

## VERTROUWEN OP DE REALITEIT VAN HET EIGEN LICHAAM

### EEN OVERZICHT VAN DE NIEUWE DANS IN BELGIE

Tom BRUWIER

#### 1. *Postmoderne dans*

Toen Anne Teresa De Keersmaeker in 1980 haar eerste koreografie aan het publiek voorstelde, kon of durfde niemand vermoeden dat dit tevens het begin betekende van de nieuwe Belgische danskunst. Het is inmiddels 1987 — De Keersmaeker heeft reeds haar vijfde werkstuk achter zich — en de jonge Belgische dansers beginnen ook op het internationale vlak duidelijk een eigen positie in te nemen. Niet alleen is het aantal koreografen en dansgezelschappen in die zeven jaar enorm toegenomen, maar ook de kwaliteit van de produkties is opmerkelijk gestegen.

Hoewel men de nodige voorzichtigheid aan de dag moet leggen, kunnen de meeste koreografieën onder de wat inhoudsloos geworden term Post Modern Dance worden gecatalogiseerd, een richting die zowel een reactie is op, als de logische voortzetting van de Modern Dance. Het begin ervan is te situeren in de vroege jaren zestig: enkele jonge dansers kwamen in groep op voor een aantal gelijke principes in verband met samenwerking en performance. Voor hen telde de individuele creativiteit, niet de techniek of het repertoire. Merce Cunningham, de man die men algemeen beschouwt als de vader, de grondlegger van de Post Modern Dance, distantiëerde zich reeds in 1952 van de toen heersende romantiek. Dit gebeurde o.a. in een happening — in samenwerking met de musici John Cage en David Tudor en de schilder Robert Rauschenberger — over de discrepantie tussen de kunst en het alledaagse.

Toch is Cunningham nog geen echt postmodernist. Zijn stijl is nog te zeer gebaseerd op virtuositeit, hangt nog te nauw vast aan techniciteit in beweging en houding. Zijn revolutionaire ideeën over het bepalen van de dans via toevalsprocedures maakten hem echter tot de leider van een nieu-

we school jonge dansers. Onder hen bevonden zich zowel professionelen als amateurs en samen wilden ze met een nieuwe werkmethode experimenteren. Het vertoon van de technische virtuositeit van het gespecialiseerde lichaam van de danser heeft voor hen geen zin meer. Ze gaan op zoek naar een alternatieve context die concrete kwaliteiten — tot en met het eenvoudig fysiek aanwezig zijn in de performance — toelaat en waarin ze, in beweging en actie, een minder spektakulair beroep moeten doen op hun lichaam. De alternatieven die onderzocht worden zijn eenvoudige, alledaagse handelingen zoals gaan, liggen, lopen, bewegen, bewogen worden ...

De groep die in 1962 deze ideeën in de praktijk omzette, ging de geschiedenis in als de *Judson Church Dance Theater*, zo genoemd naar de leegstaande kerk in New York waarin werd gewerkt. Simone Forti, Debora Hay, Thrisha Brown, Twyla Tharp en Meredith Monk — de oorspronkelijke leden — zijn ondertussen klassieke namen in de moderne dans geworden. In hun happenings wordt de nadruk gelegd op spontaneïteit, natuurlijke beweging, het niet-bewegen, het niet-dansen, de afwezigheid van kostuums, de eenvoud van het decor en het optreden in alternatieve ruimtes (zolders, garages, parkings, leegstaande panden). Koreografen als Steve Paxton, Tim Muller, Marie Chauinard en ook Anne Teresa De Keersmaecker, met in haar spoor de nu haast ontelbaar geworden jonge dansgezelschappen die in ons land actief zijn, proberen die elementen verder uit te werken.

## 2. Anne Teresa De Keersmaecker en Rosas

Men doet er Anne Teresa De Keersmaecker te kort mee als men haar werk onvoorwaardelijk tot de Post Modern Dance rekent. Haar dansconcept is namelijk fundamenteel anders. Ook zij vindt eenvoudige bewegingen belangrijk, maar ze kent ze zo weinig mogelijk verhalende betekenis toe. De bewegingen staan bij haar voor wat ze zijn. Behalve een authentieke en eerlijke tederheid en gevoeligheid, stralen ze ook wanhoop en agressie uit. Anne Teresa De Keersmaecker verweeft de bewegingen tot wiskundig strakke structuren volgens een repetitief schema. Haar dansvocabularium is en was vooral in het begin miniem. De bewegingen zelf en de overkoepelende structuren zijn — zeker in de eerste producties — de belangrijkste dragers van de actie. De term Nieuwe Dans past duidelijk beter.



Bartok / Aantekeningen (Foto: Herman Sorgeloos)

Als kind studeerde Anne Teresa De Keersmaeker (°1960) muziek. Ze kreeg haar dansopleiding aan de Brusselse *Mudra*-school, die werd opgericht door Maurice Béjart. *Asch*, haar eerste koreografie, maakte ze in 1980. Het is de verdoofde verwondering van een klein, eigenzinnig meisje en een grote, gewonde piloot. In al zijn eenvoud bevat *Asch* reeds vele van de latere motieven. Kort daarna vertrok De Keersmaeker naar New York om er aan de Tisch School of Arts te studeren. Daar kwam ze in contact met enkele muzikanten van het Steve Reich-ensemble, wat uitmondde in een volgende koreografie. *Fase, Four Movements on the Music of Steve Reich*, dat ze in 1982 danste met Michèle Anne De Mey als partner, bracht haar meteen grote bekendheid. In deze produktie volgt de dans de complexe opbouw van Steve Reichs minimalistische muziek, die zo meer tot haar recht kwam dan bij andere koreografen die ze enkel hadden gebruikt als achtergrond. Parallel in muziek en dans wordt een bepaalde melodie, respectievelijk beweging herhaald met telkens kleine faseverschuivingen. Dit procédé levert boeiende schakeringen op, omdat een van de vertolkers vooruitloopt op het ritme, waardoor spanningen tussen muziek en dans ontstaan. Door de aard van de muziek, de vertaling ervan in dans, de wiskundige structuren en de algemene sfeer, sluit De Keersmaeker hier meer dan elders aan bij het Amerikaanse dansminimalisme, zo genoemd naar analogie van de Minimal Art in de plastische kunsten en de Minimal Music. De bekendste vertegenwoordigster ervan is Lucinda Childs, die meermaals met de componist Philip Glass samenwerkte, onder andere voor de opera *Einstein on the Beach*.

Een zelfde krachtige structuur vertoonde ook *Rosas danst Rosas* (1983), zij het dat de aanpak wat soepeler was. De bewegingen krijgen meer dramatische zeggingskracht, zijn minder koel en niet zonder emotie. Toch is er nog steeds geen echt verhaal, geen echte boodschap, geen duidelijk herkenbaar autobiografisch of maatschappelijk gegeven waaraan gerefereerd wordt. De bewegingen zijn warmer, maar nog altijd vertonen ze een sterk machinaal karakter. De structuur wordt opnieuw sterk bepaald door de muziek, die samen met de dans ontstond. Thierry De Mey en Peter Vermeersch, de componisten — twee leden van de Brusselse groep Maximalist! — hadden inspraak in de dans, zoals Anne Teresa De Keersmaeker een inbreng had in de muziek. Tussen beide elementen was er een ware symbiose.

Voor *Rosas danst Rosas* werkte De Keersmaeker voor het eerst met een groep, Rosas. Ze contacteerde Michèle Anne De Mey, Fumiyo Ikeda en Adriana Borriello, allen met een Mudra-opleiding. Bovendien werd de nadruk gelegd op de participatie van de medespeelsters in de opbouw en de uiteindelijke structuur van het werk, die overigens andermaal frappant mathematisch was. De vier danseressen zetten samen een thema in. Een van hen evolueert plots in een andere richting, een tweede en een derde volgen tot uiteindelijk de vier verschoven varianten weer perfect gelijktijdig inéénhaken. Het is een proces dat steunt op een minimaal patroon van vertrekken en terugkeren naar het uitgangspunt en een steeds herhalen van dat patroon zoals bij wiskundige series. Zowel voor de danseressen als voor het publiek is *Rosas danst Rosas* — het stuk werd in november 1986 met succes hernomen in Mexico, Boston en New York — een fysieke en mentale uitputtingsslag. Beiden beleven de verscheurdheid en verwevenheid van het repetitieve en het emotionele en ervaren terzelfdertijd een psychologische en kunstmatige tijd. In tegenstelling tot *Asch* en *Fase* is in *Rosas danst Rosas* wel plaats voor het "anekdotische" — wat echter nog niet hetzelfde is als narrativiteit — zodat de functionaliteit en de schoonheid van een zich herhalende en toch variërende dansbeweging ook een referentiële betekenis krijgen.

In *Elena's Aria* (1984), een koreografie waarmee de kritiek het op zijn minst gezegd nogal moeilijk had, wordt het mathematisch-preciese karakter van de structuur voorgoed doorbroken. De Keersmaeker verwijderd zich steeds verder van het minimalisme, dat zo kenmerkend was voor haar vorige producties, en evolueert in de richting van de Duitse Ausdruckstanz, typisch voor het werk van de door haar erg bewonderde Pina Bausch. De structuur verbrokkelt door het inlassen van filmpjes, tekst en toespraken, en tevens door de nieuwe verhouding die tussen dans en muziek ontstaan is. De Keersmaeker werkt hier voor het eerst met populair-klassieke muziek, die ze gebruikt als sonore achtergrond in plaats van als drager van het gebeuren. Terwijl gevoelens in *Rosas danst Rosas* enkel dienden als middel tot relativeren, zijn ze nu een ondersteunend element. Ze zijn echter niet eenduidig omschreven, doch worden geabstraheerd door de beperkte bewegingen, de mathematische structuur en de abstracte inhoud, die vervat zijn in een dikke laag (neo-)expressionisme. We herkennen moedeloosheid, ontreddering, twijfel,... maar ook agressiviteit. Opnieuw zijn die gevoelens

zelfstandig, puur fysiek, los van elke narrativiteit en gehuld in een wolk van melancholie.

*Elena's Aria* werd gedanst door Michèle Anne De Mey, Fumiyo Ikeda, Nadine Ganasse, Roxane Huilmand en Anne Teresa De Keersmaecker. Ze lopen, stoppen opeens. Ze willen terugkeren, maar veranderen van richting of van tempo. Ze gaan een ogenblik zitten op een stoel, staan onmiddellijk weer recht en verhuizen naar een andere stoel, staan weer op, draaien rond de stoel en gaan dan toch zitten. Steeds opnieuw wordt deze passage herhaald in een tempo dat voortdurend varieert. Dan dragen ze vanop hun stoel bij het licht van een gezellige leeslamp om de beurt één of andere tekst voor. Later worden op een scherm imponerende beelden getoond van langzaam instortende flatgebouwen, die verdwijnen in de stofwolken van hun eigen puin. Door hun depressief karakter benadrukken ze de atmosfeer van het stuk. Ze krijgen een symbolische waarde en, net als de dansjurken in de stijl van de jaren vijftig, een semantische rol. Kleedjes en schoenen met naaldhakken beïnvloeden de bewegingen en benadrukken de vrouwelijkheid van danseressen en koreografie.

Hoewel het cerebrale minimalisme wordt verlaten en er sporen zijn van een neo-expressionistische dramatiek met een decadente sentimentaliteit en een retro-karakter, kan *Elena's Aria* minder boeien dan de monotone, repetitieve bewegingen van de vorige stukken. De Keersmaecker is klaarblijkelijk een nieuwe weg ingeslagen, maar zowel kritiek als publiek kunnen haar niet volgen, deels door de snelheid waarmee ze als koreografe evolueert, deels omdat het stuk niet doorlopend boeit. De fragmenten waarin de repetitieve compositietechnieken expliciet naar voren komen, zijn het interessantst. Het onmiskenbare talent en de intelligentie van Anne Teresa De Keersmaecker als koreografe komen hier het duidelijkst tot uiting.

Bovenstaande beweringen worden bevestigd door het — voorlopig — laatste stuk, *Bartok/Aantekeningen* (1986), waarin De Keersmaecker (die er naar verluidt aan denkt tijdelijk met dansen te stoppen), Roxane Huilmand, Fumiyo Ikeda, Nadinne Ganasse en Johanna Saunier optreden. De lange periode van stilzwijgen was zeker niet toevallig. De Keersmaecker heeft zich bezonnen omtrent de ingeslagen weg. Wat in het vorige stuk niet scheen te lukken, slaagt nu wel. In de ruim twee uur durende voorstelling





Bartok / Aantekeningen (Foto: Herman Sorgeloos)

is er geen moment waarop de spanning, ontstaan vanuit de relatie tussen één emotioneel geladen danszin en de gehele structuur, afgezwakt wordt. De verhouding tussen die twee elementen is juist een van de sterke punten in *Bartok/Aantekeningen*.

Wat uit *Elena's Aria* overbleef, is de omlijsting van het gebeuren. Het podium is als een kil lokaal met grijze wanden, afgezet met ijzeren hekken. Op een enorm wit doek worden weer filmpjes vertoond. Tegen de muur staan, achteloos over de ruimte verspreid, enkele rijen oude bioskoopstoelen. Ongeveer vijftig centimeter boven de zwartmarmeren vloer doorbreekt op twee plaatsen een deur de grote vlakken. In een hoek staat een opgezette reebok. Als het publiek de zaal binnenkomt, zitten de danseressen reeds klaar, afwachting, alsof ze een onderdeel van het decor vormen. Ze dragen schoenen met naaldhakken en zwarte kleedjes. Soms zijn ze kleine ondeugende meisjes met wapperende rokjes, soms dames die, niet zonder prentie, uit de hoogte neerkijken. Ze dansen elegant, zelfverzekerd, vastberaden en maken zich in stilte vrolijk over het vrijkomen van schouders en benen. Op een bepaald moment verlaat een van hen het door allen gevolgde patroon. De harmonie wordt doorbroken en uitdagend danst zij een nieuwe beweging, tot uiteindelijk één voor één de anderen haar nadoen.

Basisgegevens voor *Bartok/Aantekeningen* is het in 1928 gecomponeerde vierde strijkkwartet van Bela Bartók. De muziek wordt goed gevolgd, hoewel in de dans vaak andere accenten gelegd worden. De diverse stemmingen — snel, nerveus, langzaam, koket, grappig, preuts, gevoelig — worden al dan niet door de muziek bepaald. Bartoks grillige compositie telt vele tempo- en ritmeveranderingen. Een viertal thema's worden op een complexe manier door elkaar geweven. Minimalisme en repetitiviteit zijn van een totaal andere aard dan in de vorige produkties. Losse bewegingen of koreografische zinnen komen gedeeltelijk of geheel terug, in verschillende constellaties, vanuit andere impulsen. Daardoor ontstaan nieuwe betekenissen, functies en gevoelsinhouden en zo wordt herhaling op de duur verandering.

Als ter afsluiting van het eerste deel een van de danseressen gaat zitten en een stuk voorleest uit *Marat/Sade* van Peter Weiss, profiteren de anderen ervan om de kleedjes in te ruilen voor een zwarte rok, blouse en botti-



nes. Automatisch worden de uitgevoerde bewegingen anders. De gracieuze wendingen worden woelige wentelingen, een opeenvolging van verkrampt neervallen, rechtkrabbelen en weer vallen, tot ook dat een spelletje geworden is. Opnieuw lezen ze voor uit het stuk van Peter Weiss. Even later volgt een partizanenmarslied, waarvan de danseressen het ritme overnemen, tot één van hen uit het gelid stapt en tegen het ritme in gaat marcheren, zodat twee tegengestelde betekenissen in één beeld aanwezig zijn. Hoewel nergens een verhaal wordt verteld, zijn er wel sfeerscheppende, verwijzende elementen. De filmbeelden (spelende kinderen en een test voor autogordels) maken — wat in *Elena's Aria* nog niet het geval was — deel uit van het organisch geheel. Ondanks de grote fragmentarisering is de samenhang toch te zien. Erg mooie momenten ontstaan als een beweging die reeds is ingezet plots muzikaal begeleid wordt. De complexe ritmes en buitengewone tempi van het vierde strijkkwartet worden zeer natuurlijk in dans omgezet.

De danstaal van Anne Teresa De Keersmaecker is hedendaags en toch persoonlijk, vol formele integriteit. Door het werken met een aantal patronen die via variatie steeds terugkeren, wordt een structuur gecreëerd die ruimer is dan het aanvankelijke thema. Materiële soberheid wordt inhoudelijke veelzeggendheid. Ze doet geen pogingen om de zwaartekracht te overwinnen of om los te komen van de gegevens van het menselijk lichaam. Ze houdt niet van domme sprongetjes of trucjes, maar wel van directe en eenvoudige bewegingen, uitgaande van niet-esthetiserende, realistische houdingen zoals het maken van een vuist, het wrijven door het haar, het zwaaien met de arm... en bezint zich daarbij steeds weer over bepaalde basisgegevens van de beweging.

Toen Rosas in november 1986 in New York optrad, prees Anna Kisselgolf van de *New York Times* vooral "the amazing rhythmic precision within the various repetitive sequences and expressiveness present at the same time". Daarmee is alles gezegd: Anne Teresa De Keersmaecker hoort misschien wel thuis in de traditie van het hedendaagse minimale danstheater, maar doordat ze erin slaagt spanningen te veroorzaken tussen schijnbaar formele elementen en duidelijk emotionele gegevens, wordt de opbouw minder voorspelbaar en voegt ze zeer zeker ook iets toe aan de traditie.

### 3. Rosas voorbij : Michèle Anne De Mey en Roxane Huilmand

Dat Rosas nog plaats biedt aan enkele andere uitstekende koreografen, wordt met de dag duidelijker. Michèle Anne De Mey debuteerde in 1984 met *Balatum*, Roxane Huilmand in 1986 met *Muurwerk*. Michèle Anne De Mey (°1961) studeerde net als Anne Teresa De Keersmaecker aan de Mudra-school en sinds *Fase* maakt ze deel uit van Rosas. Het is opvallend hoe boeiend in *Balatum* met het Rosas-idioom voortgewerkt wordt. In tegenstelling tot het streng wiskundige procédé van *Rosas danst Rosas*, is de stijl van *Balatum* opvallend subtiel, licht en speels.

Op de grond ligt een groot stuk balatum, aan beide kanten ervan staat een zetel. Een gordijn hangt voor het beeld van een nachtelijke grootstad. De sfeer en de kostuums doen andermaal denken aan de jaren vijftig. De twee danseressen (Michèle Anne De Mey en Roxane Huilmand) zitten elk in een zetel en geleidelijk ontstaat tussen beiden een gedanst gesprek. Wederzijdse blikken en kleine, haast nonchalante bewegingen groeien uit tot strakke, minimale en repetitieve structuren, die worden onderbroken door lossere delen. Herhaaldelijk — en meer nadrukkelijk dan bij Rosas — komen er ontspannende fragmenten voor, wat volgt uit de muzikale structuur van *Balatum*. De harde en erg ritmische muziek (die weerom werd geschreven door de broer van Michèle Anne, Thierry De Mey) wordt telkens opnieuw onderbroken door een aantal versies van Peres Prado's oude ballroomhit *Patricia*, eveneens uit de jaren vijftig. Het stuk balatum heeft een dubbele functie. Vooreerst bezit het door zijn terugkerende motieven een zekere repetitiviteit die in de dans weerspiegeld wordt. Ook zijn de bewegingen aan de rand van het stuk merkbaar anders dan die in het midden. Het gordijn, dat het verlichte beeld van de grootstad verbergt, benadrukt de gezellige kamersfeer. Ondanks de korte duur van deze produktie, die tegelijk degelijk en lichtvoetig is, mag het debuut van Michèle Anne De Mey zeer geslaagd heten.

Heel wat moeilijker heb ik het met *Face à Face* (1986), haar tweede koreografie, die ze danst met Pierre Droulers. Zoals bij *Balatum* is het decor weer een gezellige woonkamer. Azuurblauwe gordijnen, een enorme hifi-toren, een tafel met twee stoelen en een knusse leeslamp achteraan, en twee Zweedse banken vooraan suggereren een huiselijke sfeer. Als het



Face à Face. Michèle Anne De Mey en Pierre Droulers (Foto: Herman Sorgeloos)

publiek binnenkomt zit De Mey op één van de banken zwijgend en leeg voor zich uit te staren. Pas na lange tijd maakt ze wellicht uit verveling enkele danspassen, maar houdt er vlug weer mee op. Dan komt Droulers binnen en installeert zich op één van de stoelen, met de bedoeling zich door niets of niemand te laten storen.

De toeschouwers hebben de indruk stiekem een koppel te zitten begluren. Keer op keer doet een van hen iets voor en probeert de ander ertoe over te halen om mee te doen. Droulers wil voortdurend schrille big-band jazz horen, De Mey kiest voor de *Sechs Deutsche Tanze* van Franz Schubert en voor de *Neues Liebeslieder Walzer* van Johannes Brahms. Steeds blijft die muziek op de achtergrond — ze ondersteunt de dans nooit echt — en zo wordt het gevoel een indringer te zijn nog erger. Hoewel ze elk op een erg persoonlijke manier dansen (Droulers sterk en soepel, De Mey verfijnd en toch vinnig) zijn de bewegingen weinig boeiend en groeien nooit uit tot echte danspassages. Telkens weer worden ze afgebroken omdat een nieuwe cassette moet worden gekozen of omdat een danser er genoeg van heeft. Zo komen ook de gevoelens die Michèle Anne De Mey wil uitdrukken — liefdesverlangen en -onmacht — niet volledig tot hun recht.

Een voorstelling die directer tot het hart spreekt is *Muurwerk* van Roxane Huilmand (°1964). Roxane studeerde aan de Rotterdamse Dansacademie en liep stage bij De Nieuwe Danserij en bij Dansproduktie. Ze werkte onder andere met koreograaf Bob Foltz en is nu ongeveer drie jaar bij Rosas. *Muurwerk* is een solovoorstelling waarvoor zowel de muziek (gecomponeerd door Walter Hus van Maximalist!) als de lichtregie (van Wolfgang Kolb) ontstonden in nauwe samenwerking met de koreografe. Gedurende ruim een uur slaagt Roxane Huilmand, die een overtuigende fysieke en emotionele kracht uitstraalt, erin het publiek te boeien. Ze beweegt zich in een door kale muren afgesloten ruimte en creëert een eigen, expressieve taal, gebaseerd op een selecte keuze van bewegingen met een erg suggestieve en symbolische waarde.

Pas als Huilmand haar uitgangspositie in een van de twee hoeken heeft ingenomen, wordt een smalle strook langs de achterste muur verlicht. Daar speelt zich het eerste deel van het stuk af. Roxane kijkt tegelijk schuchter

en verlangend naar de overkant. Ze begint haar lange weg langs de muur, de heupen lichtjes naar voren. Elke keer buigt ze het hoofd iets lager en de heupen iets meer voorwaarts, steeds verder van de muur weg, maar er niet van loskomend. Die beweging wordt herhaald tot ze languit op de grond valt en machteloos naar de andere hoek rolt, waar ze een ogenblik blijft stilliggen. Dit hele proces herneemt ze enkele malen en het wordt duidelijk dat het streven van de danseres om van de muur los te komen iets essentieels is. Altijd opnieuw probeert een vrouw zich vrij te maken, doch aanvankelijk lukt haar dat slechts gedeeltelijk. Telkens weer wordt ze teruggedreven en het lijkt of haar bestaan onverbrekkelijk verbonden is met die muren.

Uiteindelijk slaagt ze er toch in het midden van de ruimte te bereiken. Daarna pakt ze de muren anders aan. In de verte klinken stadsgeluiden. Roxane neemt een aanloop, stevent vastberaden op de muur af, springt er letterlijk tegenaan, alsof ze hem omver wil werpen, maar valt terug op de grond. Na deze explosie richt ze zich met een forse armzwaai op en komt weer naar het midden. Nog een paar keer loopt ze op de muur toe. Haar bewegingen worden steeds zwakker en ten slotte ontwijkt ze, na haar aanloop, de muur. Ze staakt haar pogingen, is fysiek uitgeput. Als de verwarde stadsklanken, vermengd met het geluid van voetstappen, aanzwellen en de lege ruimte vullen, staat Roxane na te hijgen, de rug naar de zaal gekeerd, recupererend.

Dan volgt het keerpunt : de stadsgeluiden sterven uit en na een korte stilte weerklinkt serene vioolmuziek. De sfeer wordt helemaal anders. Door het wegvallen van het ritmische gedreun van voetstappen en het geraas van voorbyscheurende wagens volgt als het ware een ontlading. Samen met de muziek veranderen ook de bewegingen. Ze worden lossere, meer ontspannen en tot op zekere hoogte sierlijk. Nu is de danseres pas echt losgekomen van de muren, haar gevecht lijkt geslaagd en ze begint haar veroveringsdans, waarbij ze de gehele ruimte gebruikt en overheerst. Wat blijft is de spanning. Nog steeds wordt er gevochten. Soms zijn de bewegingen bijzonder hoekig, de spieren blijven gespannen, de handen zijn tot vuisten gebald. De muziek klinkt nu eens dramatisch, dan weer melancholisch. De verovering gaat nog en tijdje verder, maar uiteindelijk keert Roxane naar de muren terug. Weer hoort men stadslawaai en voetstappen. Als Huilmand

ten slotte een laatste maal naar het midden van het podium komt, is dat de enige plaats die nog verlicht is.

Met *Muurwerk* maakt Roxane Huilmand duidelijk dat we van haar nog heel wat mogen verwachten. Haar danstaal is niet nieuw: ze leunt zelfs sterk aan bij die van De Keersmaeker. Met een minimum aan middelen slaagt Huilmand er echter in een evenwicht te vinden tussen functionaliteit en virtuositeit. De veelheid aan stof die ze hier heeft verzameld, kan ze overigens in een volgend project verder uitdiepen.

#### 4. Marc Vanrunxt

Het pionierswerk van Anne Teresa De Keersmaeker begint eindelijk vruchten af te werpen. Het heeft iets losgemaakt bij andere gezelschappen en individuen, bij het publiek, dat ontvankelijker is geworden voor minder bekende namen, en bij organisatoren. Er wordt meer dan geprogrammeerd dan een paar jaar geleden (cf. in de Beursschouwburg, DeSingel, het Nieuwpoortteater, Vooruit, Plan K, 't Stuc), maar nog te vaak worden enkel — bekende — buitenlandse artiesten uitgenodigd. Tekenend is dat iemand als Marc Vanrunxt, die toch al behoorlijk lang met eigen producties bezig is, in ons land nog altijd niet ernstig lijkt te worden genomen, terwijl dat — gelukkig voor hem — in Nederland wel het geval is.

Marc Vanrunxt (°1961), die zijn opleiding kreeg bij Ann Slootmaekers in Antwerpen, bracht zijn eerste producties (b.v. *Dans voor vrouw in water*, 1981) in leegstaande huizen, voor vrienden en kennissen, waardoor hij in beperkte kring naam maakte als een veelbelovend koreograaf en danser. Grotere bekendheid kreeg hij als bewegingsadviseur voor Jan Fabres *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* en door lovende kritieken in de Nederlandse *Danskrant*.

In België kwam Vanrunxt enigszins in de belangstelling met het eerste deel van *Beweging Vier*, *Solo voor duizend mannen*, waarin hij een eenzame strijd levert met zijn eigen wanhoop en fysieke uitputting. Alle vorige thema's komen ook aan bod in *Vier korte dansen*, een abstracte, gestructureerde en bovenal gevoelsgeladen koreografie. De emoties worden lichamenteel geuit, zonder verhaal of psychologische analyse. Er wordt alleen iets





Muurwerk. Roxane Huilmand (Foto: Herman Sorgeloos)

fundamenteel menselijks geïsoleerd en in al zijn extremen getoond. Vooral het deel *No pueda mas* grijpt aan. Hoofd en benen zijn in strakke witte doeken gewikkeld, zodat de danser vecht in het duister. Immer verliest hij zijn evenwicht, valt bijna, blijft overeind maar valt uiteindelijk toch, tot ook het publiek de ware dramatiek van dit moment voelt. *Vier korte dansen* was mooi en sterk, goed in elkaar gestoken en eerlijk. Het was het bewijs dat de jonge Vanrunxt genoeg materiaal had om een authentiek oeuvre te kunnen opbouwen.

*Poging tot Beweging* (1984) werkt het thema van *No pueda mas* verder uit. Harde bewegingen en langzame, intrigerende structuren op muziek van Gorecki, de Virgin Prunes en op bewerkte walvisgeluiden wisselen elkaar af. *Hyena* (1985) werd door Vanrunxt, Eric Raeves en Linda Swaep gedanst op muziek van Thierry Gécicot. Voor het eerst zien we esthetisch gecompliceerde beelden. Sombere vormen en spanningen lopen uit op geëxalteerde, pathetische bewegingen. De beperking van de bewegingsvrijheid van het lichaam, de dubbelzinnige symboliek, de dramatiek en de uitgesproken zin voor evenwicht, zowel in de encenering als in kostuums en belichting, zijn opvallende kenmerken.

*Ai* ging in 1986 tijdens het festival De Beweging in Antwerpen in Belgische première. Dit is geen klassieke dansproductie, maar een gedanst spektakel over mode. Vanrunxt kreeg nu eens echt de kans om zijn passie voor kostuums uit te werken. Samen met *Ai* werd op *De Beweging* de erg mooie video *Bewegend gezelschap maakt gebaren "zonder melodrama"* vertoond, die hij in samenwerking met de afdeling mime van de Amsterdamse theaterschool maakte.

Op uitnodiging van de Nederlandse maatschappij F Act, creëerde Marc Vanrunxt *A. Dieu* (1986), zijn tot nog toe laatste stuk, dat hij danst met Eric Raeves, Maarten Kops, Cathérine Massin en Marie-Anne Schotte. De sound-track — een collage met onder andere fragmenten uit *La Gaiété Parisienne* van Offenbach — is van Thierry Gécicot en Marie-Jeanne Wijckelmans. Het decor roept een zwoele-avond-even-voor-het-onweer op. De dansers evoceren steeds veranderende gemoedstoestanden. De sfeer is beurtelings agressief en verzoenend, ernstig en geestig. Onstuimige bewegingsseries worden afgewisseld met serene, introverte passages en het geheel is

bijzonder luchtig. Het is erg jammer dat Marc Vanrunxt ondanks zijn onmiskenbaar talent vooralsnog alleen in Nederland aan de bak komt en in eigen land nog steeds niet erkend wordt en daardoor ook niet de nodige kansen krijgt.

### 5. *Rondom De Beweeging*

Voor de mindere goden is het maar goed dat sinds 1984 het tweejaarlijkse festival De Beweeging bestaat. Het was van meet af aan de bedoeling om jonge dansers en koreografen van bij ons de mogelijkheid te geven naar buiten te komen. Dat het overgrote deel van de gepresenteerde produkties nog niet het gewenste niveau haalde, was jammer, maar geen ramp. Het belang van het festival zou wel blijken als de optredende groepen hun weg naar de nationale podia vonden. Eigenaardig genoeg stonden in 1986, toen de tweede editie doorging, voor een groot deel dezelfde namen op de affiche.

De kwaliteit was wel gestegen. Alain Platel, die met *Stabat Mater* al zijn klasse toonde, was er nu met *Mange p'tit coucou*, een bewegingsdrama over de moeilijkheden bij het overbrengen van gevoelens. Cathérine Massin, bekend van *Mixe Dance*, kwam terug met het erg energiek gedanste *Senso*. Ook Nicole Moussoux zorgde met *Juste Ciel* voor een aangename verrassing. Haar koreografie is opgebouwd aan de hand van enkele katholieke overleveringen. Religieuze tekens en symbolen, als een rozenkrans met elkaar verbonden, worden verbrijzeld en uit elkaar gescheurd. De voorstelling heeft een vrome ingetogenheid, waarin nu en dan ironie en sarcasme doorschemeren.

De Mexicaan José Besprosvany (°1960) bleef na zijn studies bij Lécocq en aan Mudra in België hangen. Hij heeft al twee knappe produkties op zijn naam. Voor de eerste, *Momentum* (1984), koos hij muziek van Bach. Emmanuelle Huynh was zijn partner. Hij zoekt de grenzen van het menselijke evenwicht, telkens uitgaande van een andere houding, aan een ander toestel (bank, tafel, matras,...) en met een ander steunpunt. Steeds wordt op de rand van het onevenwicht een kleine correctie aangebracht, die tot een nieuwe houding leidt, waarbij de ledematen zowel ballast als motor zijn. Daar elke verstoring van het evenwicht een risico meebrengt, wordt

de voorstelling onvoorspelbaar. De sobere enscenering en belichting getuigen van goede smaak. De tweede koreografie, *Evento* (1986), heeft dezelfde kwaliteiten en dwingt respect af door het strakke karakter van de puur fysieke bewegingen. Samen met Harijo Roebana danste hij op muziek van Beethoven.

## 6. Een nieuwe beeldentaal

De nieuwe Belgische dansers zijn, net als Jan Fabre, Epigonen en wijlen Radeis, die het bewegingstheater introduceerden, op zoek naar een manier om een nieuwe beeldentaal te ontwikkelen. In een wereld die steeds meer op het visuele gericht is, is het beeld het corruptste communicatiemedium geworden. De verleidelijke buitenkant wordt het masker dat de innerlijke leegte van het bestaan dreigt te verbergen. Wie zich enigszins wil manifesteren in zo'n wereld van lege omhulsels, moet met de nodig ironie het spel van de posen ontmaskeren. De nieuwe koreografen en theatermakers ondernemen een offensief tegen de stroom van nietszeggende televisiebeelden. Ze zijn op zoek naar nieuwe en authentieke beelden die commentaar kunnen leveren op het steeds meer van zijn inhoud beroofde moderne leven. Hiertoe creëren ze beelden die de zintuigen van de toeschouwers sterker prikkelen dan de gewone beeldenstroom.

Nieuwe dans is niet in het minst interessant omdat jonge mensen breken met tradities en zoeken naar ongewone en onontgonnen gebieden. Nieuwe dans — en dat bewijzen talrijke recente produkties — is begaan met universele, existentiële problemen. Een nieuwe generatie koreografen gelooft niet langer in de wonderen van het theater. Het podium is een vrijplaats, een forum voor eigentijdse zaken : dwingende muziek, prikkelende agressie, onmacht en vooral arrogant, ondoorgroendelijk optreden van de spelers. De dansers geloven enkel in de realiteit van het eigen lichaam en met onderkoeld cynisme ondergaan ze de lichamelijke afmatting, die verwijst naar het isolement van de in een impasse verkerende generatie. Het is alleen jammer dat de meesten er maar moeizaam in slagen het beoogde publiek te bereiken.

## BRONNEN

Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers : Post-Modern Dance*, Houghton, 1980.

Peter De Jonge, "Dansfestival De Beweging. Geen intrige, hoewel alles te voorzien was", *Etcetera*, 4 (1986), nr. 14, pp. 44-47.

Mark Deputter, "Bartok/Aantekeningen. Schijnbaar moeiteloze elegantie", *Etcetera*, 4 (1986), nr. 14, pp. 48-50.

Jef De Roeck, "Anne Teresa de Keersmaeker ou la nouvelle danse en Flandre", *Septentrion*, 15 (1986), nr. 2, pp. 20-23.

Patricia Kuypers, "Murs murent", *Etcetera*, 4 (1986), nr. 13, p. 22.

Charlie Poel, "Oog voor de potentiële emotieve dimensie" (interview met Anne Teresa De Keersmaeker), *Humo*, 28 april 1983, pp. 8-9.

Gerrit Six, "De dans ontsprongen", *Knack*, 26 november 1986.

Katie Verstockt, "Gevoelens hebben structuur, vorm heeft een gevoel in zich" (interview met Anne Teresa De Keersmaeker), *Knack*, 18 december 1985, pp. 126-129.

Katie Verstockt, "Marc Vanruyt kijkt om", *Etcetera*, 4 (1986), nr. 13, p. 22.

Katie Verstockt, "België beweegt", *Knack*, 30 april 1986, pp. 159-160.

Katie Verstockt, "Terpsichore flirt met het vaderland", *Knack*, 28 mei 1986, pp. 141-143.

Katie Verstockt, "Van aangezicht tot aangezicht", *Knack*, 29 oktober 1986, p. 194.

Katie Verstockt, "Cancan in witte bloemen", *Knack*, 26 november 1986, p. 173.

Alle programmabrochures van *Rosas*.

De tweemaandelijks kalender van Schaamte v.z.w. (nr. 5 tot nr. 8).