijk gelooft DK dus dat astrologie haar tot hulp kan zijn bij het choreograferen. Zij acht daar de *Nine Star Qi* geschikt voor en dit stemt overeen met Sachs' bewering dat de mens met behulp van de *Nine Star Qi* zichzelf en anderen beter kan leren begrijpen (28) zodat die – door een meer waarheidsgetrouw en nauwkeuriger beeld van de werkelijkheid - harmonieuzer en succesvoller kan handelen (of choreograferen). Dit klinkt helemaal in de kraam van de macrobiotische levenswijze die een gelukkig leven waarborgt, als men de natuurlijke orde en wetten van het universum leert en hanteert (De Clercq 3-4).

Volgens deze analyse gebruikt DK het oosterse astrologiesysteem omdat zij gelooft dat dit een harmoniserend effect heeft. De ruimtelijke, psycho-sociale ordening die zij creëert in haar choreografie zou zo immers (meer) in overeenstemming zijn met de natuurlijke orde van de kosmos. Bovendien vindt zij schoonheid in regelrechte relatie staan met (deze) orde.

Things are different, but they carry each other, such as structure and emotion. That sounds like a cliché, but I feel it in my very fibre. Structure and emotion differ from each other, but I have never been able to regard them as independent. [...] Emotions have always been a major guiding principle in what I do, but, on the other hand, there is always a kind of longing for abstract beauty, for unrelenting, independent order.  
(Van Kerkhoven 35)

Vooraf uit de laatste zin spreekt dat DK schoonheid gelijkstelt aan orde of structuur. Orde is volgens haar *Die Natur der Schönheit* (naar het werk van Cramer en Kaempfer dat ze in *Rosas* opneemt (8)). Zij ziet ook *die Schönheit der Natur*, want de structuren waaraan ze bijzondere waarde hecht, zijn diegene die in de natuur terug te vinden zijn. Deze vaststelling



is gebaseerd op DKs voorkeur voor spiralen (die in de hele kosmos terug te vinden zijn), het natuurgetrouwe systeem van de *Yijing* en de Vijf Fasen (waaraan alle fenomenen onderworpen zouden zijn). Ook haar liefde voor de gulden snede vormt een argument voor DKs natuurgebonden schoonheidsbeleving. Op de eerste bladzijden van *Rosas* staan deze structuren als het ware ter bevestiging gedrukt.



Afbeelding 10 - haarspiraal in kapsel van DK (*Rosas* 5); dit is slechts één van de vele foto's die spiralen tonen.

TRIGRAMS	Ch'ien	Chên	K'an	Kên	K'un	Sun	Li	Tui
UPPER ▶	☰	☱	☲	☴	☵	☶	☷	☸
LOWER ▼								
Ch'ien ☰	1	34	5	26	11	9	14	43
Chên ☱	25	51	3	27	24	42	21	17
K'an ☲	6	40	29	4	7	59	64	47
Kên ☴	33	62	39	52	15	53	56	31
K'un ☵	12	18	8	23	2	20	35	45
Sun ☶	44	32	48	18	46	57	50	28
Li ☷	13	55	63	22	36	37	30	49
Tui ☸	10	54	60	41	19	61	38	58

Afbeelding 11 - *Yijing* tabel (*Rosas* 8)

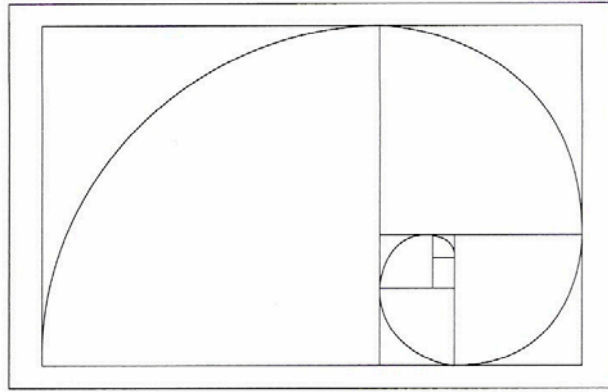
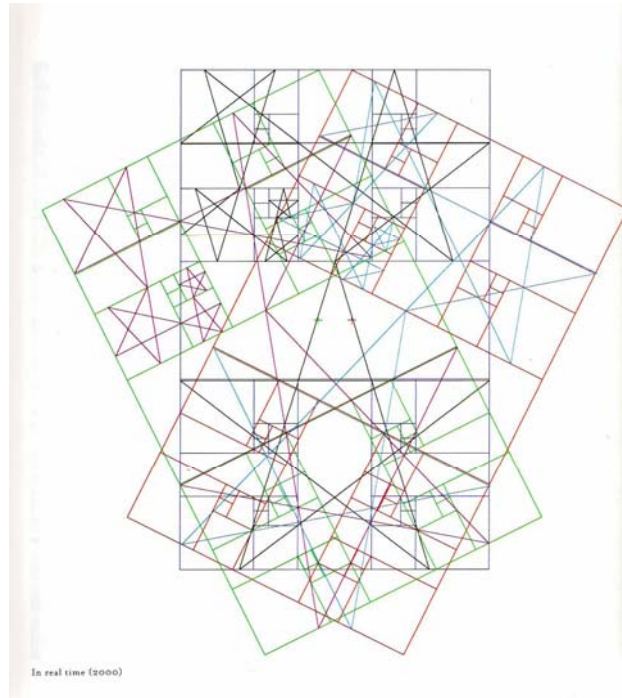


Abb. 3-8 Wenn man ein Goldenes Rechteck zeichnet (siehe Abb. 3-1), dann kann man es in ein Quadrat und ein zweites (kleineres und anders orientiertes) Goldenes Rechteck aufteilen. Mit ihm läßt sich der Prozeß wiederholen, der ad infinitum fortsetzbar ist. Es ist nun möglich, in diese Anordnung von kleiner werdenden Quadraten und Goldenen Rechtecken eine Spirale einzuzichnen – als Folge von Viertelkreisen in den entstehenden Quadraten –, die sich auf den Punkt zu bewegt, in dem sich die Diagonalen aller Goldenen Rechtecke treffen (schneiden) würden. Die Spirale besitzt die Eigenschaft, die man als Selbstähnlichkeit bezeichnet, das heißt, man kann einen Teil von ihr nehmen und wird es dem Ganzen ähnlich finden. Darin steckt erneut die Idee der Zeugung, und so ist es kein Wunder, wenn sich Spiralen häufig in der Natur finden (siehe Abb. 3-7 und 3-10). Die Selbstähnlichkeit führt zudem zur Schönheit.

#### Afbeelding 12 - gulden snede (*Rosas* 8)

Hoe spiralen, de *Yijing* en de Vijf Fasen correleren met de natuur van de natuur, werd reeds duidelijk gemaakt in hoofdstuk één. Waarom de gulden snede ook in dit rijtje past, daar zal de komende beschouwing rond draaien. Naast de annotatie die als een eerste teken van DKs esthetica gold, kan de gulden snede als een tweede belichaming of teken van dit persoonlijke idee geïnterpreteerd worden. In tegenstelling tot *Nine Star Qi* ordening die nauwelijks te ontdekken viel in de opvoering, ligt het tweede teken tijdens elke voorstelling zomaar voor het (be)grijpen op de dansvloer en daarmee behoort het onmiskenbaar tot het tekenniveau van het *trace*. Zowel de maker als de toeschouwer zullen dit teken herkennen. Het betreffende teken is het complexe vloerpatroon dat op het podium uitgetekend is en hieronder afgebeeld staat.



Afbeelding 13 – vloerpatroon van *In Real Time* (Rosas 274)

Dit duidelijk teken ‘kan volstaan om het oog van de toeschouwer te kunnen beïnvloeden met betrekking tot het gehele werk’ (Preston-Dunlop 45). Het suggereert namelijk het vergedreven wiskundige kluwen dat *In Real Time* is en ook DKs fascinatie voor structuur. De spectator hoeft in feite niet op de hoogte te zijn van de getekende rechthoeken als een van de mogelijke presentaties van de gulden snede (naast de meer bekende spiraalvormige voorstelling), maar het helpt hem of haar wel. Naast zijn plaats in het *trace*, kan dit teken ook nog tot het poëtisch tekenniveau gerekend worden omdat het tijdens het creatieproces geïntroduceerd werd.

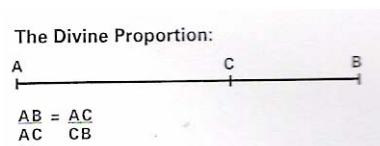
De tekensysteemclassificatie uit de opvoeringanalyse volgens Van den Dries helpt hier een handje om het gebruik van de gulden snede in *In Real Time* te beschrijven. Deze wiskundige figuur is dan terug te vinden bij de tekenklasse decor, bij de histrio-scènische categorie proxemiek en ruimtegestiek en bij het teken muziek uit het akoestisch-histrionisch veld (Van den Dries 98-99). De gulden snede was bepalend voor een onderdeel van het decor, voor de bewegingen in de ruimte en van de acteurs/dansers onderling. Ook de muziek die door de muzikanten geproduceerd wordt, is onderworpen aan de gulden berekening: de tijdslijn werd in seconden uitgerekend en net op dat moment waar de *sectio divina* valt, geven de muzikanten het muzikale hoogtepunt ten beste (Plouvier, *Fibonacci* 282).

Dit korte intermezzo staat even stil bij de muziek om Fabrizio Cassol te introduceren. Cassol is één van de vier leden van het muziekensemble Aka Moon en hij interesseert zich

voor *raga*'s. De eindeloze combinaties van deze *raga*'s of Indische toonpatronen (die in de analyse van *Desh* uitvoerig uitgelegd worden) doen hem denken aan de *Yijing*, een hulpmiddel voor Cassol om de permanente verandering te zien van bijvoorbeeld de betekenis en kleur van muziek. (Plouvier, *Ictus* 27). Oosterse invloeden zijn zichtbaar in verschillende tekencategorieën van de opvoering te vinden.

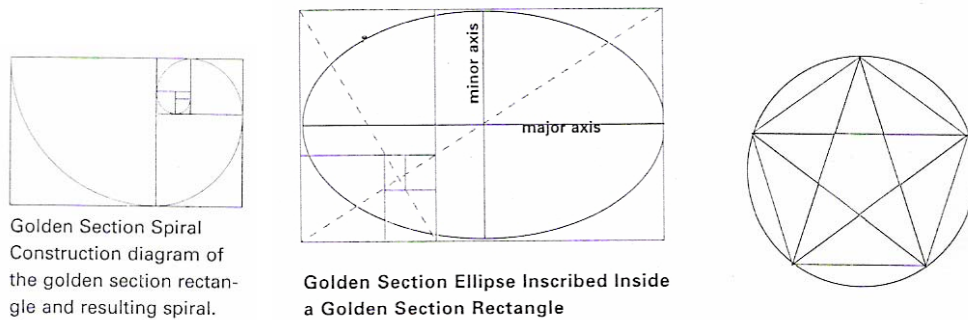
De *sectio divina* krijgt nu de aandacht om verschillende redenen. Ten eerste is het een tweede structurerend principe dat volgens DK schoonheid genereert (naast het principe van de Vijf Fasen). Ten tweede kan het de houding van DK tegenover oosterse systemen specificeren (wat verderop duidelijk zal worden) en ten slotte is het één van de leidmotieven doorheen haar oeuvre. *Toccata* (1993), *Amor Constante más allá de la muerte* (1994), *Just Before* (1997), *Drumming* (1998), *Quartett* (1999) en *Once* (2002) bijvoorbeeld dragen allen de gulden snede in zich als een teken aanwezig tijdens het creatieproces en/of in het medium. Deze beschouwing begint met de theorie en praktijk van de gulden snede en eindigt met een kritisch artikel over de gulden snede als de verhoopte sleutel tot schoonheid.

De gulden snede begint bij de goddelijke proportie. De goddelijke proportie is afgeleid van een lijn verdeeld in twee segmenten. Het bijzondere aan deze verdeling is dat de verhouding van de hele lijn (AB) tot het langste segment (AC) dezelfde is als de verhouding AC tot het kortere segment (CB). Deze verhouding wordt bij benadering door de breuk 1:1,618 in cijfers uitgedrukt.



Afbeelding 14 - de goddelijke proportie (Elam 24)

Op basis van de goddelijke proportie kunnen figuren geconstrueerd worden zoals de gulden snede-rechthoek, -spiraal en -ellips. De gulden snede bevindt zich ook in het pentagram, omdat eender welke twee lijnen van deze vijfpuntige ster in een verhouding staan van 1:1,618.



Afbeelding 15 – gulden snede afgeleiden: rechthoek/spiraal, ellips, pentagram (Elam 24-30)

Nog een mathematische constructie die de goddelijke proporties van de gulden snede benadert, is de Fibonacci-getallenreeks. Deze rij (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, ...) wordt berekend doordat telkens twee opeenvolgende getallen opgeteld worden. De uitkomst van deze som volgt dan op de twee vorige getallen. Vanaf het vijftiende reeksgetal benaderen alle nummers 1,618 als ze gedeeld worden door hun voorganger.

Het blijft niet bij deze wiskundige theorie, want in praktijk zijn deze formules zowel in de natuur als in *man-made* constructies terug te vinden. Schelpen, dennenappels, zonnebloemen, vissen, sneeuwvlokjes en niet te vergeten het menselijk lichaam zijn maar enkele voorbeelden waarin de gulden snede te ontwaren is. Elam suggereert dat de mens een cognitieve voorkeur voor deze proportie schijnt te koesteren. Een van de oudste bewijzen daarvoor ligt in de architectuur van Stonehenge (gebouwd tussen de 20<sup>ste</sup> en de 16<sup>de</sup> eeuw voor Christus). De oude Grieken en kunstenaars uit de Renaissance (zoals Leonardo Da Vinci<sup>14</sup> bestudeerden en hanteerden ook deze goddelijke proporties. (6-11) Hedendaagse toepassingen zijn bijvoorbeeld te vinden in de choreografieën van DK. Zo wordt *Small Hands (out of the light of no)* (2001) gedanst op een ellipsvormige vloer. De Rosasdansvloer, -ruimtes en -bewegingen zijn meermaals ontworpen op basis van gulden snede-spiralen, -rechthoeken, -sterren (in hun standaardafbeelding staan de vijf transformaties trouwens in dezelfde relatie tot elkaar als de vijf punten van het pentagram) enzovoort. De Fibonacci-reeks is onder andere gebruikt bij *Rain*. Ook Bartók, één van DKs favoriete muzikanten, componeerde volgens de formule van de gulden snede. (Plouvier, *Fibonacci* 280-2)

De mens schijnt een voorkeur te koesteren voor deze wiskundige formule en sinds 1860 zijn er herhaaldelijk onderzoeken opgezet om de reden daarvoor te achterhalen. Voorzichtig bedenkt Elam zich dat de mens de goddelijke proportie prefereert omdat zijn

<sup>14</sup> Leonardo Da Vinci behoort tot DKs top vier van mensen die ze bewondert. De overige drie zijn Johan Sebastian Bach, Claude Debussy en Shakespeare. (interview 18 aug. '06)

eigen gezicht en lichaam gelijkaardige verhoudingen vertoont. (12) Green, onderzoeker aan het departement Psychologie aan de York University in Ontario (Canada), boog zich over de aloude gedachte dat de gulden snede de sleutel tot schoonheid zou zijn omdat deze snede esthetische eigenschappen zou bezitten.<sup>15</sup> Hij bestudeerde historische en eigentijdse onderzoeken en vond onderzoeksresultaten die zowel de stelling bewezen als tegenspraken. Hij merkt op dat de sceptici veelal de gebruikte meetmethodes ongepast vonden. Zelf was Green van mening dat de gulden snede best een esthetisch effect kan sorteren bij de mens, maar dat dit effect miniem is. (968) Het sluitende bewijs blijft dus uit, hoewel de interesse voor de gulden snede steeds is blijven bestaan.

Samengevat gelooft DK dat schoonheid voortvloeit uit gestructureerde patronen en dit kan vermoedelijk de reden zijn waarom ze evenwichtzoekende ordeningssystemen als de *Nine Star Qi* en de gulden snede gebruikt in haar werk. Beide systemen past ze toe op de ‘ruimte van de danser’, wat Preston-Dunlop het studieonderwerp van de ‘choreutica’ noemt: als men zich toelegt op de choreutica, dan wordt het lichaam-in-de-ruimte en ruimte-in-het-lichaam bestudeerd (163). Ook de muziek en het decor werden deels geconstrueerd volgens natuurgetrouwe principes. Vanuit haar geloof in de relatie tussen orde en schoonheid is het tevens te begrijpen dat zij kiest voor evenwicht in haar voeding, choreografische keuzes en levensvragen via respectievelijk macrobiotiek, *Nine Star Qi* en de *Yijing*

Uit deze interpretatie van twee tekens (het vloerpatroon en de annotatie) uit *In Real Time*, kan nog een tweede (verondersteld) idee afgeleid worden. Dit idee betreft de waarde die DK aan het oosters idioom toekent.

- Houding ten opzichte van het oosters idioom

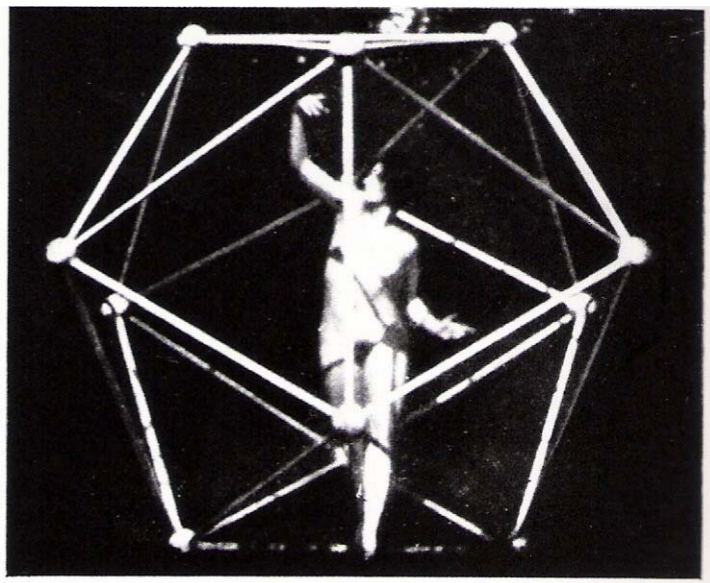
Net werd uitvoerig aangetoond dat DK het oosters astrologiesysteem gebruikt gevolgd door een speculatie over de reden *waarom*. De manier waarop ze dit systeem toepast, kan mogelijk genuanceerd worden en daar vormt het simultaan voorkomen van de gulden snede en de *Nine Star Qi* berekeningen in *In Real Time* een prima uitvalsbasis voor.

*Nine Star Qi* is een oosters product in de zin dat het door oosterlingen werd ontwikkeld. De exacte regio waar de gulden snede voor het eerst is neergeschreven, is moeilijk te achterhalen. Tijdens de literatuurstudie wees er echter niets op dat deze formule van oosterse origine zou zijn. Verondersteld wordt dat het DK niet zo uitmaakt ‘wie’ het

---

<sup>15</sup> Greens onderzoek werd gesteund door de University of Toronto Department of Psychology, de York University Faculty of Arts en de Natural Sciences and Engineering Research of Canada. (Green 966)

systeem heeft opgetekend. Wat haar meer interesseert is 'waar' het systeem terug te vinden is. Als deze in haar intuïtie (bijvoorbeeld de spiraal) en/of in de natuur (bijvoorbeeld de gulden snede) voorkomen, dan lijkt ze er vertrouwen in te hebben. DK bombardeert de oosterse filosofie dus niet tot het enige, juiste systeem. In mijn observatie weerhoudt zij zich van zulk een zaligmakerij, een houding die wel eens voorkomt bij zij die zich 'bekeren' tot oosterse zienswijze. Om de mens voor de valkuil van zaligmaking te behoeden, houdt Libbrecht de westerling voor dat het onjuist is te denken dat het Oosten wijzer zou zijn dan het Westen of 'dat de wijzen ginds in bosjes langs de straten lopen'. (15) Dat DK nog openstaat voor andere structurerende stelsels wordt in *Rosas* gesuggereerd doordat volgende foto's opgenomen zijn.



Afbeelding 16 - icosaeeder van Rudolf Laban (*Rosas* 19)



Afbeelding 17 - Davidster (*Rosas* 19)

### C. Conclusie

De beslissingen die DK nam op vlak van proxemiek, ruimtegestiek, muziek en decor voor *In Real Time*, maar ook haar ontelbare andere artistieke keuzes zijn uitvloeisels van de algemene visie van deze kunstenaar op de wereld. Deze keuzes zijn allen onderling verbonden en



vormen een heus netwerk. Zij vormen, zoals Preston-Dunlop het noemt, de ‘nexus’ (23) In deze nexus of in dit web zitten tekens verweven die ik geïnterpreteerd heb en waaraan de volgende, hypothetische inhoud toegekend is.

Door een choreografie op te bouwen op basis van ‘stelsels’ als de gulden snede, de Vijf Fasen, *Yin Yang*, *Nine Star Qi* en de *Yijing*, gelooft DK dat die choreografie schoonheid genereert. De filosofie daarachter is dat dergelijke stelsels allemaal de natuurlijke orde van het universum (willen) benaderen. Aangezien DK van mening is dat orde en harmonie in relatie staat tot schoonheid, zal een stuk dat rekening houdt met het natuurlijke evenwicht een schoonheidsbeleving of een esthetisch effect sorteren bij de toeschouwer. Daarbij lijkt het DK niet zozeer uit te maken uit welke traditie de systemen die leiden tot harmonie afkomstig zijn. De reactie van DK op deze stelling is te vinden in de appendix (B1). In B2. van de appendix bevestigt ze haar gebruik van de *Nine Star Qi* en de *Yijing* en vertelt ze over haar werkwijze.

Echter, kritische stemmen als die van Martens en Trachet over astrologie en die van Green over de lauwe onderzoeksresultaten met betrekking tot de esthetische eigenschappen van de gulden snede, trekken de middelen die DK gebruikt in twijfel. Daarom kan het interessant zijn om de vermeende ‘esthetische effecten’ van de gulden snede en oosterse astrologie te onderzoeken met *In Real Time* (of een choreografie met gelijkaardige structuren. Volgens DK is de productie *D’un soir un jour* het meest gebaseerd op oosterse structuren (Appendix B2.) als onderzoeksmateriaal en de receptieanalyse als methode. De keuze voor deze methode ligt in het feit dat de effecten van de ordeningssystemen zich grotendeels bij de toeschouwer situeren, meerbepaald in zijn of haar beleving of ervaring. Dit terrein noemt Van de Dries het affect, een domein waar de semiotiek vaak mee worstelt. Precies dit emotioneel affectieve tekeneffect kan bepaald en gemeten worden, bijvoorbeeld via de receptieanalyse. Dit analyseplateau heeft immers verschillende procedures uitgewerkt om ook de gevoelsaspecten van de theatrale interactie te kwantificeren. (32-5). Mogelijke procedures zijn bijvoorbeeld te vinden in de opsomming door Schälzky. Hij stelt voor om data te verzamelen via conventionele bevragingen, de semantische differentiaal, productanalyse of via elektro-fysiologische metingen (elektrocardiografie, pneumografie of psychogalvanische huidreflexen). De vraag is echter of deze methode de metingen nauwkeurig genoeg kan uitvoeren om de sceptici die Green besprak, te kunnen overtuigen.

Door aandacht te schenken aan deze component van de opvoering (de respons van de spectators op het werk), wordt het derde semiotische niveau van Preston-Dunlop min of meer mee in rekening gebracht: het niveau van de esthetische tekens. Dit zijn de tekens (of belichamingen van gedachten en gevoelens) die de toeschouwer toevoegt aan het werk. DK



voorspelde als het ware dat haar kijkers bepaalde gevoelens, namelijk esthetische gevoelens, zouden beleven bij het zien van haar gestructureerde werk. Alsof het publiek *grosso modo* hetzelfde – een schoonheidservaring – zou beleven. Deze gedachtegang staat dan wel regelrecht tegenover de mening van Preston-Dunlop. Zij vindt dat de publieksrespons veelal onvoorspelbaar is omdat het verband houdt met de persoonlijke gemoedstoestand, verwachtingen en cultuur van ieder. Verder onderzoek is nodig om de vermoedens te bevestigen.

#### 4.3.3 *Desh (the second part of the night)* (2005)

##### A. Inleiding

*Desh (the second part of the night)* (*Desh*) zal geanalyseerd worden op basis van de voorstelling in het Théâtre des Arts in Rouen die opgenomen werd op 21 januari 2005. In tegenstelling tot *In Real Time* heeft *Desh* twee choreografen, met name DK en Salva Sanchis. Aan de zijde van Marion Ballester zijn zij daarenboven de twee overige dansers op de scène. Het vijfdelige stuk is opgebouwd uit een duet op het begin en einde, afwisselend gedanst door DK, Sanchis en Ballester, een trio in het midden met nog twee solo's, van DK en Sanchis, ertussen. Deze analyse volgt geen bestaande methode, maar is vormelijk aangepast aan de zijn inhoud. Zo wordt op een organische manier het oriëntaalse karakter van twee hoofdparameters of –tekens onderzocht, namelijk de muziek en de dansvocabulary en ook van een derde, minder prominent teken, met name de manier waarop de dans gestructureerd of opgebouwd is. De vorm van deze ontleding is aangepast aan zijn inhoud. Af en toe zal verwezen worden naar het stuk dat thematisch en chronologisch het dichtste bij *Desh* ligt, namelijk *Raga for the Rainy Season / A Love Supreme (Raga/Love)* eveneens uit 2005.

Dit stuk leek een vruchtbaar analyseobject omdat DK haar affiniteit voor de Oriënt nog nooit zo expliciet heeft verbeeld en verklankt. De herkenbare oosterse kenmerken in de muziek, symboliek en dansbewegingen zijn absoluut meer uitzondering dan regel in haar oeuvre. Dit stuk klinkt niet of ziet er niet uit als 'typisch Rosas', maar het bevat wel interessant materiaal voor een studie over oosterse invloeden in het werk van DK.

## B. Analyse

- Muziek

DK voelt zich al enkele jaren kiplekker met haar oosterse oriëntatie op het leven en in *Desh* klinkt dat als de muziek in de oren. Het programmakartonetje kondigt de Aziatische tonen al aan met exotische namen als Ustad Sayeeduddin Dagar, die het titellied *Raga Desh* musicceert, en Hariprasad Chaurasia, de muzikant van *Raag Khamaj* en *Dhun*, respectievelijk het tweede en vijfde deel. Tijdens het derde deel wordt er gedanst op het lied *Tavil Tani* uitgevoerd door percussionist Haridwaramangalam A.K. Palanivel. Als vierde lied ten slotte wordt *India* gespeeld door John Coltrane.

Alle nummers met uitzondering van *India* komen uit de klassieke, Indische muziektraditie. Een korte uitleg over dit genre is misschien welkom om DKs muziekkeuze beter te kunnen volgen. Volgens Raf Geenens is *raga* een sleutelwoord om de traditionele Indische muziek te begrijpen. *Raga* is Sanskriet voor ‘kleur’, maar kan ook ‘stemming’ betekenen. Elke afzonderlijke *raga* bestaat enerzijds uit een strak schema van noten, waarbij elk schema zijn vaste grondtoon heeft, en anderzijds uit meerdere, gedetailleerde melodieën. Indische muziek is opgebouwd uit een complex systeem van *raga*’s en elke afzonderlijke *raga* is verbonden met een bepaald moment van de dag, een seizoen, een specifieke planeet en een emotie. Het genre heeft in feite als belangrijkste doel een specifieke sfeer op te roepen en de emotionele toestand van de luisteraar te bespelen door middel van die herkenbare stemming. Deze gemoedstoestanden worden in de hindoeïstische traditie *rasa* genoemd en komen voor in de Indiase podiumkunsten en poëzie. waarvan er negen gecodificeerd zijn (namelijk liefde, het komische, pathos, woede, het heroïsche, angst, afkeer, verwondering en het meditatieve). (Klostermaier 150) Deze gevoelens worden ook in de Indische dans en het theater veelvuldig gebruikt. Het zijn echter ‘ontastbare’ en moeilijk definieerbare gegevens die de basis vormen van deze muziekstijl zodat een heldere beschrijving van het genre niet eenvoudig is. In Indische teksten worden *rasa* vergeleken met de combinatie van een aantal ingrediënten en kruiden in de Indische kookkunst. Deze elementen worden wel afzonderlijk toegevoegd, maar samen brengen ze iets nieuws teweeg. (Jansen 2)

DK zocht uit de honderden overgeleverde *raga*’s *Raga Desh* uit om tot een nieuwe dansvoorstelling te komen. *Desh* betekent zoveel als ‘streek’ of ‘natie’ en wordt bijvoorbeeld gebruikt in ‘Bangladesh’ wat de benaming is voor het ‘land van de Bengalis’. Het muziekstuk *Desh* werd volgens de traditie gespeeld op romantische, nostalgische avonden die vielen bij het begin van het regenseizoen. Het vindt dus zijn oorsprong bij de folklore en op het

platteland. Een ander thema waarmee *Raga Desh* vaak gelinkt wordt is het missen van of verlangen naar een geliefde. (Geenens) Als dit gevoel van verlangen geabstraheerd wordt van zijn bepalingen (namelijk wie verlangt of verlangd wordt), dan blijft daar enkel het verlangen zelf over. Dit gevoel van verlangen is inherent aan zowel *Desh*, als DKs leven en – volgens het boeddhisme – aan het menselijke bestaan. In de boeddhistische tweede Nobele Waarheid is verlangen niet minder dan de oorzaak van alle lijden. Met dit gevoel is DK blijkbaar zeer vertrouwd. Het accent op ‘verlangen’ dat DK legt in deze choreografie, lijkt eerder een onbewuste parallel met de boeddhistische focus op dit gevoel, dan dat het een resultaat is van oosterse invloed (bijvoorbeeld door te lezen over dit onderwerp).

DK beschrijft deze *raga* als harmonieus. Voor haar wekt het stuk een gevoel van gebalanceerde harmonie en innerlijke rust op. Tussen de Indische klassiekers plaatst DK een westerse grootmeester, John Coltrane. Hij was de pionier die jazz mengde met wereldmuziek. Coltrane interesseerde zich voor Afrikaanse polyritmiek, folk, gospel en ook spirituele Indische muziek. (Geenens) Zo componeerde Coltrane – duidelijk beïnvloed door de melodische muziekvormen van Ravi Shankar - in 1961 *India*.

De *musical score* van *raga Desh* genoot DKs voorkeur door zijn harmonische kwaliteiten, maar vervoegt ook perfect de weg die Rosas is ingeslagen sinds 2003 met *Bitches Brew/Tacoma Narrows*. Een jaar voor deze productie kondigde DK in een interview met Marianne Van Kerkhoven haar belangstelling voor improvisatie tegenover compositie al aan in *Rosas*. In *Bitches Brew/Tacoma Narrows* bijvoorbeeld, legde jazzvirtuoos Miles Davis de basis voor de productie. Jazz wordt niet alleen in *Desh* vermengd met klassieke, Indische muziek, maar de tendens wordt ook verdergezet in de productie die volgt op *Desh*, namelijk *Raga/Love* waarin Coltranes muziek opnieuw naast de *raga*'s klinkt. Bovendien heeft DK al eerder stukjes Indische muziek gespeeld in recente Rosasproducties zoals *April me* (2002) en *Kassandra* (2004).

Wat bewoog DK om de Indische traditie op te zoeken? Daar heeft ze twee goede redenen voor. Zo lokte de band tussen improvisatie in de muziek en haar dans DK niet alleen, maar strookte haar fascinatie voor het tweespan structuur-emotie ook met dit muzikale genre.

Haar liefde voor de confrontatie tussen improvisatie en compositie vindt ze bevestigd zowel bij jazz als bij de traditionele Indische muziek. Beide genres schrijven de gespeelde noten nooit allemaal uit op de partituur. De jazz- of *ragamuzikant* speelt dus geen melodie die op voorhand volledig bepaald is. Door hem deze vrijheid te laten, kan hij zich geheel toeleggen op de stemming van de *raga* terwijl hij zoekt welke nuances hij kan aanbrengen om de stemming die op dat moment aanwezig is zo precies mogelijk te (be)spelen. De

choreografie van *Desh* werkt op een gelijkaardige manier. Wat vastligt, zijn de globale structuur en het vocabularium, terwijl de tekst geïmproviseerd is. De vaste parameters creëren een ruimte waarin de danser de gepaste kleuren en tinten kan uitzoeken. DK liet zich in mei 2005 interviewen op radiozender Klara waarin ze vertelde dat ze de laatste jaren vooral zoekt naar hoe improvisatie en compositie samen kunnen gaan. Ze vraagt zich af hoe de spanning tussen vrijheid en structuur, die te vinden is in de muziek, om te zetten is in dans. Deze spanning is essentieel voor Indische *raga*'s waarmee DK dankzij Thierry De Mey mee in contact kwam. Hij is degene die haar af en toe de muziek aanreikt die haar koers weerspiegelt en verrijkt. Het evenwicht zoeken tussen impro-compo en de structurele opbouw, zijn twee zaken die de dans en de muziek in *Desh* hoofdzakelijk gemeen hebben. DK lette er zorgvuldig op om niet te veel verbanden te leggen tussen wat je hoort en wat je ziet, want dan loert het gevaar te 'pleonastisch' te worden. *De angst voor het expliciete* (Van Kerkhoven 63) is niet nieuw, die heeft immers altijd al sterk haar dans bepaald. Het dynamische spel van nu eens dichter op de muziek te zitten om er dan weer van weg te gaan, een voortdurend heen en weer golven, heeft haar veel meer te bieden.

Gebiologeerd door de link tussen vorm/structuur en emotie, is het vervolgens nog zo gek niet dat ze voor Indische *raga*'s koos. Van Kerkhoven omschrijft DK's obsessie als het (onder)zoeken van de emotionele rijkdom van structuur en de structuur van emoties. De twee uitersten gaan samen als de helften van dezelfde schelp die met elkaar verbonden zijn. Dit bondgenootschap is voor het leven en vormt tevens een rode draad doorheen DK's oeuvre. (*Trying to Capture* 32) In *raga*'s zijn structuur en emotie ook tegengestelde en samenwerkende bondgenoten. Jansen, medewerkster van Rosas, beschrijft dit bont genootschap als volgt. In het eerste deel van de *raga* worden de instrumenten en andere elementen van de compositie uiteengezet, daardoor krijgt de muziek een horizontaal, lang uitgerekt gevoel. In het tweede deel blijven die ingrediënten aanwezig, maar wisselen ze in intensiteit, tempo, ritme, onderlinge verhoudingen enzovoort. Deze variaties en ornamentaties accumuleren in een zeer specifieke sfeer of emotie. Het geheel krijgt meer lagen, wordt voller en voller en heeft uiteindelijk een meerwaarde ten opzichte van de afzonderlijke delen; net zoals het Indische gerecht dat beter smaakt dan elk ingrediënt afzonderlijk. Dit mechanisme van meerlagigheid resoneert in stukken als *Desh* en *Raga*. In laatstgenoemde dansen worden ook eenvoudige, vaste elementen opeengestapeld in verschillende versies. Zo ontstaat een bijzondere textuur die een emotionele lading teweegbrengt. Voor DK wordt het stuk op deze manier doordrongen van een spirituele sfeer. (Jansen 2-6)

Dit muzikale gedeelte over *Desh* onthult een volgende manier en reden waarop en waarom DK oriëntaalse zaken opneemt. Belangrijk is dat het concept van Indische *raga*'s - het improvisatorische karakter en de link tussen structuur en emotie - verschijnt in haar werk. Jansen nuanceert DKs belangen: de reden voor haar muziekkeuze heeft wellicht te maken met haar interesse in oosterse filosofie, maar komt toch vooral door de raakpunten tussen deze muziek en haar benadering van choreografie (en het opbouwen van een dansvocabularium/danstaal). (1) Ook noemenswaardig is dat bij deze impro-compo-invalshoek bijpassende muziek hoort en dat die werd aangereikt door Thierry De Mey. DK was dus zelf op zoek en vond met een duwtje in de juiste richting uiteindelijk de Indische ritmes. Ze werd niet passief overspoeld of verblind door de schittering van het vreemde en onbekende. Voor het delicate proces waaruit een nieuw vocabularium geboren wordt, riep ze de hulp in van Salva Sanchis en Marion Ballester. Hoe de uitzonderlijke samenwerking tussen dit trio verliep en welke dansbewegingen gevormd werden of bleven bestaan, wordt in een volgend punt besproken.

- Dansvocabularium

Terwijl de muziek regelrecht uit de traditie van de Aziatische landen stamt, heeft het gros van de dansbewegingen niet zulk een eeuwenoude *roots*. Slechts nu en dan voeren de danseressen enkele houdingen uit die direct te linken zijn met de traditionele Indische tempeldans. (interview op Klara) Iets frequenter verschijnen de vertrouwde Rosasspiralen, -hupjes en -zwaaien. Maar daar houdt het herkenbare gedeelte van de danszin ook op. Het nieuwe vocabularium, zoals in de solo van DK of Sanchis, is minder typisch.

In dit onderdeel zal het dansvocabularium van *Desh* als het ware gescand worden op oosterse invloeden. Tijdens dit proces worden wederom enkele hypothesen opgesteld die die invloed kunnen verklaren. Eerst wordt het materiaal onderzocht dat het meeste oosters leek, namelijk de typisch Indische bewegingen. Vervolgens zal het zogezegde nieuwe vocabularium ontrafeld worden. Ten slotte wordt nagegaan hoe toevallig het stuk precies uit vijf delen bestaat.

### Indische tempeldans

Verwijzingen naar de Indische tempeldans verschijnen even snel als ze weer verdwijnen. Er wordt bijvoorbeeld op de vloer gestampt met de hele voetzool, gebogen door de benen; soms wordt die voet tegen de binnendij van het standbeen geperst en gaan ze de uitdaging aan om deze meditatieve houding in balans te houden. De beschreven beenbewegingen zijn opvallend

verwant aan een van de basisposities (afbeelding 18) van de Bharata Natyam, de klassieke Indische dans (Barba 205). In *Desh* laten de danseressen ofwel de opgeheven voet vanuit de getoonde positie vlak op de grond ploffen, ofwel heffen ze de voet nog hoger tegen het standbeen.



Afbeelding 18 - basispositie in Indische dans, Bharata Natyam (Barba 205)

Tot slot verschijnt er nog wat Indisch handwerk: meermaals mimeren de vrouwenhanden namelijk plots een lotusbloem. Dit gebaar (of *mudra*) is een handbeweging die priesters rond 1500 voor Christus gebruikten tijdens heilige rituelen. Later zijn zulke *mudra*'s beschreven en gecodificeerd in verschillende traktaten die de basis vormen voor Indische dansen als Bharata Natyam, Kathakali en Odissi. (Barba, 136) In *Desh* zijn deze gebaren 'verwesterd', in de zin dat ze niet met het volledige lichaam uitgevoerd worden. Het zijn veeleer geïsoleerde gevallen van Indische bewegingen op het lichaam.

Op Klara ontkent DK dat ze uitgebreid onderzoek zou verricht hebben om zich het tempeldansgenre eigen te maken. De interviewvraag focuste dan wel op de sporadische Indische dansbewegingen in *Raga/Love*, maar door de talrijke overeenkomsten en korte tijdsparren tussen deze twee producties, beschouw ik de werkwijze zoals DK ze op Klara vertelde, als gelden voor op zijn minst beide producties. Zo kregen de dansers ter voorbereiding van *Desh* en *Raga/Love* professionele demonstraties van Indische dans te zien, wist Sara Jansen te vertellen tijdens haar college. Terwijl in *Desh* enkele bewegingen uit de demonstratie zijn overgenomen, is er in *Raga/Love* geen enkele meer te vinden.

De sporadische en ‘verwesterde’ Indische dansbewegingen verraden dat DK niet zozeer geïnteresseerd is in het ‘nadansen’ van de oosterse traditie, als wel in het vorm geven van de abstracte principes zelf. Deze hypothese functioneert als weerwoord op Vercammen die zich vragen stelde bij de daadkracht van DKs interesse in daoïsme. Zijn reactie is begrijpelijk aangezien DKs dans er niet bepaald oosters uitziet; geen *Taiji* bewegingen, allerhande *mudra*’s of oosterse kledij. Zij verdraagt andermans bewegingen op haar lijf niet en zal dus ook niet snel in het vel kruipen van een *Baratha Natyam* danser. Veeleer lijkt ze de oriëntaalse ideeën, - van *Qi*, *Yin Yang*, balans, ... - te verinnerlijken. Maar zoals volgens het zevende principe van het oneindige universum alle begin een einde heeft, is DK in 2005 uiteindelijk minder afkerig beginnen worden tegenover vreemde danstalen.

### Nieuwe vocabularium

Het nieuwe dansmateriaal wordt gegeneerd op een drietal manieren. In het voorgaande deel werd beschreven hoe de eigenheid van Indische *raga*’s DK stimuleerden tijdens het creatieproces. Het improvisatorische karakter enerzijds en het haast paradoxale samengaan van emotie en structuur anderzijds zijn terug te vinden bij *raga*’s en vormen daarmee al twee inspiratiebronnen voor een nieuw dansvocabularium. Uit nog een derde manier put DK vers materiaal, meerbepaald uit haar samenwerking met de twee overige dansers, Salva Sanchis en Marion Ballester. Een verdieping in deze samenwerking of in het creatieproces zal uitmaken of, hoe en waarom het Oosten daarin past. De onderwerpen die onder de loep genomen worden zijn de co-choreografie, DKs geloof in mannen- en vrouwenbewegingen, de verbeelding van de drie-eenheid hemel-mens-aarde, de meditatieve aard van Sanchis’ dans en tenslotte twee opvallende *moves*.

### *Co-choreografie*

Of de twee gastdansers zich rechtstreeks interesseren voor oosters gedachtegoed, is moeilijk te achterhalen. Er zijn wel redenen te vinden waarom DK precies hen vroeg om *Desh* mee te creëren. De Franse danseres Ballester maakte van 1992 tot 1997 deel uit van Rosas en had al een geslaagde samenwerking met DK achter de rug als co-choreografe van *Once*. Voor DK is Ballester het perfecte klankbord, een onmisbare hulp om vragen te beantwoorden. Ballester beaamt dit, zij vindt zich net een vroedvrouw die de geboorte van een nieuw vocabularium begeleidt. (Geenens) Tijdens het choreograferen en in deze thesis speelt Salva Sanchis nog een vitalere rol. Hij werd namelijk door DK gevraagd een solo te maken voor haar. Aan dit verzoek is in feite geen spatje oosters te vinden. Men zou zelfs eerder Spaanse invloeden

verwachten die ze van de 31-jarige Catalaan zou hebben ondergaan. DK viel voor Sanchis' dans voor een reden, en deze reden past verdacht goed in een oosters denkkader.

Vooraleer deze reden te noemen, gaat de aandacht even naar DKs intuïtieve aanvoelen van het oosterse gedachtegoed. Door haar intuïtie voorop te stellen, kwam ze later op systemen of structuren uit die haar gevoel bevestigden. De daad werd vroeger al bij dit woord gevoegd toen ze haar eerste stuk, *Violin Phase* (1981, New York), creëerde. Door toen een roos te voorschijn te draaien en weer te niet te dansen, nam ze in haar dooie eentje de spiraalbeweging als fundament voor deze choreografie, nog voor ze wist dat in Aziatische landen de spiraal als het universele patroon van de kosmologische krachten werd beschouwd. Met haar 21 jaar had ze nog nooit gehoord over de krachten *Yin* en *Yang* die ten opzichte van de tijd spiraalvormig zijn in vooraanzicht. (*Het Makrobiotisch Antwoord* 12) Pas later kwam ze met oosterse filosofie in contact wat vervolgens een denkkader geworden is in haar privé- en beroepsleven.

Deze 'gebruikers' houding tegenover oosterse gedachten kan verklaren waarom in de voorstellingen die aan *Desh* voorafgingen, tijdens de opvoering niet of nauwelijks naar elementen uit het Oosten wordt verwezen. Zoals reeds vermeld, is *Desh* geen 'normale' Rosasproductie, onder meer omdat er expliciet en veelvuldig verwezen wordt naar de oosterse muziek- en danswereld. Toch hoeven zulke herkenningpunten niet per se ten tonele gevoerd te worden om te kunnen spreken van oosterse invloeden. Het raadplegen van klassieke Aziatische literatuur zoals bij *In Real Time*, is bijvoorbeeld onmerkbaar zonder die *inside information*. Tot bij *Desh* had DK blijkbaar meer baat bij een oosterse denkwijze vóór de opvoering - dus tijdens het creëren - dan die denkwijze expliciet te tonen aan het publiek. Naast het gebruik van klassieke, Aziatische literatuur (zoals de *Nine Star Qi*) of muziek, is dus haar denkkader, haar bril een volgende manier waarop het werk en leven van DK oosters getint is.

Vanuit haar intuïtie, versterkt door kennisneming van de oosterse filosofie (die haar complementaire en antagonistische krachten, de twaalf wetten en zeven principes, de kracht van meditatie,... leerden kennen), moet kennelijk begrepen worden waarom zij Sanchis vroeg mee te choreograferen. Zij werd namelijk zo geïntrigeerd door zijn beweging(smateriaal) dat ze het wilde dansen.

Andermans materiaal dansen is een primeur in haar carrière, vooral omdat ze al die tijd voor *Desh* zich nooit lekker voelde bij bewegingen die ze niet zelf gegenereerd had. Dat is trouwens de reden waarom ze naast danseres ook choreografe is: om haar eigen bewegingen te kunnen dansen. 'De choreografie [...] is uit noodzaak. Ik kon mij nooit goed de bewegingen



van anderen eigen maken. Mijn lichaam in een choreografie van iemand anders ... dat ging niet.' (de Kuyper 125) Vanuit het *Yin Yang* standpunt verklaart ze waarom haar aandacht getrokken werd door de dansstijl van de Spanjaard. Sanchis heeft erg soepele gewrichten die hij laat improviseren op Coltranes *India*. Hij kreeg de gelegenheid zijn persoonlijke manier van bewegen te tonen tijdens zijn solo middenin *Desh*. Voortdurend probeert hij de aangehouden muziektoon te belichamen door een positie die uit evenwicht is, zo lang mogelijk te rekken om die dan op het laatste nippertje sierlijk op te vangen en te laten vervloeien in het vervolg. Hij leunt als het ware constant tegen zijn grenzen aan; een techniek die net werkt op de afwezigheid van kracht. Als toeschouwer zou men het niet zeggen, dan lijkt alles op het podium immers *peanuts*, maar naast loslaten en overgave, vergt zijn dans op andere momenten ook aanzienlijk wat kracht en spanning. Zo zijn er nog aanvullende tegenstellingen te vinden in zijn dans. Een andere *Yin Yang* is de combinatie van vrouwelijke en mannelijke elementen in de bewegingsfrase van Sanchis. In een interview met Katleen Van Langendonk zegt DK:

De frase van Sanchis bestaat uit mannelijke bewegingen met vrouwelijke elementen. Er is gewerkt op kracht en spanning, maar ook op de afwezigheid van kracht, op het maximum uit het minimum halen. Dat evenwicht zoeken tussen tegengestelden, zoals in iedere *Yin Yang* zit en omgekeerd, is wat me interesseert. (24)

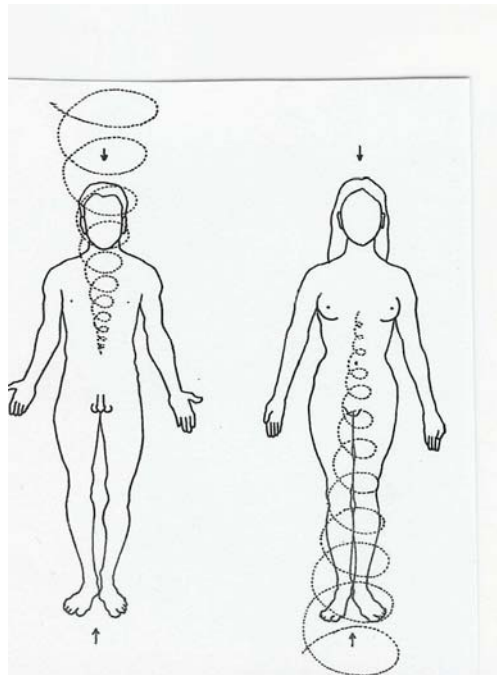
Vergelijken we deze vaststelling met twee van de twaalf wetten van verandering van het oneindige universum, dan is de gelijkenis frappant. Er is de wetmatigheid dat *Yin* en *Yang* samen energie, *Qi*, produceren en voor die bepaalde energie die uit de dans van Sanchis spreekt – door zijn persoonlijke manier van *Yin* en *Yang* combineren – heeft DK een boon. Vervolgens wordt de wet bevestigd dat niets enkel *Yin* of enkel *Yang* is, want alles is samengesteld uit beide tendensen, in verschillende mate. De *Taiji* was daar het toonbeeld van. Het oosters denken is met andere woorden een systeem waarmee DK kan verwoorden, verklaren wat haar parten speelt.

#### *Mannen- en vrouwenbewegingen*

Hoewel de bewegingen van Sanchis volgens haar iets weg hebben van beide seksen, gelooft DK dat bepaalde bewegingen eerder mannelijk en andere eerder vrouwelijk zijn. Soms ligt dat puur aan hun fysiek. Zo kunnen mannen hoger springen en hebben ze meer veerkracht, een kracht die vertrekt vanuit het contact met de aarde. DK specificeert haar probleem even en

beweert stellig dat zij mannelijk bewegingsmateriaal evenmin kan dansen. (Van Langendonk 24) Het is aannemelijk dat zij haar gevoel wederom bevestigd en verklaard vond in de macrobiotische theorie die onder andere de Japanner Michio Kushi aanhangt. Zowel Kushi als de DK geloven dat vrouwen- en mannenlichamen het resultaat zijn van een vrouwelijke en mannelijke energie die gematerialiseerd is. Logisch dus dat een fijngevoelige vrouw als DK minder aanleg heeft voor mannendans.

De macrobiotische verklaring voor het ontstaan van mannen- en vrouwenlichamen is relevant genoeg om op in te gaan. Zoals reeds uitgelegd hebben oosterlingen opgemerkt dat alle fenomenen in de kosmos onderhevig zijn aan polaire krachten, die gangbaar zijn onder de naam *Yin* en *Yang*. Dit universele patroon treedt bijvoorbeeld in werking bij de vorming van mensenlichamen. Het mannenlichaam zou meer onderhevig zijn aan de *yan*ge of centripetale kracht die zich uit de periferie (de hemel) naar het centrum van de aarde beweegt. Deze kracht ontvangt de man door het spirituele kanaal dat loopt van de kruin van zijn hoofd (meer bepaald het centrum van de haarspiraal) naar de mannelijke genitaliën, de penis. Het vrouwelijke lichaam wordt meer geregeerd door de *yin*ne, centrifugale kracht die aardser is omdat ze expandeert uit het middelpunt van deze planeet. Die expansie wordt veroorzaakt door de rotatie van de planeet Aarde en doordringt de vrouw van haar genitale organen, de vagina en de baarmoeder, tot haar spiraalvormige kruin. Zowel het mannelijke als het vrouwelijke lichaam zijn aan beide krachten onderhevig, maar in verschillende mate. In het geval van de man resulteert de dominantie van hemelenergie in een groter lichaam, kleinere borsten en vergrote seksuele organen. Door een overmaat aan hemelenergie tendeert de man op psychologisch vlak zijn conceptuele visie op deze wereld te willen realiseren. De vrouw nu is meer onderhevig aan de middelpuntvliedende kracht waardoor ze de typisch vrouwelijke kenmerken krijgt van ingetrokken organen, omvangrijke borsten en hoofdhaar dat blijft tot op latere leeftijd. Ze is mentaal ingesteld op de wereld rondom zich die ze wil ordenen en bij haar inrichting streeft ze naar schoonheid en perfectie. In afbeelding 20 wordt deze theorie verduidelijkt met een plaatje. (86-87)



Afbeelding 19 - dominante energie bij man en vrouw (Kushi, *Book 86*)

Het is markant om de dag van vandaag nog zulke algemene uitspraken te lezen die snel tot stereotiepen kunnen leiden. De stap om Kushis typeringen om te zetten naar de rolpatronen van de ambitieuze, uit huis werkende en groot geschapen man die gesoigneerd wordt door zijn bevallige huisvrouw, is snel genomen. Zulke veralgemeningen zijn in het verleden al bevochten geweest en zouden nu nog scherpe kritiek kunnen uitlokken en niet alleen uit feministische hoek. De manier waarop Kushi mannen en vrouwen - zonder oordeel - karakteriseert hoeft echter niet meteen op de bekende clichés aan te sturen. DK bijvoorbeeld is de kostverdienster en alles behalve een modepoppetje, haar opsmuk houdt ze steeds sober, terwijl ze toch geobsedeerd is door ordening en structuren en daarbij heeft ze een zwak voor evenwicht en esthetiek. Ze koos immers de muziek *raga Desh* net op basis van harmonische kwaliteiten. Door deze eigenschappen zou DK volgens Kushi wel een erg vrouwelijke vrouw zijn.

*Drie-eenheid: hemel-mens-aarde*

In *Desh* versmelten mannelijke en vrouwelijke kenmerken in een 'tweeslachtige' dans, omdat Sanchis en DK elk een basisfrase uitgewerkt hebben die door alledrie wordt gedanst. De ganse productie is gefundeerd op een mannelijke en een vrouwelijke zin waarop eindeloos gevarieerd wordt. Deze werkwijze refereert sterk aan de 'ene oneindigheid' die via een

tweeledigheid (vrouwelijk en mannelijk of *Yin* en *Yang*) tot eindeloze differentiatie leidt.<sup>16</sup> De variaties (hetzelfde maar dan achteruit, sneller, trager, in de andere richting, alleen of in duo of canon,...) zouden bovendien twee van de zeven universele principes van het oneindige universum kunnen uitbeelden: alles verandert en niets is identiek. Naast deze vervloeiing werden ook de tegenstellingen sterk in de gaten gehouden. De kostumering staat bijvoorbeeld in het teken van het contrast. De man wordt gekleed als een hoffelijke en charmante verleider en krijgt een zwarte, geklede broek en een licht hemd aangetrokken terwijl de vrouwen hun elegantie en fragiliteit, hun *Yin*, benadrukken door middel van fijne, passende jurkjes.

De visuele tegenstelling breidt zich verder uit tot het decor en de belichting. De aarde, Moeder Aarde, is vrouwelijk en de asgrijze, oranjebruine kleien vloer is afgestemd op de gelijkaardige tinten van de kledij van DK en Ballester. Van de witte en zwarte stofpartij die uit de hemel lijken neer te dalen, lijkt Sanchis' pak gemaakt en wordt zijn aankleding een vrij letterlijke vertaling van de man die meer hemelenergie zou ontvangen.

Als aan het scènebeeld deze verdeling wordt toegekend - de hemel in de zeilen, de aarde in de bruinige klei en drie dansende mensjes tussenin - dan verbeeldt *Desh* net een stukje symboliek uit de *Yijing*. Alleen, zonder volwaardige studie van dit boek is het riskant overeenkomsten te beginnen stellen. Daarom worden slechts enkele rake(nde) formuleringen genoteerd. Wilhelm schrijft in zijn voorwoord op de *Yijing* hoe de mens verbonden is met de hemel - de wereld der ideeën - en met de aarde - de materieel zichtbare wereld. Hemel, aarde en mens vormen zo een drie-eenheid van de oermachten (XLII) De *Yijing* heeft nog opvallende associaties met het scènebeeld. De acht trigrammen van de *Yijing* worden namelijk gelinkt met natuurfenomenen. Twee daarvan zijn hemel en aarde. De tekens voor hemel en aarde vormen de basis waaruit de andere zes lijnbeelden voortkomen. Daarbij is de mens geen geïsoleerde entiteit, maar een verbindende schakel. 'Via de mens kunnen de energieën van Aarde en Hemel, het *Yin* en het *Yang*beginsel, elkaar ontmoeten.[...] De trigrammen zijn elk een symbool van de drieëenheid (sic) aarde-mens-hemel' (Möller 81) Bovendien heeft DK het zelf over 'heaven and earth [...] with mankind as the link between them' (*Trying to Capture* 35)

Het is niet eenvoudig om de betekenis van dergelijke stellingen precies te begrijpen. Wel valt op dat het toneelbeeld van *Desh* bijzonder op deze woorden inspeelt, alsof DK samen met haar décorontwerper en lichtman Jan Joris Lamers beslist had om in het

---

<sup>16</sup> In de appendix (B3.) wordt verder gedacht over 'basisfrase versus variaties'

scènebeeld een drievuldigheid te spiegelen. Tijdens het interview was DK verrast over deze analyse.

### *Meditatieve dans*

Net werd beschreven waarom DK Sanchis' dansen zo aantrekkelijk vond. Uit mijn persoonlijke ervaring – namelijk tijdens het bijwonen van de voorstelling *Desh* op 18 februari 2005 in De Munt, Brussel – kon ik nog andere uitzonderlijke kwaliteiten aan de dans van Sanchis toeschrijven. Een lezing van Kabat-Zinn, een professor en meditatieleraar, hielp me wonderwel te verwoorden waar ik niet onmiddellijk mijn vinger op kon leggen. Meerbepaald de stukken over de handeling van het niet-handelen konden zijn uitzonderlijke dans beschrijven. Bijgevolg waren de overeenkomsten tussen het boeddhisme en Sanchis' prestatie frappant.

Het contrast tussen de innerlijke rust die uit Sanchis' gelaat straalde en zijn alerte, virtuoze bewegingen waren aanvankelijk een onverwachte, vreemde combinatie. Zijn activiteit leek geen moeite te kosten en niets werd geforceerd. De innerlijke rust van Sanchis, de handelende persoon, ging zozeer over in de uiterlijke handeling, zijn dans, dat de handeling zichzelf leek uit te voeren; een waar niet-handelen dat Kabat-Zinn de hoeksteen van meesterschap noemt op eender welk gebied (schilderkunst, dans, leven,...). Het niet-handelen van het boeddhisme kan zich zowel voordoen in een handeling als in stilte. Niet-handelen heeft niets te maken met niets doen, met traagheid of passiviteit. “De rustig op het watervlak van het meer drijvende eend moet niet worden gescheiden van zijn onder water, ongezien, druk bewegende poten.” (Suzuki 68) Ofwel, een mediterende verblijft niet in een vredige utopie, maar observeert en beleeft de volle realiteit. Niet-handelen betekent eigenlijk eenvoudigweg de dingen laten zijn zoals ze zijn; het is ‘doen zonder doener’, aangekweekt in levenslang oefenen. In feite is meditatie niet anders dan het beoefenen van niet-handelen. De danskunst van Sanchis steeg boven techniek, inspanning en het denken uit. Zijn handeling werd een ware uiting van kunst, van Zijn, van loslaten van alle activiteit: een bewegend in elkaar opgaan van lichaam en geest. Het was deze magie van het ware meesterschap die me betoverde. (50-58)

Niet alleen Sanchis' danstechniek is van meditatieve aard. Ook DK en Ballester hebben er wat van weg. Als zij improviseren, verleggen ze hun grenzen. DK vertelde Van Kerkhoven wat impro en compo voor haar betekenen.

‘With composition, you are largely preoccupied with strategy, organisation of time and space, and the distance between past to the future. [...] In improvisation, you combine your energies with other people’s. Time is then the moment, the here and now. (*Trying to Capture* 35)

DK beschrijft compositie als het ware als een horizontale as en improvisatie als een verticale. Om de eigen energie te kunnen mengen met die van de mededansers, moeten de dansers bijzonder alert zijn op ieders energie. Daarvoor moeten ze een andere houding tegenover tijd aannemen, aldus DK. Een houding die als het ware focust op *trying to capture the moment*, het hier-en-nu, wat een boeddhistische, meditatieve oefening bij uitstek is. Kabat-Zinn beschrijft op een gelijkaardige wijze wat de beste manier is om in het hier en nu te vertoeven, namelijk door oplettend te zijn. (35) Deze haast meditatieve oefening draagt bij aan de spirituele lading van *Desh*.

#### *Twee opvallende gebaren*

Tot slot zijn er nog een tweetal ‘nieuwe’ bewegingen die haar affiniteit met oosterse benadering van het leven en lichaam verraden. Het zijn de vrouwen van het gezelschap die de handelingen uitvoeren die trouwens in totaal niet meer dan enkele seconden in beslag nemen, maar niettemin bekliven door de intensiteit die ze uitstralen. De eerste handeling is als een kushandje dat voorzichtig weggeblazen wordt, maar zonder dat er eerst een kus werd gegeven op de handpalm. DK en Ballester hebben het dan even over de adem. De aangeblazen uitademing kan luchtig als een vluchtig windje geïnterpreteerd worden, maar het briesje kan evengoed alomvattend worden als het geabstraheerd wordt tot de levenskracht en de geest van het lichaam. De adem als een vorm van energie of *Qi*, één van de meest fundamentele concepten van de oosterse kosmologie. Volgens Schipper was de eerste betekenis van *Qi* stoom, uitwaseming en adem. (10) Als DK - met haar daoïstische levenshouding - zo de adem visualiseert, wil ze waarschijnlijk niet enkel klamme handen droogblazen.

De tweede handeling is complexer om te beschrijven. DK en Ballester staan met gesloten ogen stevig en recht op beide voeten. Ze bewegen met zichtbaar genot een hand vanaf de maagstreek recht naar voor. De hand wordt ongeveer gehouden zoals de zittende Boeddha soms zijn hand opheft. Alleen bevindt die hand zich in *Desh* voor de overgang van borst naar buik en dat is allesbehalve een willekeurige plek. Precies in die lichaamsregio wordt de zonnevlecht, de *plexus solaris*, gelokaliseerd. Dat is een van de zeven plaatsen in een menselijk lichaam waar aarde- en hemelenergie elkaar ontmoeten en zich opladen. In de

klassieke, Indische geneeskunde worden deze knooppunten *Chakra's* genoemd. DK concentreert zich door die specifieke handeling op haar derde *Chakra*. De zonnevlecht is volgens Kushi verantwoordelijk voor “Generating various physical and mental powers, including an extraordinary ability to control physical movement, and the performance of unusual powers which require balance among all physical movements.” (*The Book of Do-In*, 74-76) Een sterk ontwikkelde derde *Chakra* zou wel de droom zijn van elke danser. Deze twee *moves* kunnen louter formeel en zonder betekenis bekeken worden, maar in een daoïstische context komen ze heel wat gevoeliger te liggen.

Graham hechte ook bijzonder belang aan de zonnevlecht. Voor haar was het het startpunt van elke beweging. Verdere parallellen worden in de algemene conclusie getrokken.

### Bekende Rosasvocabulary

Het nieuwe dansvocabulary domineert niet zo erg dat alle vooraf gegenereerde bewegingen zomaar overboord zijn gegooid. Op Klara vertelde DK al dat materiaal uit *Kassandra* werd gerecycleerd en daarnaast worden nog talloze spiralen gedraaid, hopjes gesprongen, benen weggeslingerd zoals Rosas al 24 jaar draait, springt of slingert. De centrale plaats die spiralen in het oeuvre van DK hebben ingenomen wordt weerspiegeld in de naam van de compagnie, Rosas, naar de roos waarvan de bloemblaadjes ook naar het middelpunt gerangschikt zijn. Wie hieraan twijfelt, kan *Rosas* op bladzijde vier openslaan en zesmaal dezelfde rozenboeket nagaan op spiraalsgewijze bloembladschikking. Zoals reeds geïllustreerd aan de hand van *Violin Phase*, ligt de oorsprong van deze favoriete spiraalbeweging bij DKs intuïtie.

Pieter T'Jonck ziet nog meer spiraalbewegingen. Haar werk ontvouwt zich volgens hem spiraalvormig omdat vele voorstellingen materiaal en motieven hernemen van eerder werk. De choreografische structuur en het bewegingsmateriaal van *Drumming* is bijvoorbeeld rechtstreeks afgeleid uit *Just before*. *Just before* bevat dan weer choreografische verwijzingen naar *Amor Constante más allá muerte*, een werk dat op zijn beurt de dansers opvoert in de kostuums van *Ottone Ottone*. Dit dwarsverband is volgens T'Jonck lang niet het enige. (*Het werk* 687-8) Volgens Van Kerkhoven geven al DKs producties blijk van haar bewustzijn van herhaling en de continu veranderende aard van het leven (*Trying to Capture* 33). T'Jonck herkent de spiraalbeweging met andere woorden niet alleen in de afzonderlijke choreografieën, maar ook op een metaniveau, namelijk in de opbouw van haar oeuvre.

- Structuur

Een laatste, relevant onderwerp is *Desh* zijn vijfdelige structuur. DK deelde namelijk de voorstelling op in twee duetten, twee solo's en een trio. De choreografe vindt deze constructie op een arcade lijken (Noisette). In het Oosten is het getal vijf echter niet zomaar een getal, het draagt een grote symbolische waarde in zich. Hoofdstuk één vertelde reeds over de Transformaties waarvan er vijf onderscheiden werden. Bovendien kon men deze Vijf Fasen in de meest uiteenlopende aspecten van de kosmos terugvinden omdat alle fenomenen onderhevig zouden zijn aan een vijfdelige cyclus. Daarnaast kan het getal vijf gelinkt worden met de vijf 'activities' van de Indiase godheid Shiva, koning van acteurs en dansers. Shiva heeft de functie te creëren en te vernietigen en hij vervult deze taak door te dansen. Zijn goddelijke dans telt enkele 'activities' en dat zijn er precies vijf: 'creation, protection, destruction, giving rest, and salvation.' (Jones 454) Ten slotte is er een bekende vijfdeling bij het Japanse no-theater te vinden. Het actuele repertoire – dat ongeveer uit 240 stukken bestaat – wordt op enkele stukken na traditioneel in vijf categorieën onderverdeeld (Zeami 27). Deze voorbeelden getuigen van het gewicht dat het getal vijf in zich draagt in de oosterse cultuur.

### C. Conclusie

Het is ondertussen te precair geworden om de oosterse elementen in *Desh* en bij DK nog puur te benoemen als 'invloeden'. Deze formulering wekt twee problemen: enerzijds heeft 'invloeden' een negatieve connotatie en roept het enigszins het idee op dat DK zichzelf vergeet en enkel nog oog heeft voor het Oosten. Een tweede probleem is dat 'invloeden' maar één kant van de munt laat zien. Naast elementen van buitenaf voert DK ook oosterse elementen op omdat haar binnenste, haar intuïtie het haar voorstelt. In de analyse *Desh* leek DK haar intuïtieve zelf beter te leren kennen door middel van het oosters denken. Dit oosters denken was dan als het ware een tijdelijke halte, omdat ze via Kushis uitleg over de natuurlijke verschillen tussen mannen en vrouwen bijvoorbeeld, weer naar haar oorspronkelijk intuïtieve aanvoelen gestuurd werd. Die intuïtie is ondertussen versterkt geworden door een bevestiging.

Indische *raga*'s boden haar een laboratorium om structuur uit te spelen tegenover emotie. Door vanuit de architectuur van de muziek een gelijkaardige dans te creëren - zonder een letterlijke, architecturale vertaling - voert ze tegelijk een hoogst persoonlijke strijd (op). Hier is duidelijk sprake van een link: DK heeft altijd al op de tweeling structuur-emotie (*Yin* en *Yang*) gekickt. De resonantie van de muziekstructuur in de dans is enkel mogelijk als DK



de Indische muziek grondig bestudeerd heeft. Ze maakt zich allerminst schuldig aan oppervlakkige imitatie of interesse voor het Oosten door zijn exotische karakter. Een volgende link en invloed uit het Oosten blijkt uit haar samenwerking met Salva Sanchis. DKs intuïtieve aanvoelen van oosters denken en haar hedendaagse oosters getinte kijk op de dingen blijkt uit haar perceptie, haar terminologie en haar voorkeur voor de dans van Sanchis. Ze legt uit zichzelf dezelfde accenten als het oosters denken (spiraalbewegingen, het thema verlangen, *Yin* en *Yang* in termen van emotie en structuur, ...). Uiteindelijk is het dan logisch dat oosterse denkwijzen haar zouden helpen om gedachten te ordenen, te benoemen, alsook om ze productief te maken en om de wereld te bekijken en te begrijpen. Vervolgens gelooft DK in mannen- en vrouwenbewegingen. Een onderliggende theorie hiervoor is bij Kushi te vinden. Wat dit punt betreft, is het niet duidelijk of er sprake is van een link of van een invloed. Hetzelfde probleem stelt zich bij de danskwaliteiten van de dansers. Alledrie hebben ze iets meditatiefs, maar het blijft onbeslist of de meditatieve aard eigen is aan de dansers zelf of dat die uit hun omgeving tot hen kwam. Ten slotte zijn er duidelijke invloeden te vinden in het dansvocabularium. Bepaalde bewegingen (de twee *moves* en de Indische tempeldansrestantjes) zien er namelijk bijzonder oosters uit, alhoewel ze niet op en top authentiek uitgevoerd worden. Ze zijn enigszins verwesterd waaruit besloten kan worden dat DK ze niet wil imiteren, maar eerder wil integreren. Naast muziek en dansvocabularium draagt de parameterstructuur ook een oosters element in zich, aangezien het stuk uit vijf (een geladen getal in het Oosten) delen bestaat. Ook hier is het betwistbaar of het om een intuïtieve voorkeur of om een invloed gaat.

#### **4.4 Conclusie**

Aan de hand van drie vragen (*dat, hoe* en *waarom*) werden de oosterse elementen in het werk en leven van DK aan een studie onderworpen. Het *corpus majeur* van dit hoofdstuk bestaat uit de eerste studiemethode, namelijk een analyse van *In Real Time* en *Desh*. Twee onderzoeksmethodes werden gehanteerd omdat de oosterse elementen in elke opvoering op een verschillende manier verwerkt zijn waardoor ze er logischerwijze ook op een verschillende manier weer uitgehaald worden. De bestudering van haar biografie en huidige levenswijze vormt de tweede methode. Ten slotte is het interview een derde manier om het gestelde doel te bereiken. Door deze middelen werden de volgende hypothesen bekomen.

Vooreerst is de stelling dat DK door het Oosten zou beïnvloed zijn, zonder twijfel aangetoond. ‘Beïnvloed zijn’ betekent dan dat kennis over het oosters denken een bepaalde factor is voor de vorm en/of inhoud van haar werk en leven. Zonder deze kennis zou ze andere beslissingen nemen. Ze koos er met andere woorden bewust voor om via studie - of het intellect – Oosten te leren kennen. Ze hanteert bijvoorbeeld de *Nine Star Qi* voor duetvorming, *Yin Yang* termen om te denken en zich uit te drukken, de *Yijing* voor levensvragen en macrobiotiek als voedingswijzer. Het antwoord op de eerste vraag berust op ‘bewijsmateriaal’ als citaten, de annotatie en de muziek en dans van *Desh*.

De term ‘invloeden’ is in feite ongelukkig gekozen omdat het maar één kant van het verhaal onthult. Naast de elementen die van buitenaf (uit het Verre Oosten) komen, zijn er een aantal elementen te bespeuren die ‘typisch oosters’ zijn, maar die DK niet bestudeerd heeft. Toch zijn zij daar en wel omdat haar intuïtie het haar toegefluisterd heeft. Als ze bezig is variaties te putten uit één basisfrase, dan handelt ze in feite in de naam van de Verandering. Ook haar accent op ‘verlangen’ loopt gelijk met het accent dat een oosterse levensbeschouwing als het boeddhisme legt. Een laatste voorbeeld is het *Yin Yang* denken waarop (onder andere) *Desh* drijft. DK laat dan het *Yin* en *Yang* uit de muziek (de emotie versus de structuur) resoneren in haar dans. Deze fundamentele dichotomie voelt ze tot in de toppen van haar tenen. DK legt met andere woorden onbewust linken of parallellen met het Oosten. Ook als ze de oosterse cultuur niet zou kennen, zouden onderwerpen als verlangen, structuur-emotie en verandering nog haar dans bepalen. Hier is dus geen sprake van oosterse ‘invloeden’. De aanwezigheid van oosterse ‘elementen’ zou een gepastere formulering zijn.

De tweede doelvraag ging over *hoe* DK werkt met oosterse elementen. Daar is ook een antwoord voor gevonden. Meestal zijn deze elementen openlijk gehanteerd tijdens het creatieproces, maar verborgen in de uiteindelijke opvoering. De analyse van *In Real Time* toonde dit aan. *Desh* was echter een uitzondering. De muziek en dans verwezen concreet naar de Indische traditie. Toch ‘verwesterd’ DK de oosterse aspecten door bijvoorbeeld de Indische tempeldans niet voluit en verweven tussen Rosasvocabulary te dansen. DK verkiest verinnerlijking of integratie boven imitatie of exotisme.

De analyses kunnen ten slotte ook aan de *waarom*-vraag tegemoet komen. DKs veronderstelde esthetica is een eerste reden. Het onderzoek leidde namelijk af dat DK gelooft in harmoniserende, natuurgetrouwe stelsels (als *Nine Star Qi*, de Vijf Fasen, de gulden snede,...) als een manier om schoonheid genereren. Het interview op 18 augustus ’06 bekrachtigde deze hypothese. Een nauwkeurige receptieanalyse van haar stukken zou eventueel uitsluitel over DKs mening kunnen geven. De andere reden die de oriëntaalse

aspecten kan verklaren is, nogmaals, DKs intuïtie. Zij vond haar natuurlijke aanvoelen immers terug in de daoïstische traditie. Bovendien geven haar citaten ook blijk van een boeddhistische ingesteldheid.

Het onderzoek kan met andere woorden elke vraag van het opzet een antwoord bieden. Bij de aanvang van dit hoofdstuk gaf Vercammen te kennen dat hij de dansmethode van DK nagenoeg niet daoïstisch vond. Deze specialist ter zake is ‘streng’ als het erop aankomt iets of iemand daoïstisch te noemen. Hij wil kaf van koren scheiden en het daoïsme vrijwaren van pseudo-vormen. In DKs reactie op haar al dan niet authentieke beleving van het daoïsme, geeft ze zelf toe dat ze nog een weg te gaan heeft om het daoïstische basisidee van ‘doen door niet-doen’ dag in dag uit te beleven. Ze ondervindt wel het comfort van een leven dat (de Wet van) Verandering toelaat en de (Wet van de) Minste Weerstand volgt. Deze koers wil ze blijven aanhouden. Mijn mening is dat er toch frappante parallellen met het daoïsme zijn. Haar affiniteit voor de Eenheidsgedachte waarvan Appendix B3 gewag maakt enerzijds en anderzijds de omschrijving van daoïsme (door Vercammen zelf) in punt 1.4.2,<sup>17</sup> getuigen toch van sterke overeenkomsten.

---

<sup>17</sup> “Wat alle daoïsten daarentegen gemeen hebben, is dat zij hun inzicht willen vergroten in hoe de mens en de kosmos functioneren. Daarvoor schakelen zij allerlei technieken en een specifieke levenswijze in, zoals gezondheidsoefeningen [...], tekststudie, dieet, [...], ... . Zo hopen zij voor zichzelf en anderen de levensduur te verlengen en de levenskwaliteit te verhogen [...]. Waar zij bijzonder belang aan hechten, is het zoeken naar en bewaren van een complexe en flexibele ‘eenheid’ (in verscheidenheid) [...].” (Vercammen)

## ALGEMENE CONCLUSIE

Het doel van dit schrijven is bereikt. Hoofdstuk vier heeft via een drievoudige methode kunnen aantonen dat, hoe en waarom DK oosterse elementen opneemt in haar leven en werk. DK heeft het Oosten bewust benaderd door middel van intellectuele studie. Tegelijk heeft DK de Oriënt ook onbewust benaderd. Haar intuïtie blijkt namelijk dezelfde accenten te leggen als de Oriënt (voorbeelden zijn de Eenheidsgedachte en het dialectisch denken). De titel op het voorblad is met andere woorden gebrekkig. Naast ‘oosterse invloeden’ zijn er immers ook ‘oosterse elementen’ in DKs werk en leven aanwezig die ze uit zichzelf vond en niet in het Oosten.

Het zwaartepunt (deel 2) heeft maar zijn gewicht gekregen door de drie voorbereidende hoofdstukken uit de literatuurstudie (deel 1). Hoofdstuk drie gaf te kennen dat DKs als westerse choreograaf met oosters getinte choreografieën of werkwijzes, niet als een geïsoleerd geval moet beschouwd worden, maar wel als één van de vele casussen. Oosterse ingrediënten werden namelijk getraceerd zowel in de academische dans (vanaf de 18<sup>de</sup> eeuw) als de moderne dans (vanaf de 20<sup>ste</sup> eeuw). De drijfveer van de ballettraditie is hoofdzakelijk exotisme (voorkeur voor het onbekende en oppervlakkige imitatie zijn bijvoorbeeld te vinden bij Rameau, Rousell, Petipa en Fokine met uitzondering van Noverre en Bédart). Moderne dans choreografen hebben veelal een grondiger begrip van het oosterse denken wat bijvoorbeeld leidde tot degelijke, expliciet oosterse opvoeringen (Denishawn, Monk en DK) en *Yijing*-onderbouwde/aleatorische dansstukken (Cunningham, Childs en DK). Al dan niet bewust vinden moderne danschoreografen en -theoretici bepaalde ideeën opnieuw uit; in de zin dat ze elders (hier: in het Oosten) al eens bedacht werden (spiralen/energetische bewegingspatronen bij Graham, Limón, Paxton en DK; ademfocus/*Qi* bij Graham, Limón, Humphrey en DK; zonnevlucht/*Chakra* bij Graham en DK; samenhangende bewegingstegendelen/*Yin Yang* bij Graham, Limón, DK, Laban, Delsarte, Dalcroze en Humphrey). Bij *butoh* wordt de invloedrichting omgedraaid van West naar Oost om in de jaren '70 weer rechtsomkeer te maken.

De link tussen Oost en West wordt niet alleen op dansvlak bewerkstelligd. Ook op gebied van voeding, bewegingsleer (*Yoga*), astrologie, literatuur, politiek, spiritualiteit, psychotherapie en geneeskunde is er een overdracht die gewaardeerd en bekritiseerd wordt, want elke stem heeft een tegenstem zoals elke voorkant een achterkant heeft. Beweerd wordt dat de term ‘oosters’ misleidend is doordat het oosters denken net betrekking heeft op de hele kosmos. Argumenten zouden te vinden zijn in de teksten van de oude Grieken en de bijbel.

Volgens de besluiten van deze thesis vormt het werk van DK een nieuw argument 'pro'. Haar persoonlijke, natuurlijke, intuïtieve aanvoelen (microkosmos) leidde DK immers naar het oosters denken dat systemen - als de *Nine Star Qi, Yijing*, de Vijf Fasen – of levensbeschouwingen – als daoïsme en boeddhisme - ontwikkelde op basis van het *Yin Yang* denken die allen als doel hebben de mens in harmonie te leren leven met de natuurlijke orde van het universum (macrokosmos). Volgens DK verdoven deze hulpsystemen de intuïtie niet, maar wordt dit zesde zintuig door deze systemen net verstevigd. Zonder hoofdstuk één en twee bleef deze paragraaf zonder betekenis.

Tot slot werpt een samenvattend citaat uit het interview met DK een blik op toekomst en verleden, op Oost en West, op DK en dans.

Ik denk dat in het samengaan, in een synthese van Oost en West, het heil ligt voor de toekomst van de mensheid. Ondanks dat ze in zekere zin een antithese zijn, zouden oosters en westers denken elkaar goed kunnen aanvullen.

Zo is het westers denken heel ver gegaan in de *yange* spiraal van het analytisch denken, van de dingen uit elkaar halen. De geneeskunde is daar het beste voorbeeld van. Wat men vandaag de dag kan doen is onvoorstelbaar. Westerse geneeskunde heeft bovendien een ongelooflijke kennis en techniek die heel nuttig is. In het Oosten daarentegen is het totaaldenken dominant geworden. Deze traditie heeft een duizend jaar oude geschiedenis van denken over energie, over de eenheid tussen lichaam en geest of over hoe men zelf zijn gezondheid of zijn energiepatronen kan sturen.

Ik heb het gevoel dat, als ik met dansers aan artistieke creaties werk, ik daar voortdurend mee geconfronteerd wordt. *It's all about energy streams*. Continu vraag ik me af 'Hoe verloopt de mentale of fysische energie van mensen?', 'Waarom neemt een lichaam zulke bewegingen aan?', 'Waarom gaat dit wel of niet?', 'Waar breng ik die te samen?' Ik ben daar dus op een gearticuleerde, concrete manier mee bezig. Uiteindelijk blijkt ik wel iemand die erg geankerd is in de westerse traditie, in de westerse muzikale cultuur bijvoorbeeld. Toch ben ik de dingen vanuit een andere gevoeligheid gaan bekijken...

## APPENDIX

### A. overzicht choreografieën door DK (www.rosas.be en *Rosas* 28)

- Repertory Evening II 2006
- D'un soir un jour 2006
- Raga for the Rainy Season / A Love Supreme 2005
- Desh 2005
- Kassandra - speaking in twelve voices 2004
- Bitches Brew / Tacoma Narrows 2003
- Once 2002
- Repertory Evening 2002
- (but if a look should) April me 2002
- Small hands (out of the lie of no) 2001
- Rain 2001
- In real time 2000
- I said I 1999
- With/for/by 1999
- Quartett 1999
- Drumming 1998
- Duke Bluebeard's Castle 1998
- Just before 1997
- Three Solos for Vincent Dunoyer 1997
- Woud, three movements to the music of Berg, Schönberg and Wagner 1996
- Erwartung/Verklärte Nacht 1995
- Amor constante, más allá de la muerte 1994
- Kinok 1994
- Toccata 1993
- Mozart / Concert Arias. Un moto di gioia. 1992
- Erts 1992
- Rosa 1992
- Achterland 1990
- Stella 1990

- Ottone Ottone 1988
- Mikrokosmos / Monument / Quatuor N° 4 1987
- Verkommenes Ufer/Medeamaterial/Landschaft mit Argonauten 1987
- Bartók/Aantekeningen 1986
- Elena's Aria 1984
- Rosas danst Rosas 1983
- Fase, four movements to the music of Steve Reich 1982
- Asch 1980

**B. Fragmenten uit het interview met DK door Judith Nuyts (JN) op 18 augustus 2006 op Rosas (Brussel)**

**B1.**

DK vindt het idee dat er een ‘natuurlijke orde in het universum’ zou zijn erg interessant.

DK: Door de beweging van de natuur, van de kosmos te bestuderen, probeer ik de energieverlopen of -fasen te begrijpen en te reconstrueren in een stuk.

**B2.**

DK: De *Yijing* en de *Nine Star Qi* heb ik de voorbije jaren vaak in choreografieën gebruikt. Zowel de opbouw van de ruimte, als de hele *Qi* organisatie, als het tijdsverloop en de kleuren in de voorstelling zijn dan verbonden met de acht tekens van de *Yijing*, namelijk *water, fire, mountain, heaven, earth, wind, thunder* en *lake*. Ook de dansers worden gelinkt aan één van de acht tekens of beelden om bijvoorbeeld te bepalen wie in welke positie gaat spelen. De *Nine Star Qi* kan het beeld voor elke danser berekenen. Op basis van de Vijf Fasen maak ik dan combinaties in voedende cycli. Een Vuurvrouw en een Aardeman zouden bijvoorbeeld een mooi duo zijn. *D'un soir un jour* is de voorstelling die het meest via deze methode gebouwd is.

**B3.**

DK: Het *Yin Yang* denken laat de grootst mogelijke eenvoud en tegelijk de grootst mogelijke complexiteit toe. Mijn heel directe ervaring bevestigt dat. Iets kan zoveel verschillende vormen en wegen aannemen, op zoveel verschillende tempi dat er

eindeloze variaties mogelijk zijn. Eigenlijk zijn de Vijf Transformaties en die *Yijing* meer gedetailleerde, gereformeerde vormen van *Yin Yang* denken. Het sluit ook aan bij de daoïstische Eenheidsgedachte: eerst is er Eenheid. Daaruit ontstaat er polariteit. Deze is niet statisch, maar bewegend van aard. Zo is er open en sluiten, hemel en aarde. Daarna volgt er een drieledige combinatie: hemel, aarde, mens. Leonardo Da Vinci bijvoorbeeld maakte die verbinding tussen hemel en aarde. Het is een soort van dialectisch denken met een these, antithese en synthese.

*JN: Is uw gewoonte om op één basisfrase te blijven variëren een belichaming van de Eenheid die uiteindelijk tot oneindige verscheidenheid leidt?*

*DK: Zo zou je het inderdaad kunnen zien, want er is eerst één frase, dat is de these. Daarop wordt een counterfrase gemaakt. Hierop kan dan eindeloos gevarieerd worden.*

*JN: U lijkt in die zin dan wel daoïstisch.*

*DK: Nou ja, de algemeen bekende wijsheid van daoïsme is vooral ‘doen door niet te doen’. Dat is eigenlijk totaal het tegenovergestelde van alles wat ik doe. (lacht) Ik ben ongelooflijk bezig met doen, met leiden, met de dingen naar mijn hand zetten, letterlijk. Ik merk dat dans vroeger ook meer te maken had met wilskracht en ego. Dat is ondertussen wel wat veranderd. De dingen wijzen zichzelf veel meer aan.*

*JN: Gaat het dan over hele praktische zaken zoals choreografische beslissingen bijvoorbeeld?*

*DK: Ja, alsof datgene er op de een of andere manier al is en ik het enkel nog naar de oppervlakte moet brengen.*



## BIBLIOGRAFIE

- A Guide to the repertory: Ballet and Dance*. Londen: Redwood Burn, Trowbridge & Esher, 1980.
- Albright, Ann Cooper . “Steve Paxton”. Bremser 184-188.
- Barba, Eugenio. *A dictionary of theatre antropology: the secret art of the performer*. London: Routledge, 1991.
- Bharucha, Rustom. *Theatre and the World: performance and the politics of culture*. London: Routlegde, 1993.
- Bremser, Martha. *Fifty Contemporary Choreographers*. London: Routledge, 1999.
- Chinnery, J. “Taoïsme” in *Oosterse Wijsheid: Hindoeïsme. Boeddhisme. Confucianisme. Taiïisme. Shintoïsme*. Ed. Scott Littleton. Vert. Aleid Swierenga en Maxim Desorgher. Antwerpen: The House of Books, 2003: 99-124.
- Clearly, Thomas, ed. *I Tjing*. Haarlem : Altamira-Becht, 2001.
- Coenen, Martin. “De 7 hoofdzonden volgens Anne Teresa De Keersmaecker”. *Humo*, 23 april 2002.
- Conversations avec Maurice Béjarts*. Tournai: Paroles d’Aube/La Renaissance du Livre, 2000.
- Coronel, A.D. “Ten Geleide”. Kaptchuk 9.
- Cramer F. en W. Kaempfer. *Die Natur der Schönheit*. Frankfurt: Insel, 1992.
- Dans de XX eeuw: Béjart*. Vert. Leonard Nolens. Antwerpen: Mercatorfonds, 1977.
- De Clercq, Simon. *Het makrobiotisch antwoord: Inleiding tot de makrobiotische levens- en voedingswijze*. Antwerpen: Merlijn, 1986.
- De Gendt, Tina. “Minister Vervotte start project meditatieve behandeling van chronische Depressie”. *De Morgen* 27 aug.ustus 2005.
- De Kunst, Sally. “Wandelen door de wereld van Anne Teresa De Keersmaecker”. *De Morgen*, 18 oktober 2002: 21.
- De Kuyper, Eric. “Zegt zij. Zeg ik. Zwijgen wij.”. *Rosas album*. s.l.: s.d.: 125-6.
- Dorris, George. “Meredith Monk”. Bremser 159-164.
- Dosogne, Ludo. “Energie ontmoet toeval: de invloed van John Cage op Merce Cunningham”. *Kunst & Cultuur*. Jg. 26. oktober 1992: 38-39.
- . “Merce Cunningham: Pionier postmoderne dans zweert bij het toeval”. *De Morgen*, 17 januari 2005: 18.

- . "De bedwelmende wiskundige reeksen van Lucinda Childs". *Kunst & Cultuur* oktober 1991: 34-35.
- Elam, Kimberly. *Geometry of Design: Studies in Proportion and Composition*. New York: Princeton Architectural Press, 2001.
- Esko, Edward en Michio Kushi. "Voorwoord: bij de oorspronkelijke uitgave". Sachs 11.
- Eyraud, Kees et al. *Rosas album: foto's van Herman Sorgeloos over Rosas*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 1993.
- Garaudy, Roger. *Dans de XX eeuw* 49-52.
- Geensens, Raf. "Desh". s.d. <[http://www.rosas.be/Rosas/frames\\_prod\\_desh.html](http://www.rosas.be/Rosas/frames_prod_desh.html)>
- Goleman, Daniël. *Innerlijke rust: meditatietechnieken in Oost en West*. Amsterdam: Contact, 1997.
- Green, Christopher D. "All That Glitters: A Review of Psychological Research on the Aesthetics of the Golden Section". *Perception*. Nr 24 (1995): 937-68.
- Griffiths, Paul. *Moderne muziek: Van Debussy tot Boulez*. Zest: Het Spectrum, 1988.
- Grout, Donald J. en Claude Van Palisca. *Geschiedenis van de westerse muziek*. Amsterdam: Contact, 1994.
- Helpern, Alice. *The technique of Martha Graham*. New York: Morgan & Morgan, 1994.
- I Tjing: het boek der veranderingen*. Vert. A. Hochberg en Van Wallinga. Toelichting v Richard Wilhelm. 13<sup>de</sup> druk Deventer: Ankh-Hermes, 1975.
- Jansen, Sara. *Rosas/Anne Teresa De Keersmaker: A Love Supreme/Raga for the Rainy Season*. s.l.: s.d. Niet gepubliceerde inleiding op deze choreografie.
- Jones, Clifford Reis. "History of Indian Dance". *International Encyclopedia of Dance*. Ed. Selma Jeanne Cohen. Vol 3. New York: Oxford University Press, 1998.
- Jung, Carl Gustav. "Voorwoord". *I Tjing*: XVI-XXXIII.
- . "Yoga and the West". *The collected works of C. G. Jung*. Eds. Herbert Read et al. Vert. R.F.C. Hull. Vol 11. London: Routledge & Kegan Paul, 1969: 529-37.
- Kabat-Zinn, Jon. *Waar je ook gaat, daar ben je: meditatie in het dagelijks leven*. 6<sup>de</sup> druk. Utrecht: Kosmos Z&K, 2005.
- Kaptchuk, Ted J. *Chinese geneeswijzen*. Utrecht: Kosmos, 1988.
- Klostermaier, Klaus K. *A concise encyclopedia of Hinduism*. Oxford: Oneworld, 1998.
- Kushi, Michio. *De Makrobiotische Weg: De volledige gids voor makrobiotische voeding en lichamelijke oefeningen*. 4<sup>de</sup> druk. Rotterdam: Genmai, 2002.
- . *The Book of Macrobiotics: The Universal Way of Health and Happiness*. Tokyo: Japan Publications, 1977.

- Laermans, Rudy en Pascal Gielen. "Flanders: Constructing identities: the case of 'the Flemish dance wave'". *Europe Dancing Perspectives on Theatre Dance and Cultural Identity*. Eds. A. Grow en S. Jordan. Londen: Routledge, 2000.
- Lao Tsu : Tao Te Ching*. Vert. Gia-Fu Feng en Jane English. London: Wildwood House, 1974: hfst. 40.
- Lesschaeve, Jacqueline. *The dancer and the dance: Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve*. Londen: Marion Boyars, 1991.
- Libbrecht, Ulrich J. *Een glimlach uit het Oosten: liber amicis*. Leuven: Davidsfonds, 2000.
- Liechti, Elaine. *Shiatsu*. Utrecht: Kosmos & Z-K, 1994.
- Martens, Ronny en Tim Trachet. *Astrologie zin of onzin?*. Antwerpen: Hadewijch, 1995.
- Möller, Monique, ed. *I Tjing: het boek der onveranderlijke werkelijkheid*. Wassenaar: Mirananda, 1985.
- Monte, Tom. *World Medicine: The East West Guide to Healing Your Body*. New York: Putnam's Sons, 1993.
- O'Dowd, George en Dragana G. Brown. *Karma Cookbook : great tasting dishes to nourish your body and feed your soul*. Londen: Carroll & Brown, 2001.
- Peirce, Charles Sanders. *Collected Papers*. Eds. Charles Hartshorne et al. Vol II. Cambridge: 1974-1979.
- Plouvier, Jean-Luc. "Fibonacci Fragments: Anne Teresa de Keersmaecker and music". *Rosas* 279-283.
- . *Ictus: Programme and Notes: July 2001 till January 2002*. Brussel: Lukas Pairon, s.d.  
<<http://www.ictus.be/SpecialFiles/brochures/jul01.pdf>>
- Post, Hans-Maarten. "Het is moeilijk om ook nog kinderen op te voeden". *Het Nieuwsblad* 30 maart 2002.
- Preston-Dunlop, Valerie, ed. *Dance Words*. Zwitserland: Harwood, 1995.
- . *Dansen nader bekeken: handboek voor het maken en bespreken van choreografieën*. Utrecht: Landelijk Centrum voor Amateurdans, 1999
- Retallack, J., ed. *Musicage: Cage Muses on Words, Art, Music*. Hanover: Wesleyan University Press, 1996.
- Rosas/Anne Teresa De Keersmaecker*. Eds Guy Gypens, Sara Jansen en Theo Van Rompay. Tournai: La Renaissance du Livre, 2002.
- Russell, Bertrand. *Geschiedenis van de westerse filosofie: in verband met politieke en sociale omstandigheden van de oudste tijden tot heden*. Cothen: Servire, 1990.
- Sachs, Robert. *Nine Star Qi: Het astrologie-systeem van Feng-Shui*. Baarn: Bosch &

- Keuning, 1999.
- Sandifer, Jon. *Feng Shui Astrologie: Ontdek negen-sterren-ki voor harmonie en geluk*. Bloemendaal: Gottmer-Bech, 1997.
- Schälzky, Heribert. *Empirisch-quantitative Methoden in der Theaterwissenschaft*. München: Kommissionsverlag Kitzinger, 1980.
- Schipper, Kristofer. *Tao: de levende religie van China*. 4<sup>de</sup> druk. Amsterdam: Meulenhof, 1998.
- Schlundt, Christena L. *The professional appearances of Ruth St-Denis & Ted Shawn: A Chronology and an Index of Dances 1906-1932*. New York: The New York Public Library, 1962.
- Sivananda Yoga Vedanta Centrum, ed. *Yoga voor lichaam & geest*. Vert. Hakvoort, Jorien en Rita Hittema. Utrecht : Scheffers, 1997.
- Suzuki, D.T. et al. *Zen-boeddhisme en het Westen: oosterse en westerse wegen tot verlichting en inzicht*. Utrecht: Bijleveld, 1971.
- Taimni, I.K. “Woord vooraf” *De Yoga Sutra’s van Patañjali: De wetenschap van yoga*. Vert. C. Keus. 4<sup>de</sup> druk. Meppel: Krips, 1998.
- Tillis, Steve. “East, West, and World Theatre” in *Asian Theatre Journal*. Vol. 20, Nr. 1 (lente 2003): 71-87.
- T’Jonck, Pieter. “Anne Teresa De Keersmaeker”. *Etcetera*, 67: 5-8.
- . “De innerlijkheid verschalken: het belang van de vorm”. *Etcetera*, 67: 59-61.
- . “Het werk is niet af, waarheid nooit uitgeschreven”. *Ons Erfdeel*, 30 november 2002: 685-693.
- Too, Lillian. *Geïllustreerde encyclopedie van Feng-shui: De complete gids over de filosofie en technieken van Feng-shui*. Keulen: Könemann, 2000.
- Utrecht, Luuk. *Van hofballet tot postmoderne-dans: De geschiedenis van het academische ballet en de moderne-dans*. Zutphen: De Walburg Pers, 1988.
- Van Dale: Groot Woordenboek der Nederlandse Taal*. 13<sup>de</sup> uitgave. Utrecht: Van Dale Lexicografie, 1999.
- Van den Dries, Luk. *Omtrent de opvoering: Heiner Müller en drie decennia theater in Vlaanderen*. Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 2001.
- van der Leeuw, Karel. *Het Chinese denken: Geschiedenis van de Chinese filosofie in hoofdlijnen*. Amsterdam: Boom, 1994.
- Van Gorp, Hendrik, Dirk Delabastita en Rita Ghesquiere. *Lexicon van literaire termen*. 7<sup>de</sup>

- druk. Groningen: Martinus Nijhoff 1998.
- Van Kerkhoven, Marianne en Rudi Laermans. "Anne Teresa De Keersmaeker". *Kritisch Theater Lexicon*. Ed. Geert Opsomer. Brussel: Vlaams Theater Instituut, 1998.
- . "De angst voor het expliciete: vrouwelijkheid in het werk van ATDK". *Wie zal ik zijn als ik zijn kon*. *Vrouw en theater 1975-1998*. (1998): 63-72.
- . "Trying to Capture the Structure of Fire: 20 years of Rosas". *Rosas* 31-39.
- Van Langendonck, Katleen. "De essentie van verleiden is transformatie: Geslacht, sekse en gender in het oeuvre van ATDK". *Etcetera*, 92: 19-24.
- Van Praag, H. *Sleutel tot de I Tjing*. Deventer: Ankh-Hermes, 1974.
- Vercammen, Dan. "Taoïsme". 2005-2006. <[http://www.taoiststudies.org/\\_indexNL.htm](http://www.taoiststudies.org/_indexNL.htm)>
- Verstockt, Katie. "De Witte Balletten: Lucinda Childs, de hoogste zaligheid van het minimalisme". *Knack*, 2 oktober 1991.
- Vickers, Andrew and Zollman Catherine. "ABC of complementary medicine: unconventional approaches to nutritional medicine". *British Medical Journal*. Nr. 319, 27 november 1999: 1419-1422
- Vlaamse Bijbelstichting, ed. *De Bijbel: Willibrordvertaling*. 's-Hertogenbosch: Katholieke Bijbelstichting, 1999.
- Von Dürckheim, Karlfried. *Hara: het dragende midden van de mens*. 4<sup>de</sup> druk. Deventer: Ankh-Hermes, 1985.
- Wilhelm, Richard. "Inleiding". *I Tjing*.
- Zeami. *La tradition secrète du Nô: suivie de: Une journée de Nô*. s.l.: Gallimard, 1960.

### Bijgewoonde voorstellingen van Rosas

- Desh (the second part of the night)*. Brussel: Kaaithheater, 18 februari 2005.
- Kassandra – Speaking in twelve voices*. Antwerpen: deSingel, 2 december 2004.
- Once*. Brussel: Kaaithheater, 6 juni 2004.
- Raga for the Rainy Season/A Love Supreme*. Leuven: Stadsschouwburg, 5 oktober 2005.

### Correspondentie met Dan Vercammen, door

- Nuyts, Judith. juli-augustus 2006.

## Gastcollege aan de Universiteit Antwerpen

Jansen, Sara. *Anne Teresa De Keersmaeker*. lente 2006.

## Internet

[www.michiokushi.org](http://www.michiokushi.org)

[www.nmr.mgh.harvard.edu](http://www.nmr.mgh.harvard.edu)

[www.parts.be](http://www.parts.be)

[www.rosas.be](http://www.rosas.be)

[www.taoiststudies.org](http://www.taoiststudies.org)

## Interviews met Anne Teresa De Keersmaeker, door

Klara, radiozender. s.l., 23 mei 2005.

Nuyts, Judith. Brussel: Rosas, 18 aug.ustus 2006.

Van Langendonck, Katleen. Antwerpen: deSingel, 10 januari 2004.

## Videografie

*Anne Teresa De Keersmaeker*. Brussel: Canvas, 2001.

*Beeldspraak: Anne Teresa De Keersmaeker*. Hilversum: NOS, 1987.

de Keersmaeker, Anne Teresa. *Desh (the second part of the night)*. Rosas Visual Library.

Rouen: Théâtre des Arts, 21 januari 2005.

---. *Drumming*. Rosas. s.l.: 2002.

---. *Hoppla!* Rosas. s.l.: 1999.

---. *In Real Time*. Rosas. s.l.: s.d.

---. *I said I*. Rosas. s.l.: s.d.

---. *Just before*. Rosas. s.l.: 2001.

- . *Quartett*. Rosas en Tg Stan. s.l.: 1999.
- . *Rain*. Rosas. s.l.: 2002.
- . *Small hands (out of the light of no)*. Rosas. s.l.: 2001.
- . *Stella*. Rosas. s.l.: 1998.