

## ROSAS: HET ACHTERLAND DE ONTWIKKELING VAN EEN DANSGEZELSCAP

Christoph DE BOECK

### 1. Rosas: verschuivingen

De geschiedenis van Rosas is een aaneenrijging van schakels en verschuivingen. Zowel kleine accentverschillen als structurele wijzigingen maken de kern uit van het werk dat dit dansgezelschap aflevert sinds 1983. Drie jaar daarvoor maakte choreografe Anne Teresa De Keersmaeker (°1960) haar eerste productie: *Asch*. Met het minimalistisch geïnspireerde *Fase*, gedanst door Michèle-Anne De Mey en zichzelf, breekt ze in 1982 door.

In deze voorstelling reeds speelt het begrip 'verschuiving' een centrale rol. De muziek van Steve Reich volgt het principe van *phase shifting*. In *Piano phase*, het openingsstuk, spelen twee pianisten dezelfde melodie, op hetzelfde tempo. Plots gaat er één een aanslag naar voren schuiven en dat herhaalt hij twaalf keer, zodat er een nieuwe melodie ontstaat. Op een vergelijkbare manier spelen zich *shifts* af in het dansgebeuren. Aanvankelijk voeren de twee vrouwen identieke bewegingen uit, tot de eerste een pas zet die licht verschilt van die van haar partner. De afwijkingen volgen elkaar langzaam op - defasering heet dat - totdat de choreografie van De Mey ingaat tegen die van De Keersmaeker, als een spiegelbeeld. Daarna evolueren ze weer samen naar een gelijk dansschema.

De stoelen die in deze creatie voor het eerst een plaats krijgen, keren terug in het energieke *Rosas danst Rosas* en zullen blijven opduiken in haast alle voorstellingen die De Keersmaeker produceert. De bewegingen van de vier danseressen zijn nog steeds geschoeid op een minimalistische leest. Vanaf dan is het gezelschap Rosas opgericht. Met *Elena's aria* (1984) introduceert zij tekst en video in een sombere en wanhopige voorstelling. Als de vijf meisjes zich niet teneergeslagen ophijsen aan de stoelen die in rijen opgesteld staan, of zich laten vallen, trekken ze zich terug in een leeshoek. Fragmenten uit de wereldliteratuur komen aan bod (Tolstoj, Dostojevski, ...) maar ook een speech van Fidel Castro. De neerslachtige toonaard wordt geaccentueerd door geprojecteerde beelden van instortende gebouwen. Hier verschijnen de hoge hakken die nog vaker gebruikt zullen worden. Ook een vorm van humor daagt voor de eerste maal op, wanneer de danseressen op hun knieën rondkruipen als kinderen.

De fameuze valpartijen die even bruusk als elegant uit de hoek komen, worden vanaf 1986 zowat het handelsmerk van Rosas. *Bartók/Aantekeningen* geeft bekendheid aan het vallen en opstaan, de ongewone torsies en de zijdelingse steunpunten van De Keersmaekers dansers. Dat vallen kende reeds een aanzet in de struikelbewegingen van *Asch*. Vrouwelijkheid, melancholie om de verloren jeugd, speelsheid en humor treden op de voorgrond. Ook hier weer worden literaire teksten voorgelezen: van Weiss stukken uit *Marat/Sade* en van Büchner uit *Lenz*. Op de video zien we spelende kinderen en een *carcrashtest* met *dummies*. In de kostumering wordt er voortgebouwd op de hoge hakken, in contrast met de laarsjes en rokjes van de vier meisjes op een ander moment. Enkele jaren nadien zal dat zwarte schooluniform uitgegroeid zijn tot één van de meest typische Rosaskenmerken. Hier zie je al hoe Anne Teresa De Keersmaeker elementen in haar werk van de ene plaats naar de andere schuift, variaties uitprobeert op dingen die ze al eens gedaan heeft en verderwerkt aan een oeuvre.

De choreografe neemt ook steeds tonnen niet gebruikt materiaal mee van de vorige creatie, wanneer ze aan iets nieuws begint. Bewegingen en patronen enten zich dan op de bestaande structuren van een eerdere voorstelling. *Microkosmos* (1987) bevat zelfs een haast volledige herneming van een gedeelte *Bartók/Aantekeningen*. Dezelfde thema's, laarsjes en rokjes, vallen en opstaan. Zelfs de belichting is vrijwel identiek. Voor het eerst verschijnt er echter een mannelijke danser in een Rosasproductie, een verschuiving van groot belang. Een andere ingreep is de *live* uitvoering van het Vierde Strijkkwartet van Beethoven, in *Bartók/Aantekeningen* nog op band.

Een verlangen naar aanvaarding en het presenteren van zichzelf vormen de grondtoon van *Stella* (1990), waarin fragmenten gedeclameerd worden uit de film *Rashomon* van Kurosawa, uit *Stella* van Goethe en *A Streetcar named Desire* van Tennessee Williams. Teksten die draaien rond vrouwen die gezien en gehoord willen worden, waaruit een verlangen naar communicatie spreekt. Opnieuw een motief dat de enceneringen van De Keersmaeker zal blijven doorkruisen.

*Achterland*, eveneens uit 1990, is geschreven met het overgebleven materiaal van *Stella*. De dans verloopt afwisselend synchroon en in de vorm van solo's, ditmaal zonder tekst of video. Mannen spelen vanaf nu een prominente rol in de meeste voorstellingen en de relatie tussen beide seksen komt opnieuw in de kijker te staan. De slipjes die tevoorschijn komen vanonder de zwarte rokjes, verwijzen naar vele van de vorige producties, evenals de stoelen en het plotselinge val- en rolwerk. Mantelpakjes en hoge hakken zijn ook weer van de partij. De uitgelichte

vierkanten op de scène refereren aan de lichtkaders die in *Rosas danst Rosas* op het podium geworpen werden.

Na acht jaar neemt opnieuw video een plaats in haar werk, ditmaal een belangrijke plaats. In *Erts* (1992) toont een enorm scherm, evenals enkele monitors, een eigen gemaakte video. Flarden popmuziek doorsnijden de klassieke muziek; dat gebeurde eerder reeds in *Ottone, Ottone*. Choreografisch wordt een mannenkoor uitgespeeld tegen een vrouwenpartij, maar geregeld wisselen losse elementen van configuratie. Het geheel geeft een grillige en zeer contrapuntische indruk, een evolutie die verdergezet zal worden in onder andere *Un moto di gioia*, nog datzelfde jaar geproduceerd. De mannen en de vrouwen worden tegen elkaar uitgespeeld op een haast gelijke manier als in *Erts*. De kostuums verwijzen naar de historische realiteit van Mozart, zoals de gewaden in *Ottone, Ottone* dat deden naar die van Monteverdi enerzijds, die van Nero anderzijds. Humor en ironie zijn nooit verdwenen uit De Keersmaekers voorstellingen, maar in deze produktie zit uitzonderlijk veel grappasserie. Die lichtvoetigheid verhindert niet dat *Erts* onderbouwd is door ingewikkelde structuren.

De recentste produkties van Rosas werken die complexiteit verder uit. *Bach/ Creatie* of *Toccata* is ontstaan in 1993. Als nooit tevoren is deze encensering toegespitst op het individuele. De uniformiteit ontbreekt haast volledig, zowel in beweging als in kostuum. De stoelen worden echter opnieuw bovengedaald. Er wordt ook voortgeborduurd op de vormentaal van de barokdansen, zoals in *Un moto di gioia* al allusies op historische stijlvormen te zien waren. Dan volgt *Kinok* (1994), een voorstudie van het daaropvolgende grote werk, omspannen door *Rosa*, een kort duet - eerder verfilmd door Peter Greenaway - op een sonate van Bartók, en door het dansstuk op de *Grosse Fuge* van Beethoven, uit *Erts*. Op zich kan dit haast tellen als een *statement* over de verschuiving: Anne Teresa licht losse delen uit aparte creaties en monteert ze weer tot een geheel, oud en nieuw tegelijk. Uit *Kinok* blijkt reeds de doorwrochte opbouw van *Amor Constante más allá de la Muerte* later dat jaar. De spiraalstructuur die al aanwezig was in *Toccata* wordt hier ten volle uitgebuit. Het verschil (en het contrapunt) kent nu zijn hoogtepunt. Niets is gelijk, de veelheid is onoverzichtelijk en in alle recensies duikt het woord 'grillig' op. Literatuur komt opnieuw aan bod: een gedicht van Quevedo en twee van E.E. Cummings. Meer dan tien jaar na *Rosas danst Rosas* wordt de samenwerking met componist Thierry De Mey weer opgenomen. Dans en muziek worden gelijktijdig en in overleg gecreëerd en verschoven.

Een kort overzicht als dit maakt duidelijk dat het werk van Anne Teresa De Keersmaeker tussen 1980 en 1994 onderhevig is geweest aan heel wat veranderingen.

gen. Terwijl er toch altijd een aantal constanten zijn blijven hangen. Zij werkt nu al jaren met een beperkt aantal bouwstenen die ze kan schikken in oneindig veel figuren, als een puzzel die op verschillende wijzen in elkaar past en die telkens weer samengevoegd wordt tot een nieuw spel. Niet alleen de verscheidene producties haken in elkaar, ook binnen één creatie vindt een voortdurende evolutie plaats. De choreografe brengt immers nog verschillende veranderingen aan tijdens de opvoeringsperiode, zodat de slotvoorstelling een lichtjes verschoven kopie lijkt van de première.

## 2. Verschuiving: repetitie met variaties

Natuurlijk kan elk willekeurig oeuvre beschreven worden in termen van 'verschuiving'. Iedere kunstenaar kent wel herhalingen en uitwerkingen van elementen die in een eerdere fase van zijn werk reeds besloten lagen. In het werk van Rosas echter treedt dit concept ook uitdrukkelijk naar voren als thema, als procédé en als structuur. Het begrip 'verschuiving' wil ik niet gebruiken in een freudiaanse context, maar eerder in verband brengen met de taalwetenschap en literatuurtheorie.

De linguïst Roman Jakobson beschouwt het taalsysteem als een assenstelsel dat gebaseerd is op twee polen. De verticale as staat voor het paradigmatische aspect van



*Rosas danst Rosas (Foto: Herman Sorgeloos)*

taal. In een zinsstructuur kan theoretisch gezien elk woord verwisseld worden voor een ander lemma uit die woordklasse. Zo is het grammaticaal volkomen correct wanneer in de zin 'Hij neemt een bal' het lijdend voorwerp vervangen wordt door 'een mes'. Het paradigmatische principe berust dus op het regelmechanisme van de substitutie. Let wel, het gaat hier om de formele, structurele kenmerken van een betekenisgevend systeem, niet om de inhoudelijke implicaties. Een groter vergelijkingspunt met (een bepaalde stijl van) dans is daarom misschien niet denkbaar.

De tweede as loopt horizontaal en ligt ook aan de basis van de continuïteit van een zin. De verschillende woordcategorieën moeten immers syntactisch met elkaar verbonden worden. Werkwoorden moeten vervoegd, adjectieven en voornaamwoorden verbogen. Dat wil zeggen dat woordstammen affixen meekrijgen zodat hun structuur in feite 'verschoven' wordt door hun vervoeging of verbuiging. De syntagmatische kant van de taal steunt dus op het principe van de contiguiteit: het aan elkaar grenzen (of in elkaar haken). Hypothetisch kan een zin oneindig lang gerekt worden. Zijn structuur impliceert de mogelijkheid om het eindpunt continu uit te stellen, door de steeds aangroeiende toevoeging van bijzinnen, bijwoordelijke en bijvoeglijke constructies.

Ons dagelijkse taalgebruik wendt eigenlijk slechts een beperkte hoeveelheid bouwstenen aan om eindeloos ingewikkelde netwerken te realiseren die een onoverzichtelijke veelheid van combinaties kennen. Het regiewerk van Anne Teresa De Keersmaeker lijkt in die zin wel wat op één lange frase die aanhoudend gemoduleerd en gerefraseerd wordt. Want ook in de dans hanteert men een basisvocabulary dat vele extremen mogelijk maakt. Repetitie-met-variantie. Zo ging het Anne Teresa De Keersmaeker in *Fase* om "een soort minimalisme, op zoek naar wat *hetzelfde is in wat verschillend is en wat verschillend is in wat hetzelfde is*"<sup>1</sup>. Anders gezegd: onderzoeken hoe iets hetzelfde kan zijn en toch anders. Concreet kan een dergelijk patroon de vorm aannemen van een repetitieve stroom variaties. Telkens bevat iets nieuws iets ouds, blijft de traditie aanwezig in het experiment, sluit het ene het andere niet uit - zonder dat daarom een harmonisch evenwicht tussen beide hoeft te bestaan. Elke voorstelling van Rosas is hetzelfde maar anders. In een dossier over *Fase* vat de artistieke leidster deze stroom samen met de term 'progressieve accumulatie':

accumulatie: in de muziek uit zich dit procédé door het successief invallen van de verschillende instrumenten en tevens door de faseverschuivingen die de ritmische complexiteit steeds meer vergroten.

In de choreografische vormgeving wordt dit duidelijk langs de progressieve accumulatie van verschillende bewegingen waarbij meestal vertrokken

wordt van één enkele of meerdere basisbewegingen die daarna de mogelijkheid tot een hele reeks variaties en steeds langere bewegingseenheden verschaffen.

Ook al doelt De Keersmaecker hier enkel op de encenering van *Fase*, deze omschrijving geldt evengoed voor de lijn van haar ganse werk. Je zou kunnen zeggen dat de kiemen van de hele latere ontwikkeling reeds ingebed zaten in dat doorbraakdebuut; via verschuivingen - ze neemt het woord in bovenstaand citaat zelf in de mond - creëert ze een breuk die er geen is, een geleidelijke breuk. Want de recentste produkties tonen een radikaal andere regie dan het werk uit de beginjaren, terwijl die ommekeer zich nooit zo drastisch heeft gemanifesteerd.

### 3. Repetitie met variaties: contexten

De evolutie die doorgemaakt wordt, herken je aan de stijltics die Rosas door de jaren heen formuleert. Het dwangmatige wegstrijken van een haarlok in *Rosas danst Rosas* blijft weerkeren in de drie volgende dansprodukties, maar is daar weggehaald uit de minimalistische context. De valpartijen sorteren in *Bartók/Aantekeningen* een ander effect dan in *Achterland*. Een wisselende omgeving creëert een verschillende betekenisdimensie. Zo kan een constante in diverse richtingen gemoduleerd worden door de transpositie van de ene context naar de andere. Een teken bezit geen solide identiteit, maar wordt door zijn permanente verhuizing van structuur naar structuur en van wereld naar wereld telkens opnieuw ingevuld. Die 'dislocatie' kan subtiel van aard zijn - in de vorm van een lichte verschuiving - of betekent mogelijk een brutale breuk. In dat laatste geval is het vervreemdingseffect het grootst. Deze bevindingen impliceren dat niet alleen de structurele inbedding bepalend is voor de eigenheid van een teken, maar dat ook de individuele interpretatie van elke toeschouwer de betekenis nog eens wijzigt. Ieder subject wordt immers bepaald door een hyperindividuele leefwereld en zoveel ervaringen dat zijn/haar waarneming van een kunstuiting aangetast wordt door al deze indrukken. De veelheid en verscheidenheid van deze verschuivingen maken het werk van Rosas tot een caleidoskoop met steeds wisselende configuraties.

Anne Teresa De Keersmaecker herneemt meer dan eens een beweging uit haar vorige creatie en borduurt daar weer verder op. Als je *Microkosmos* vergelijkt met *Achterland*, vallen enkele gelijklopende lijnen op (zoals de groepsenergie, de gelijke passen en de afwijkende variatie, de naar elkaar verwijzende solo's, de witte slijpjes, het omkleden op de scène), maar merk je ook hoe de hele laatstgenoemde voorstelling in een veel grotere mate contrapuntisch geconcipieerd is. Alleen al de groepsconfiguratie is veel hechter in *Microkosmos*: de vier dansers variëren met de

kruisvorm op het vierkant en waaieren af en toe uit in een horizontale lijn. De structuren schuiven bijna harmonieus in elkaar en uit elkaar, terwijl *Achterland* gecomponeerd is uit meer heterogene scènes en structuren.

In een recensie over *Toccata* schrijft Myriam Van Imschoot:

Vloeiende bewegingen worden bruusk opengeboken door onverwachte draaien, snelle passen of een achterwaartse val. Die kantelen weer even onverwacht in het vloeiende bewegen waaruit ze ontstonden. In het spanningsveld tussen traagheid en watervlugge storingen ligt een fragiele schoonheid besloten.<sup>2</sup>

Hier wordt de aandacht gevestigd op een voorbeeld van 'bruuske verschuiving'. Dit kenmerk is echter niet alleen van toepassing op die bepaalde produktie, maar kan je definiëren als een constante in het danswerk van De Keersmaeker. Toch ervaar je die onzachte overgangen en sprongen in het vroege werk op een totaal andere manier dan nu. Begin jaren tachtig kwamen ze sterker over, vanuit een *drive*, op een stuwend ritme, specifiek verbonden met een vrouwelijke kracht. Vandaag heeft die harde en rechtlijnige dynamiek plaats geruimd voor een intensiteit die reflexiever is van inslag. De stoelen van *Toccata* ogen gracieuzer en soberder, doen meer diepte vermoeden vergeleken met hun agressieve aanwezigheid in *Rosas danst Rosas* of *Achterland*. De dans is nog steeds hoekig, maar op een ingenieuzere manier. Alsof zij zich alsmar dieper door het oppervlak van de dans geboord heeft. Altijd meer perspectieven worden verkend in een netwerk dat ingewikkelder wordt met elke creatie.

Een voorbeeld van een techniek die hiermee samenhangt, vinden we terug op microniveau van een Rosasproduktie uit de jaren negentig: *Mozart/Concertaria's*. Daar wordt de 'puntfrase' gebruikt als hulpmiddel om bewegingsmateriaal te vergaren. De danser raakt een lichaamsdeel aan van zijn partner, waarna deze op zijn beurt zijn hand op het andere lichaam legt; vervolgens zoekt de eerste weer contact en verplaatst de andere ook opnieuw zijn hand. Na verloop van tijd komt een hele serie houdingen tot stand die gememoriseerd wordt. Op deze *shifts* van lichaamsdelen en -houdingen volgt nog een verschuiving: de danser voert deze bewegingen nu uit in de afwezigheid van een partner en oefent variaties. Als de choreografe de overbodige figuren geschrapt heeft en de reeks is bijgestuurd, staat er een gestileerde solo op het podium.

Het gebeurt wel vaker dat De Keersmaeker het materiaal waarop ze de dansbewegingen bouwt, zo manipuleert dat van de oorspronkelijke fase niets overblijft.

Zo is er in *Erts* een scène gebaseerd op een videoclip van Madonna, waarvan de handelingen extreem vertraagd werden tot ze onherkenbaar waren. Hetzelfde met doofstommentaal, maar dan in de omgekeerde richting: die gebaren werden versneld. In *Toccata* zijn de dansers dan weer gestart met de letters van de naam 'J.S. BACH' te verbeelden, of liever te verdansen. Vertragen, versnellen, transformeren: het zijn alle vormen van verschuiven en het plaatsen in een andere context.

Een procédé dat Anne Teresa vooral in haar recentste voorstellingen toepast, is dat van het citeren. De kostumering van *Un moto di gioia* refereert aan de tijd van Mozart, maar is tegelijkertijd opengebroken naar het heden. Van de damesrokken is bijvoorbeeld de voorkant weggesneden. Je zou kunnen zeggen dat het cliché verschoven is, zodat er ruimte vrijkomt voor een dubbele gelaagdheid van de kostuums. Belangrijker zijn echter de verwijzingen in het dansen zelf. Volgens Johan Reyniers staat *Amor Constante más allá de la Muerte* bol van de citaten uit het werk van Bob Wilson, Pina Bausch, Trisha Brown, Merce Cunningham en Jan Fabre.<sup>3</sup> Ook in de eigen Rosasgeschiedenis wordt gretig gegraaid: de buitelingen, de valpartijen, het schokschouderen, het huppelen en rennen, enkele acrobatische elementen, het zit er allemaal in. De kostuums demonstreren nog explicieter het verleden. Er worden *camp* spullen uit de kast gehaald, achttiende-eeuwse jurken, de mantelpakjes van weleer, maatpakken, pantalons, al dan niet met blote voeten, en natuurlijk ontbreken de zwarte schoolkleedjes niet, inclusief rijglaarsjes en slipjes. *Toccata* en *Un moto di gioia* grijpen dan weer naar de barokdansen die in zwang kwamen aan het Franse hof. Trouwens, in *Fase* werd er reeds geciteerd. Aan het slot kwamen de twee danseressen op hun tenen te staan, als in een klassieke *pointe*.

Dat in een repetitie-met-variatiestructuur het ene het andere niet hoeft uit te sluiten, hebben we reeds ontdekt. Nu blijkt dat het citaat datgene is wat twee uitersten met elkaar kan verbinden, bijvoorbeeld de achttiende eeuw en 1994, of Cunningham en Bausch. Het citaat is de schakel tussen twee werelden, het brengt de ene werkelijkheid binnen in de andere. Zo wordt een radicaal verschillende context geënt op de omgeving van een hedendaagse kunstuiting. We kunnen dan ook niet spreken van een autonoom geheel. Het kunstwerk is doorkruist door diverse materialen die in ruimte en tijd mijlenver uiteen kunnen liggen. Er kunnen zo ook betekenisstructuren ontstaan die elkaar tegenspreken. Aangezien een productie zo heterogeen van aard is, is zij ook niet ondubbelzinnig te duiden. De citaten werken dus als verschuivingen: disparate contexten worden met elkaar verbonden.

Als we nu even terugkeren naar het model van Roman Jakobson, komt er opnieuw een theoretische context bloot te liggen. Conform de tweedeling paradigma/syntagma kan de metafoor tegenover de metonymie gesteld worden. Een



metafoor is eerst en vooral een act van substitutie. De plaats waar verschillende woorden en connotaties zouden kunnen staan, wordt nu bezet door één enkele term. Eén begrip ontnemt als het ware het spreekrecht van vele andere kwalificaties. Zo worden de scherpe kantjes van de beschrijving van een stand van zaken er afgevijld. Alle andere aspecten van een situatie worden geabsorbeerd door één concept/substantief en onder die noemer geplaatst. In plaats van liefde, waarheid, seksualiteit, vrouw, spiritualiteit, dood, en nog vele andere dingen verschijnt dan bijvoorbeeld het woord 'bloem' (om maar een heel clichématig en dus bekend voorbeeld te nemen). Het metaforische proces is met andere woorden statisch en totalitair. Statisch omdat het één iets volledig aanwezig stelt en het andere totaal afwezig laat, helemaal volgens de logica van het binaire denken. Totalitair omdat deze hiërarchisering de verschillen uitvlakt tussen verscheidene betekenisvlakken en een schijn-identiteit en dito eenheid oplegt aan die differentie van verschuivingen

Het metonymische patroon is horizontaal en syntagmatisch. Het substitueert niet maar verschuift betekenissen, omdat het gebaseerd is op contiguiteit. Dat betekent dat de constituenten met elkaar verbonden worden via raakpunten, overeenstemmende aspecten, terwijl ze toch elk hun eigen idiosyncrasieën behouden. Alle karakteristieken - van verschillende substantieven, adjectieven, ... - komen dus in aanmerking, er is niet een grote groep woorden die vervangen wordt door een dictatoriale metafoor. In plaats van eenheid genereert metonymisering een slagveld van conflicten: elementen worden uit een andere semantische of stilistische context gehaald en naast elkaar geplaatst, heterogene registers botsen met elkaar, kortom metonymie zorgt voor *displacement*.

De verscheidenheid wordt in stand gehouden in het metonymische proces dat er essentieel één van verschuivingen is. Door een element te combineren met wisselende contexten gaat dat teken er steeds anders uitzien. Terwijl het paradoxalerwijze toch hetzelfde blijft. Hetzelfde maar anders. Dat kan je ook zeggen van de dansvoorstelling *Kinok*. Daar wordt de *Grosse Fuge* uit *Ert's* evenals het korte *Rosa* geïntegreerd in de voorstudie van *Amor Constante*.... De nieuwe context herformuleert de reeds bestaande stukken en maakt er een nieuwe voorstelling van. Ook binnen één productie zie je patronen van omgeving wisselen. Als in *Achterland* het schudden met de heupen (van de danseressen) in een mannelijke context geplaatst wordt, oogt dat komisch - en mislukt. Wanneer even later een naakte man met slip en laarzen dezelfde beweging uitvoert, is dat ronduit belachelijk. Een beweging wordt hier tot tweemaal toe verschoven: eerst naar een andere sekse vertaald, daarna geparodieerd. Parodie is overigens ook een vorm van citeren én dus verschuiven. Een ander citaat is de referentie in een dansstuk aan een voorstelling van enkele jaren terug: terwijl een danseres in *Stella* wanhopig blijft lachen, staat in *Un moto di gioia*

datzelfde meisje de hele tijd te huilen. Een voorbeeld van hoe De Keersmaecker speelt met het Rosasverleden.

De verschuivingstechniek en dito structuren worden expliciet gethematiseerd in de regie uit '93, *Bach/Creatie of Toccata*. Jos van Immerseel opent de opvoering met de *Toccata in e* van Johann Sebastian Bach op piano. Het hele muziekstuk wordt gespeeld zonder dat er een danser op het toneel verschijnt. Pas bij het volgende *Fantasie und Fuge in a* treedt een danseres aan. Het gedanst slot wordt dan weer beëindigd in stilte, zonder muziek. Alsof de dansschriftuur ten opzichte van de muziekpartituur een fractie verschoven is, zodat de bewegingen aanvangen met een achterstand op de klanken en daardoor ook langer duren. De dans is begonnen met volledig geklede dansers, maar in de loop van de voorstelling worden de schoenen uitgespeeld en de vest afgelegd tot één danseres in haar slip en hemdje de avond afsluit. Langs opeenvolgende fases schuift de opvoering weg in het niet. Langzaam deemstert de belichting weg, verdwijnen de titelprojecties, worden de schermen opgehaald - zodat ook de scène in haar hemdje komt te staan - tot de laatste spot uitdooft.

De groepsconfiguratie evolueert van de solo-opkomst van Marion Ballester over de volledige bezetting van vijf dansers naar de breekbare solodans aan het slot, waar de nadruk ligt op de erotiek van de beweging. De soliste lijkt zich wel te ontubbelen en dan nog eens op te splitsen, wanneer dezelfde bewegingspatronen door de volgende danser herhaald worden, aangepast aan het persoonlijke dansidoom. Als in een canonstructuur volgt de tweede danser de bewegingen van de eerste, maar dan enkele ogenblikken later, de derde interpreteert nadien die van de tweede en de vierde imiteert een poosje later die van de derde. Elk danst daarbij wel op zijn eigen ritme, in een hem of haar eigen lichaamstaal. De individualiteit van de danser treedt in deze creatie sterk op de voorgrond en verleent aan identieke passen een variërend *frame*. Er ontstaat een aaneenrijging van schakels die in elkaar klikken als de dansers één voor één vertraagd die sequens uitvoeren.<sup>4</sup> Verschuiving is hier dus het centrale principe. Kleine aanrakingen stuwden de dans voort of geven hem een andere wending, schrijft Myriam Van Imschoot. De derde beweging - beweging als choreografische eenheid - roept een schaduwspel in het leven. Tegen een geel verlichte achtergrond verschijnen drie figuren verticaal op een rij, zodat daar ogenschijnlijk slechts één persoon staat. Als de dansers zich achter elkaar beginnen te bewegen, lijkt die figuur zich te ontubbelen in verschillende individuen. De persoonlijkheid van de *performers* als een beeld voor het complex van verschuivingen dat een dansvoorstelling is.

De metafoer van de keten van schakels herinnert aan *la chaîne des signifiants* waarvan sprake bij taaldenkers Jacques Lacan en Jacques Derrida. Hun geschriften hebben de ontmanteling van de twee-eenheid inhoud/vorm op het oog. Volgens linguïst De Saussure was betekenis steeds terug te voeren op een tekendragers die naar een concept verwijst. De letters 'b-o-o-m' leiden ons naar de idee van een bruine stam met groene bladerkruin. Lacan en Derrida geloven niet in de éénduidige hiërarchie van *signifié* en *signifiant*, als zou een teken ons rechtstreeks doorverbinden met zijn betekenis. Betekenis wordt geproduceerd in het proces van verwijzen dat *in se* eindeloos is. Het kent een metonymisch karakter: a verwijst door naar b, b naar c, enzovoort... De betekenis wordt steeds uitgesteld, opgeschoven, omdat met elk willekeurig element opnieuw verbonden een andere context kan worden die dan weer - bijvoorbeeld middels citaten - refereert aan nog andere dingen. Verschuiving is het centrale procédé.

Zelfs aan de meest alledaagse verglijdingen schenkt Anne Teresa De Keersmaeker aandacht; hoe de lichtinval verandert in de repetitieruimte naarmate de dag vordert:

Als je met dansers werkt, is het nodig dat hun lichaamsritme méégaat met het ritme van de dag. Er zijn bepaalde lichamelijke inspanningen die je 's morgens doet en andere pas later. In het ervaren van hoe de tijd binnen een dag verloopt, speelt het licht een grote rol.<sup>5</sup>

Even verder praat ze nog over de verschillen tussen repetitie- en opvoeringsruimte en hoe de diverse rangen in publieksplaatsen compleet andere perspectieven op een voorstelling kunnen opleveren. Alleen al hieruit blijkt haar gevoeligheid voor de zachtste verschuivingen, de minieme veranderingen en de kleinste verschillen zowel in de werkelijkheid als in haar werk.

#### 4. Context: muziek-beweging

Het lemma 'beweging' heeft niet alleen een denotatie in een kinetische of choreografische context, maar ook een in de muzikale sfeer. Muziek wordt meestal ingedeeld in min of meer coherente bedrijven, bewegingen genoemd. Het kan dan ook geen toeval zijn dat A.T. De Keersmaeker altijd op zoek gaat naar de juiste 'bewegingen', die op de structuren van zowel muziek als lichaam passen. In verschillende gesprekken verklaart ze de muzikale compositie te willen verhelderen aan de hand van een choreografische partituur.

De muziek is steeds het vertrekpunt. Het ruimtegebruik in 'Fase' beantwoordt aan de rechtlijnigheid en repetitiviteit van Steve Reichs muziek, aan de economie van die muziek."<sup>6</sup>

Hiermee bevestigt de artistieke leidster van Rosas de vloeiende lijn die loopt van 1982 tot op heden. Het vierkante, het dwingende, het energieke van het dansritme in *Fase* en *Rosas danst Rosas* komt inderdaad tegemoet aan de gebruikte muzikale score. Net als de muzieknoten zitten de dansers gevangen in structuren. Muziek en dans vallen eens te meer samen omdat ze geheel of gedeeltelijk in interactie geschreven zijn. Tenminste één deel van Reichs muziek (*Four movements!*) werd immers speciaal voor de voorstelling gecomponeerd en Thierry De Mey kreeg de opdracht een integraal stuk te schrijven in samenwerking met de choreografe. In deze periode is de muziek duidelijk de verschoven pendant van de dansuitvoering. Of vice versa.

Met *Bartók/Aantekeningen* probeert De Keersmaecker zo nauwkeurig mogelijk de bestaande partituur te ontleden en choreografisch te interpreteren. Hoor je *pizzicato*, dan zie je de danseressen als kleine meisjes over de scène trippelen. Bij de heftige, opzweepende *allegro*- of *presto*-passages rennen ze in het rond en rollen ze over de vloer. Langzaam zwaaiende armen of heupwiegen hoort bij het *largo* tempo. De verscheurdheid van de contrapuntische muziekbewegingen klinkt door in het bruuske vallen en ineenstorten van de dansers. De repetitieve variaties - verdansing van de themata - bepalen de structuur van de voorstelling, die overigens eenzelfde spanningsboog kent als het Vierde Strijkkwartet van Bartók: A B C B' A'. De vier danseressen verbeelden de vier instrumenten.

Het tekstmateriaal dat in deze productie gebruikt wordt, bezit ook een muzikale dimensie. De literaire fragmenten kaderen in het ritme van de voorstelling. Hun kadans en de stem die ze voordraagt, zijn even belangrijk of zelfs belangrijker dan hun inhoud/betekenis. De aandacht wordt verschoven naar het materiële karakter van taal, het menselijke vocabularium als muzikale compositie.<sup>7</sup> Deze regievorm bereikt zijn hoogtepunt met de encenering van Müllers Medea-tekst in de originele spreektaal, Duits. Hier wordt reeds geëxperimenteerd met het gebruik van popmuziek (*Fire* door The Pointer Sisters) in een 'ernstig' kader. Later keren popflarden weer temidden van klassieke componisten.

Opnieuw een belangrijke verschuiving in 1987. De muziekweergave schuift op van band naar *live* presentatie op het podium. De pianostudies van Ligeti worden vertolkt door twee tegenover elkaar opgestelde vleugelpiano's en hun pianisten. Het instrument speelt hier voor het eerst een theatrale rol: de spelers beuken erop los,

bevechten elkaar om de dominantie. Dat is een verklanking van het duet tussen man en vrouw op de planken. Ook zij trachten elkaar het spreekrecht te ontnemen, ze duwen elkaar weg en gaan voor elkaars neus staan. In het middendeel, waarrond opnieuw een spanningsboog opgetrokken is, spelen de piano's zelfs de hoofdrol. Dans ontbreekt hier, de toetsen van de slaginstrumenten spreken voor zich. Een verschuiving van visuele naar auditieve energie die opnieuw van zich laat horen in de dansloze eerste beweging van *Toccata*. Het werkt als een geste van Anne Teresa die wil laten zien hoe de muziek- en dansbewegingen op elkaar afgestemd zijn: zelfs zonder choreografie neem je nog de structuren waar.

Zoals de voorstelling *Ottone, Ottone* bestaat uit dansflarden, wordt de opera van Monteverdi in deze productie doorkruist door *country-folk* fragmenten en het hysterische gekrijs van de danseressen. Ook tekstimprovisaties horen bij de klankomgeving: in de microfoon worden halve zinnen en woorden geschreeuwd. Het vuur en de passie worden uitgespeeld tegen de beheerste schoonheid van de barokopera in zowel dans als muziek. In *Stella* bepaalt de compositie van Ligeti ook het bühnebeeld: honderd metronomen sieren de scène. Het muzikale wordt ook hier lijfelijk aanwezig gesteld, in een theatrale rol gestoken. Taal speelt nog steeds als muzikaal gegeven, wanneer Fumiyo Ikeda een monoloog spreekt uit *Rashomon* in



*Microkosmos* (Foto: Herman Sorgeloos)

het Japans. Zo'n vreemde taal werkt de individualiteit nog meer in de hand en benadrukt de persoonlijkheid van Ikeda.

*Achterland* presenteert opnieuw een *live* uitvoering. De drie vioolsonates van Isaye worden gespeeld door Irvine Arditti, die vooraan opgesteld is aan de linkse zijde. De pianist die Ligeti vertolkt, blijft achteraan. De wisselwerking dans-muziek wordt ditmaal zelfs visueel voorgesteld in een 'duet' tussen een solo danser en de violist: terwijl de danser zijn passen uitvoert, staat Arditti vlak naast hem te schudden van de strijkinspanningen. Na afloop krijgt hij van de danser een vriendschappelijke klap op de schouder. Een recensent sprak van de *live* muziek als de zee die het achterland van de dans weerspiegelt.

Bij *Erts* zitten de *live* uitvoerders links achter in de hoek, op een verhoog naast de dansvloer. Ze krijgen daarmee een equivalente plek toegewezen met de dansers, die op het symmetrisch tegengestelde verhoog plaatsnemen om te rusten. Beethoven, Webern en Schnittke worden doorsneden door flarden Velvet Underground. Respectievelijk solo's en contrapuntische structuren worden afgewogen tegen uitbundige groepsscènes.

De dynamiek van de dansers staat in *Un moto di gioia* in schril contrast met de statische opstelling van de zangeressen. De instrumenten zitten deze keer in de orkestbak. In een dossier beschrijft Anne Teresa De Keersmaecker "...de slingerbeweging tussen twee werelden. De ene zeer vrouwelijk, die van de *Cassations* voor strijkers en van de *Aria's*, de andere misschien mannelijker en alleszins van een totaal verschillende dramatiek, die van de *Divertimenti* voor de blaasinstrumenten." De muzikale discrepanties worden vertaald in de ellipsvorm van de houten dansvloer: die bevat twee middens, alsof het centrum van een cirkel ontdudd is. De Eschertekening op de vloer verbeeldt perfect het repetitie-met-variantiepatroon.

Afhankelijk van de opvoeringsruimte wordt de piano in *Toccata* volledig opgeslokt door de dansvloer - en dansen de *performers* er dus rond - ofwel maakt het podium een omhelzende beweging rond het instrument. Zoals de muziek de stilte breekt, doorscheurt de beweging enkele minuten later de ruimte. De virtuositeit van Bach en Van Immerseel wordt in de dans verwerkt door de vervlechting van motieven en stijlcitaten. Meer dan ooit oogt Rosas elegant en gracieus. De piano-noten geven - als equivalenten van bewegingspunten - ook meer aanleiding tot individuele solo's dan tot groepspassen. Met hoofdschudden en het zigzaggen van de voeten antwoordt Vincent Dunoyer op de frivolere passages in de partituur. Het contrapunt wordt gerepresenteerd door de choreografe zelf, wanneer zij zich terugtrekt uit de dans en in een dode hoek gaat staan.

Bij de grilligheid van *Amor Constante*... hoort de uiterst complexe schriftuur van Thierry De Mey. De verschuiving van de opdracht annex samenwerking uit 1983 naar die van 1994 toont dat er heel wat wisselingen hebben plaatsgevonden sindsdien. De dans wordt nog steeds gemusicaliseerd en de muziek verdanst. Eén van de delen heet *Kinok*, een Russisch woord dat verwijst naar de beweging van het oog dat in sprongen verschillende beelden tegelijk kan bekijken. Zowel in dans als muziek valt er een spel van superposities waar te nemen, versnellingen en vertragingen, met klanken en ritmes die telkens anders ingekleurd worden. De partituur is een complex netwerk van tal van verglijdingen, met dansers die verbonden worden aan bepaalde instrumenten en gelijktijdige *shifts* ondergaan. Bepaalde dansante bewegingen - een sprong, een duikvlucht - zijn ook verbonden met zekere muziekfrasen. Twee media zijn hier dus interactief met elkaar verstrengeld en nauwkeurig op elkaar afgestemd. Een hoogtepunt in Anne Teresa's filosofie van het schuiven met structuren en elementen.

## 5. Bewegingen: mannen versus vrouwen

Als we de theaterregie en het nauwelijks opgemerkte debuut *Asch* buiten beschouwing laten, doet een mannelijke danser zijn intrede pas in 1987 met *Microkosmos*. Het eerste deel - het duet tussen man en vrouw - laat zien wat er gebeurt wanneer een 'vreemd element' de bestaande orde verstoort. Het is het koor van vier vrouwen die een hecht geheel vormen, zowel in het derde deel van die voorstelling als in alle produkties daarvoor - soms met vijf, dan weer met twee vrouwen. Die besloten, unisono wereld wordt opengebrouwen door een contrapunt, een individu dat beweegt en waar rekening mee gehouden moet worden, waarop geanticipeerd moet worden. Binnen de groepsstructuur van Rosas was er tot dan toe wel leefruimte voor individuele variatie, maar die bleef binnen een vast patroon. Daar ging nooit één iemand voor het gezicht van de ander staan of diens dans belemmeren. De confrontatie zorgt voor een breuk, voor verscheurdheid, en dat complementeert de dissonante schriftuur van Bartók.

Voorheen hebben de mannen eigenlijk altijd al geschitterd door hun afwezigheid. Het is het gebrek aan een andere sekse die de groepsdynamiek stuwde en de energie kenmerkte. Vanaf '87 is het andere geslacht geïntroduceerd en start het individualiseringsproces van de uitvoerders in Rosas. Anne Teresa De Keersmaeker: "Ik geloof in individuen en contrasten; de uiteindelijke confrontatie, het uiteindelijke genot vindt plaats tussen twee individuen."<sup>78</sup>

Later praat ze nog over het gevoel van onmogelijkheid tussen de twee geslachten en zegt ze dat uiteindelijk het alleenzijn overblijft. Gelukkige liefdesscènes vind je

dan ook niet in *Ottone, Ottone*. Je ziet er gevechten tussen mannen en vrouwen die het midden houden tussen een dansduet en een worstelpartij, meisjes die zich krijgsend losrukken, mannen en vrouwen die elkaar al dansend voor de voeten lopen. Het sekseconflict wordt uitdrukkelijk voorgesteld door de verdeling van de *cast* in acht mannen en acht vrouwen. De verschuiving manifesteert zich hier in een keten van verliefdheden: ieder loopt achter iemand aan die dan weer een ander wil. Drusilla zoekt haar geliefde Ottone, die verliefd is op Poppea, die op punt staat in het huwelijk te treden met keizer Nero, hoewel die getrouwd is met Ottavia.

*Stella* wordt gedanst door enkel vijf vrouwen. Een voorstelling over pijn, kwetsbaarheid en het verlangen naar aandacht. Maar in *Achterland* duiken opnieuw drie mannen op tegenover nog eens vijf vrouwen (misschien wel dezelfde). Voor het grootste deel van de voorstelling danst de ene sekse onverschillig naast de andere, alsof zij niet aanwezig is. Er grijpen geen ontmoetingen plaats, de twee groepen dansen apart van elkaar en anders zijn er solo's te zien. De bewegingslijnen lopen nergens parallel. Tenzij ze op een verschillend tijdstip "stukken bewegingszin van elkaar" overnemen, zoals An-Marie Lambrechts het formuleert.<sup>9</sup> Bepaalde motieven keren inderdaad weer als een man ze danst, maar wat delicaat overkwam bij een vrouw, lijkt nu idioot. De plekken waar Johanne Saunier is geweest - een stoel bijvoorbeeld -, worden nu bezet door Nordine Benchorf. Voor An-Marie Lambrechts betekenen zulke *shifts* iets op thematisch niveau voor de man/vrouw-relatie:

als mannen en vrouwen met elkaar te maken hebben, dan gebeurt dat veelal indirect, met verschuivingen, in uitgesteld relais. Pas een onderdeel verder zie je hoe mannen en vrouwen bewegingen van elkaar oppikken maar die bijvoorbeeld anders spreiden in hun ruimtegebruik of ze in een ander geheel plaatsen.

Slechts naar het einde toe worden vluchtig koppels gevormd, een ogenblik springt een danseres in de armen van een man. Verschuivingen in het leven veroorzaken soms plotselinge confrontaties en onvermoede combinaties, maar dat is dan louter een gevolg van toevallige overlappingen; nadien gaan bewegingen en structuren weer hun eigen weg. Vanaf nu zullen conflicten in het werk van Rosas steeds vaker indirect verlopen, via 'uitstellingen', minder lijfelijk dan wel structureel. Een uitstelling schuift twee elementen van elkaar weg en benadrukt daarmee impliciet de uniciteit van elk van hen. Zo kadert deze uitstellingstechniek eveneens in de toenemende individualisering in de Rosasgeschiedenis.

*Erts* presenteert de man/vrouw-relatie via de bemiddeling van een videoscherm. Het ruzieënde paar in de geprojecteerde film staat tevens in levende lijve op het



podium. Tussen hen gaapt de afstand van de hele bühne, hun communicatiemiddel is een microfoon. De directe woorden tweemaal uitgesteld: langs de video en door hun *live* - maar toch indirecte - herhaling. Het is een spel met media: in plaats van met dansante structuren wordt hier met technologie gewerkt. En technologische middelen creëren per definitie afstand, mediëren tussen mensen of tussen objecten en mensen. Nooit vallen dingen eens samen, altijd zorgt het contrapunt voor een breuk of glijden mensen en perspectieven naast elkaar weg zonder het zelfs te merken. De hele realiteit is voortdurend aan het schuiven.

Eerder sprak ik reeds over de slingerbeweging tussen een mannelijke en een vrouwelijke wereld in *Un moto di gioia*. Evenals in *Erts* maken dansers zich los uit het geheel van een groep en wordt de scène beheerst door solistische figuren tot ze zich weer samenvoegen in een andere configuratie. De bezetting blijft wel dezelfde, de verhoudingen zijn onophoudelijk in verandering.

Het voorlopige eindpunt wordt getekend in *Toccata en Amor Constante*.... Hier doet het geslacht er nauwelijks nog toe. Elke persoonlijkheid is apart ingevuld, alsof elke danser van een verschillend geslacht is. De verhoudingen tussen man en vrouw doen er niet meer toe in een wereld waar gelijkenissen zeldzaam en louter toeval zijn. Ieder is fundamenteel anders. De verschuivingen uiteten zich hier in een oneindig aantal verschillen.

## 6. Versus: spanningen

De prominentie van het begrip verschuiving behelst een hele reeks spanningen. Een serie verschillen die zich voordoen tussen twee polen. Zo bijvoorbeeld tussen uitbundigheid en beheersing. Van die spanning levert *Erts* mooie momenten. Op de Velvet Underground-fragmenten wordt gelijkmatig in groep gedanst, contrapuntischer vormen horen bij de klassieke muziek. Hoewel die uitbundige groepsdansen ook voorkomen bij Beethoven. Een aantekening bij diens *Grosse Fuge* laat trouwens weten dat deze muziek "soms losgelaten, soms beheerst" gespeeld moet worden. De twee componenten zijn echter aanwezig in alle choreografieën van De Keersmaecker.

Die tegenstelling loopt evenwijdig met die van lijfelijheid en afstandelijkheid. Als de beginperiode gekenmerkt wordt door gedrevenheid en lichamelijheid, staan de laatste voorstellingen er eerder koel en gepolijst bij. Zoals eerder gezegd, is die evolutie in verscheidene etappes verlopen. Aan de recentste produktie is heel wat denkwerk voorafgegaan, terwijl het debuut intuïtiever was, maar dat is uiteindelijk een kwestie van gradatie. Dans balanceert op een aantal spanningsvelden: het is het

lichaam dat zich uitleeft, maar tegelijk wordt aan dat lichaam vormgegeven door je hersenen die de bewegingen sturen. Dans is het kruispunt bij uitstek waar duidelijk wordt dat intuïtie en ratio elkaar niet uitsluiten. Zowel de energie als de structuur maken de choreografie.

De verhouding tussen humor en ernst is ook zo'n permanente spanning in het werk van Rosas. Bijna nergens is het humoristische ingrediënt totaal afwezig. Ernstige, grote bewegingen worden altijd wel ergens gerelativeerd - soms zelfs ontkracht - door absurde, dolkomische of idiote details. Met de opkomst van de (stijl)citaten wordt ironie ook belangrijker. Er wordt al eens parodiërend gewerkt. De humor ondermijnt het sérieux van een kunstwerk en geeft aan dat de schemata waarop de dansbewegingen gebouwd zijn, helemaal niet zo strikt of dogmatisch zijn dat ze geen ruimte meer zouden bieden voor anomalieën.

In feite komen vele van dat soort opposities neer op de relatie direct - indirect. In verband hiermee staat De Keersmaekers houding tegenover technologie:

Ik heb een heel zwarte kijk op deze tijd. Ik zie de macht van de technologie, van genetische manipulatie, van alles wat met communicatiemedia te maken heeft. Technologie verstoort onze relaties tot elkaar, tot objecten. [...] Ik stel vast dat technologie invloed heeft op hoe mensen met hun verbeelding omgaan, op hoe hun relatie tot objecten en tot stilte is.<sup>10</sup>

Het is die bemiddeling die haar dwars zit. Daarom vindt zij *live* muziek ook zo belangrijk. Als je niet meer met de materialen en de wereld zelf omgaat, verlies je het directe contact, geraak je geïsoleerd. Langs de andere kant beklemtoont A.T. De Keersmaeker ook net dat indirecte. In een dossier over *Bartók/Aantekeningen* stelt zij waarom ze het zo moeilijk heeft met interviews maar ook met improvisatie, twee vormen van directe confrontatie; bij een onmiddellijk contact als dat zal ze alles meteen weer in twijfel trekken. Het werken aan een vocabularium, de formulering van bewegingen, wetmatigheden, logica, coherentie, dat vraagt tijd. Alles moet nauwkeurig afgelijnd worden, de hele constructie moet helder zijn. Hiermee bevestigt ze dus impliciet haar dubbelzinnige mentaliteit tegenover de abstracte termen direct en indirect. Wat demonstreert hoe begrippenparen als lijfelijkheid/afstandelijkheid, uitbundigheid/beheersing en intuïtie/ratio nooit radicaal te splitsen zijn. Ze schuiven als het ware in elkaar.

## 7. Spanningen: anarchie/orde

Meer dan eens hamert A.T. De Keersmaecker op het formele zwaartepunt in het creatieproces. Zij werkt met vormen, structuren, bewegingen. Inhoud is voor haar een inhoudloze term. Betekenis ontstaat pas wanneer de toeschouwers de voorstelling 'lezen', een verhaal wordt er door haar zeker niet ingelegd. Het werk van Rosas staat bekend als nauwkeurig geconstrueerd en afgemeten. De lijnen die voor de dansers uitgezet worden, lijken op papier wel wiskundige modellen. Maar:

Het belang dat ik hecht aan deze zo precieze structurele opbouw moet echter relatief gezien worden. Structuur voor structuur interesseert me niet. Het is alleen in die mate dat een rationele constructie kan bijdragen tot een sterkere en meer exacte uitdrukking en vormgeving van dat amalgaam van beelden en emoties die me dierbaar zijn, dat dit soort werkprocédé me efficiënt lijkt. Een stevige opgebouwde structuur kan bovendien voor zichzelf spreken: zij draagt een kracht in zich. Niettemin moet ze als één onderdeel van het geheel beschouwd worden en mag het aanwenden van deze structuur op geen enkel ogenblik ten koste van het onvatbare maar fundamentele aspect 'chaos' werken.<sup>11</sup>

Het is de spanning tussen structuur en chaos die de kracht van het werk uitmaakt. Hoe strakker de constructie opgevat is, des te scherper worden de kleine details, de ontelbare verschillen afgetekend. Pas in de orde ontdek je de wanorde. Binnen de zorgvuldig opgebouwde patronen is er bij A.T. De Keersmaecker immers steeds plaats voor toeval in het open werkproces: voorstellingen veranderen voortdurend, bestanddelen verschuiven. Het vooropgezette concept transformeert zichzelf. De persoonlijkheden van de dansers grijpen in op het creatieve proces en individualiteit valt eens te meer op wanneer ze in een strak schema opgesloten zit. Rosasvoorstellingen worden - zoals we reeds gezien hebben - inderdaad gekenmerkt door repetitieve, dwangmatige figuren waarin met de tijd een steeds ruimere variatie geslopen is. De Keersmaecker onderzoekt in welke mate structuren kunnen gaan schuiven zonder in een radeloze chaos te ontaarden. In een interview met *Humo* laat de choreografe zich ontvallen: "Ik hou van het spanningsveld tussen anarchie en orde. Tot welk punt kan er binnen een bepaalde structuur anarchie blijven? Dat fascineert me."<sup>12</sup>

Een voorbeeld van een moment op het scherp van de snee vind je in *Achterland*. Daar maakt een danseres een lelijke val van een platform, een val die echter geconcipieerd is. Het geprogrammeerde wordt vermomd als toeval, als een ongelukje: het ligt op de grens tussen een risico nemen en tegelijkertijd de controle erover handhaven. Wanneer verdwijnt het ene in het andere?

Zonder structuur kan er echter geen sprake zijn van een choreografie. Dat de wanorde slechts te voorschijn komt als er eerst een patroon is om te doorbreken, mag blijken uit de evolutie van *Rosas*. In het oeuvre van De Keersmaecker zitten zowel formeel als thematisch mensen en dingen in hun kader gekneld of aan banden geketend. Elementen trachten los te breken uit structuren in diverse contexten. In *Fase* verliep dat nog vrij wiskundig bepaald, met behulp van de defaseringstechniek. *Rosas danst Rosas* echter was op dit vlak al erg expliciet. De danseressen vechten om aan de routinieuze bewegingen van alledag te ontsnappen en voeren een dansante strijd met de afgebakende lichtvlakken die hen gevangen houden. Ook in *Achterland* worden de personages klemgezet middels lichtkaders. De lichtregie maakt gebruik van deze beelden om de anarchie/orde-thematiek te metaforiseren.

De sfeer in *Elena's aria* is er één van beklemming en tot mislukken gedoemde pogingen om daaruit te vluchten. Dat vertaalt zich in de dans onder andere in een vicieuze cirkelstructuur en het afwisselend bezetten van verschillende stoelen zonder enige hoop op verandering. Een uitzichtloze stoelendans.

Dat brengt ons weer bij de keten van verschuivingen. De *shifts* tussen twee extremen bijvoorbeeld, die iets produceren wat je 'evenwichtsspanning' zou kunnen noemen. Anne Teresa De Keersmaecker beweert zelf: "Ik geloof dus in een evenwicht dat in verandering ligt."<sup>13</sup> Door de aandacht te vestigen op het verschuiven hebben we aangetoond dat deze frase helemaal geen paradox is. In onze realiteit bestaat er niet zoiets als een centrum, een evenwichtspunt dat de symmetrie en de harmonie van de dingen garandeert. Als de boogstructuur van zowel dans als muziek in *Bartók/Aantekeningen* een middenpunt behelst, is dat daar om de onzekerheid van de dansers scherper af te tekenen. Deze 'personages' zijn op zoek naar een evenwicht tussen hun puberteit en een leven als volwassen vrouw. De herinnering aan hun jongemeisjesbestaan botst met een wereld van desillusie. Leven betekent geslingerd worden tussen feit en verlangen, heden en verleden. Het balanceren bestaat alleen maar in verschuivingen, niet in fixaties. Wat is dansen eigenlijk anders dan altijd evenwicht zoeken en dat dan telkens weer verliezen?

In *NRC Handelsblad* van 26 april 1991 stelt Anne Teresa De Keersmaecker tegenover de structurele opbouw van haar stukken het concrete van een lichaam; emotionaliteit uit zich vooreerst lichamelijk. Maar tegelijkertijd werk je in een dansregie met abstracte vormen. Die wrijving brengt de dans tot stand. Het is een frictie van dezelfde orde als die tussen orde en anarchie, controle en toeval, beheersing en chaos.



*Amor Constante (Foto: Herman Sorgeloos)*

Beheersing en bewustzijn, kortom redelijkheid, zijn de normen die sinds de Renaissance naar voren geschoven zijn in onze artistieke en intellectuele omgeving. Het geestelijke leven wordt gedictieerd door een ethiek van controledwang, in de westerse wereld staat de logos in het middelpunt. Liggen is in deze culturele context altijd gelieerd met negativiteit: ziekte, gewond zijn, dood. Of slaap: de levens-toestand waarbij het bewustzijn uitgeschakeld is. Dromen activeren de verbeelding en het onderbewuste, dat waar het verstand geen vat op heeft. De staande positie daarentegen geeft een sterke indruk. Ze creëert een beeld van dominantie waarmee de mens zich kan bevestigen als het enige levende wezen dat op twee benen loopt en de viervoeters te slim af is. Door talrijke valpartijen te ensceneren levert De Keersmaecker dus kritiek op dat Verlichtingsdenken. Ze toont hoe mensen zich niet permanent rechtop houden, maar in onbewaakte ogenblikken met een onverhoedse beweging door de knieën zakken, over de vloer rollen en dan weer omhoog komen alsof er niets aan de hand is. In dat perspectief moet ook de bedoelde val in *Achterland* geïnterpreteerd worden, namelijk als een ontluistering van de dans als bewuste en beheerste stijl. Ze ontmaskert ook de wereldorde die de mens met enkel zijn wil en bewustzijn oplegt aan de aarde. Het uitglijden van een danseres als een symptoom van de menselijke megalomanie die wel moet uitdraaien op een mislukking.

Tussen de horizontaliteit van het liggen en de vertikale stand bevindt zich de zittende houding. Deze neemt een dubbelzinnige positie in. Enerzijds verbeeldt zij de onzekerheid, de vertwijfeling tussen wat sterk is en wat zwak. Maar langs de andere kant staat die houding ook voor de burgerlijke mens, die zich vastklampt aan wat hij heeft en blijft zitten waar hij zit. Zekerheid, stabiliteit. Zo wordt uit de naar een hoek verbannen hoop stoelen in *Rosas danst Rosas* een constellatie van vier exemplaren gehaald. Uit wanorde groeit door menselijk ingrijpen orde. De stoelen die in Rosas-voorstellingen gebruikt worden, symboliseren vaak de stabiliteit die aan het wankelen gezet is, en behouden zo de ambiguïteit die eigen is aan de zithouding. In *Elena's aria* bijvoorbeeld hijsen de danseressen zich op aan de stoelen om dan uiteindelijk ongedurig heen en weer te schuiven: de stoel als houvast kan toch geen rust verzekeren. De laatste voorstellingen van Rosas echter hanteren het zitmeubel wél als rustpunt. Van daaruit kunnen de dansers even uitblazen en toekijken: de stoel dient om afstand te verwerven ten opzichte van de eigen bewegingen en demonstreert daardoor de hogere graad van reflectie die aan deze producties kleeft. De stoelen in *Toccata* zien er dan ook zeer gestileerd uit, speciaal ontworpen voor deze regie.

De lege stoelen - onder andere in *Elena's aria* en *Achterland* - stellen de afwezigheid visueel voor in deze stukken. In het vroege werk is het mannelijke geslacht voelbaar afwezig, in *Bartók/Aantekeningen* de jeugd en kindertijd. Afwezigheid heeft veel te maken met herinnering. De lichtvlakken in *Achterland* zijn het gevolg van de belichting van de vierkanten platformpjes. Wanneer die weggenomen werden, bleven de lichtvlakken over. Ook aan het opkomen en afgaan schenkt Anne Teresa veel aandacht. Een danser kan van het ene moment op het andere plots op de scène staan, een aanwezigheid die de hele context in beweging zet, structuren aantast. Evengoed verdwijnt hij als bij toverslag, simultaan met de hele groep of individueel en subtiel naar de rand toe glijdend.

## 8. Orde: dans als pose

Dans balanceert dus op de grens tussen lichaamstraining/-beheersing en de spontaniteit van het lichaam zelf. Stijldansen worden gejureerd op de graad van perfecte beheersing die het zenuwcentrum kan uitoefenen over de spieren. Wanneer in *Elena's aria* de vrouwen zich terugtrekken in een leeshoek en daar literaire fragmenten voordragen die evenals de choreografie gaan over onvervulde verlangens, lijkt het alsof ze hun gevoelens gesublimeerd zien in die passages. Zoals dans ook geformaliseerde emoties overbrengt, transposeert literatuur - en kunst in het algemeen - mentale en emotionele gegevens die formeel vervormd zijn. Beheersing en techniek zijn dus wezenlijke onderdelen van zowel dans als andere kunsten.

Een danser exposeert zijn lichaam en zijn bewegingen voor een publiek. Een dans als pose. *Stella* blinkt uit in het poseren. Een danseres stelt zich aan door wanhopig te blijven lachen, een andere probeert enkele passen uit en stampst woedend tegen de achterwand, Carlotta Sagna vraagt de aandacht door langzaam met haar lichaam te draaien. Enige tijd later staat ze gekke gezichten te trekken, een hard contrast met de elegantie van daarnet. Criticus Jac Heijer beschrijft de voorstelling in frasen als: "Ze stelt zich aan, ze kan niet anders" en "het publiek dat aan haar vreet".<sup>14</sup> Het gaat hier om vrouwen die schreeuwen om gezien te worden, het bedelen om aandacht omdat dat nodig is, de levensnoodzakelijke aanstellerij als gevecht tegen de eenzaamheid. Heijer besluit zijn recensie met: "Zij is prachtig en dat weet zij, zij laat zich zien omdat zij dat wil, maar in haar trage sierlijke bewegingen zit ook iets van schaamte omdat ze niet anders kan." Zoals in *Achterland* een danseres gevangen zit in de aandacht die ze krijgt in het uitgelichte vierkant. Dansen is poseren, het is zelfpresentatie.

Wanneer de aandacht in een dansvoorstelling toegespitst wordt op het feit dat er gedanst wordt en zo het fenomeen dans zelf belicht wordt, hanteert de choreografe een metataal. Vorige voorbeelden waren impliciete meta-statements. Al vrij vroeg echter werkte Anne Teresa De Keersmaecker met een meta-niveau - expliciet zelfs, vooral in *Rosas danst Rosas*. De titel geeft het al aan: een produktie danst zichzelf, of zoals nu ook blijkt uit de groepsnaam: een gezelschap danst zijn geboorte. Het stuk vangt aan in stilte. Vier lichamen op de grond tasten de ruimte gelijkmatig af, vervolgens elk apart. Eén voor één maken ze variaties op het unisono patroon, terwijl ze zich steeds hoger oprichten. Het tweede deel wordt zittend uitgevoerd en de daaropvolgende delen worden gedanst in vertikale positie. Als een foetus die langzaam loskomt, opgroeit en in de herrie van het dagelijkse leven gestort wordt. De danseressen vechten tegen het routineuze patroon waarin hun leven vervat zit. Het haarstrijken, het buigen en weer rechtkomen, het zijn dagelijkse detailbewegingen die elkaar snel en in een dwingend ritme herhalen. Ze worden klemgezet in (maatschappelijke?) structuren waaruit ze driftig pogen te ontsnappen. Het hele stuk speelt zich af als een celdeling: aanvankelijk beweegt de hele cel zich uniform en homogeen, dan doen zich barsten en breuken (variaties, verschuivingen) voor - cellen splitsen zich af -, om uiteindelijk in een spel van complexiteit te belanden, waar elke uitvoerder haar persoonlijke solo danst. De hele *Rosas*geschiedenis in een profetische notedop.

Andere meta-momenten vind je in *Stella*. Niet alleen omwille van de reeds aangehaalde poses, maar ook om het decor. Dat is voornamelijk gewoon de achterwand van het decor uit de vorige produktie. Het schept de sfeer van een repetitieruimte en wekt de indruk dat we hier als voyeurs op een creatieproces zitten

te kijken. Alsof de voorstelling op dat ogenblik zelf gemaakt wordt; zo wordt het toevallige in een creatief proces beklemtoond en worden de strakke structuren van bekende Rosasproducties gerelativeerd. Ook de permanente herformulering van de eigen geschiedenis - in de vorm van citaten en dergelijke - kan gerekend worden tot het metaniveau waarop uitspraken gedaan worden over de eigen evolutie. En ironie is nog zo'n middel dat afstand creëert van een werk: op die manier worden danspassages gerelativeerd.

## 9. Pose: theater of dans?

Het gebeurt wel vaker dat De Keersmaecker in haar choreografieën gebruik maakt van theatrale middelen. Tekst is daar één van. In *Erts* werden zelfs volledige dialogen opgenomen, tussen man en vrouw. Onderwerp: hun liefde. Scènes speelden zich af op video, geprojecteerd op scherm en monitors. De emoties werden groots gespeeld, met veel getier en gesticulatie, met gevoel voor drama. Na zo'n filmfragment kwamen de twee protagonisten te voorschijn en deden ze de gespeelde scène nog eens over. Deze keer acteerden ze echter de hele ruzie afstandelijk en lusteloos, alsof ze er helemaal niets mee te maken hadden en iemand anders' tekst opzegden. De personages werden gelaten voor wat ze waren, de acteurs worden zichtbaar. Hiermee ontmaskeren ze het theatrale van de situatie, de leugen van de encenering. Niets van grote gevoelens, geen passionele liefde. De theatraliteit van de schijnbare *real life* video-registratie wordt geëxpliciteerd. Kunst betekent immers altijd een transpositie van emotie naar drama, van leven naar theater. Het 'erts' vind je in het reële leven, daar maak je dan een diamant van, een kunstvoorwerp, of een stuk ijzer.

Anne Teresa De Keersmaecker zelf zegt:

Wat mij in de eerste plaats interesseert in het hart, in emoties, is hoe ik er theatraal gebruik van kan maken. Hoe verandert een beeld als je er een ander beeld of een andere emotionele laag overheen legt? En of het dan over verdriet of geluk, pijn of vreugde gaat, is secundair, wat mij vooral interesseert, is hoe het van iets bepaalds overgaat in iets anders. Het is geen echt intellectuele interesse, hoewel ik zeer cerebraal tewerk ga in de manier waarop ik een stuk opbouw. Het materiaal is vaak zeer emotioneel, met een haast melodramatische kant eraan. Ik denk dat het belangrijk is om tegenover een emotie iets totaal anders te plaatsen, op contrapuntische wijze. Anders wordt het stroop. Sentimenteel en kleverig.<sup>15</sup>



Het sleutelwoord in deze werkwijze is dus ook weer: verschuiving. De realiteit wordt verwrongen, gedeformeerd tot een werk. Die spanning tussen het alledaagse en het theatrale vind je eveneens terug in de cliché gebaren die je elke dag - vaak onbewust - uitvoert, maar die opgenomen zijn in de repetitieve stroom van *Rosas danst Rosas*. Eens te meer blijkt dat het contrapunt een verschuivingsmethode is, die - zoals een citaat - verschillende contexten met elkaar confronteert. Het is metonymisch van structuur.

## 10. Dans: het achterland

Het verschuivingsprocédé dat A.T. De Keersmaeker in vele vormen toepast door haar creatieve werk heen, staat in verband met de praktijk van de deconstructie. Die bestaat erin evidenties te ondermijnen, inzichten constant te vernieuwen door details en fragmenten bloot te leggen van een ogenschijnlijk homogeen geheel. Concreet komt dat erop neer vastgeroeste clichés en in het bijzonder vertrouwde dichotomieën te ontmantelen. In ons denken hanteren wij immers graag - omdat dat gemakkelijk is - binaire opposities: goed/slecht, mooi/lelijk, open/gesloten, enzovoort... Terwijl de werkelijkheid ons elke dag toont dat gezocht moet worden naar de kleine verschillen, de nuances die een scherper beeld geven van wat er aan de hand is. Zoals De Keersmaeker via verschuivingen de schemerzone ontdekt die tussen twee extreme polen ligt. In haar werk vertalen zulke tegenstellingen zich in spanningen, waarvan ik de belangrijkste besproken heb.

Deconstructie nu demonstreert hoe antagonistische begrippen of kwaliteiten ondanks hun diametrale positie tegenover elkaar toch altijd punten van overeenkomst vertonen, hoe minimaal ook. Dat wil zeggen dat zij in elkaar schuiven, dat in hun gelijkenis verschillen verschijnen maar ook gelijkenissen in hun verschil (vergelijk *Fase*). Om een voorbeeld te nemen uit de politieke actualiteit: de linguïsten Blommaert en Verschueren argumenteren in hun boek *Het Belgische Migrantendebat* dat de antifascistische retoriek van onder andere het Centrum voor Kansengelijkheid (Paula D'Hondt, Johan Leman) sterke correspondenties vertoont - op formeel vlak dan - met de racistische taal van het Vlaams Blok. Zo wordt duidelijk gemaakt dat de fenomenen met elkaar verstrengeld zijn, dat grenzen nooit te fixeren zijn. En dat het ene steeds vervat zit in het andere, dat zij elkaar nooit helemaal uitsluiten. Eenzelfde (formeel) element verandert van betekenis wanneer het ingeschoven wordt in een andere context. Dit principe geldt niet alleen voor artistieke uitingen, maar ook voor de realiteit waarin wij leven. Dat maakt de creaties van Rosas ook zo hedendaags. Je ziet de werkelijkheid haast bewegen in een dansregie van De Keersmaeker.

De metonymische techniek van het verschuiven is ook kenmerkend voor het postmoderne. Terwijl de metafoor eerder een typisch modernistisch stijlmiddel was, zijn formele verschuivingen prominent aanwezig in de kunstvormen van de laatste decennia. Een metafoor presenteert een verdichting van een bepaalde inhoud. In de voorstellingen van Rosas genereren alleen al vorm en structuur zoveel verschuivingen dat van een eenduidige idee geen sprake kan zijn.

Tussen *Fase* naar *Amor Constante*... laat zich een lijn lezen die we al enige malen hebben aangeduid. De ontwikkeling van het dansgezelschap Rosas is vertrokken van enkele simpele basisbewegingen en beland bij de uiterste doorvoering van principes die reeds daarin besloten lagen. De uniforme geometrie van de vroegste produkties is langs de individualisering van zowel kostuums en belichting als dansers en bewegingen uitgemond in een onoverzichtelijke complexiteit. Zijn de jaren tachtig frontaal en vrij direct gechoreografeerd, dan begeven de jaren negentig zich bij Rosas meer in de diepte, door het oppervlak heen. Steeds dieper het achterland in.

Het is dan ook niet verwonderlijk dat de laatste creatie dramaturgisch verbonden is met noties als 'leven' en 'wording'. De spiraalvorm is in verschillende opzichten structureel en thematisch in de voorstelling verwerkt. Dit motief is bepalend voor het leven: DNA-moleculen zijn spiraalvormig opgebouwd, de menselijke hoofdharen zijn ingeplant in dat patroon - zoals ook het blad in een plantestengel -, de planeten maken een spiraalbeweging en warme lucht dwarrelt op eenzelfde manier omhoog. De spiraal herhaalt zichzelf tot in het oneindige, maar telkens net even anders. Elke ronding verschilt een fractie van de vorige. Als voorbeeld van een eindeloze repetitie met variaties symboliseert hij het levende. Dramaturge Marianne Van Kerkhoven schrijft in het programmaboek:

Planeten, cellen, spiralen, structuren die het leven bepalen, die uit chaos een orde doen ontstaan... Op een even intense als bescheiden wijze gaat 'Amor Constante' over het 'worden', zoals het zich elke dag, elk ogenblik in de natuur en in het leven van de mensen voltrekt; een worden geladen met 'leven', gevuld met geheugen, een worden dat ons verbindt met het begin van de wereld, met alles wat daarna kwam én met alles wat nog komen moet... Tot stof zal alles vergaan maar dit stof is vol hartstocht, zegt Quevedo: de assen verwaaien, maar zijn ook drager van het nieuwe vuur.

Het leven schuift steeds verder op, van jong naar oud. En na leven komt dood, maar daaruit groeit weer nieuw leven, zoals uit mest bloemen tevoorschijn kunnen komen. Van Kerkhoven merkt ook op dat een spiraal beschreven kan worden vanuit

twee tegengestelde richtingen. Iets is zowel het één als het ander. Het patroon dat een spiraal maakt, kan geïnterpreteerd worden als een slingerbeweging. Een beweging die steeds dezelfde maar terzelfdertijd een andere lijn beschrijft. Daardoor vraagt ze aandacht voor het individuele: in het begin van de voorstelling slingert over de hoofden van de veertien dansers een lamp met een microfoon eraan bevestigd. De dansers liggen naast elkaar op de grond en praten in verschillende talen door elkaar heen. Elke milliseconde wordt een ander gezicht belicht, een andere taal gehoord. Evenals de muziek doen choreografie en belichting er alles toe om iedere opgezette structuur meteen weer af te breken. Er is geen voorstelling van De Keersmaecker die zo ontregelend werkt, de toeschouwer elke stabiliteit ontnemt en ons uit evenwicht brengt.

Daarom is het oeuvre van Rosas geen vrijblijvend formalisme. Het staat in een rechtstreeks contact met de wereld van vandaag, met de diversiteit, de fragmenten, de verschuivingen. Anne Teresa laat ook vaak haar ongenoegen horen over de uniformiteit waarin de Eurocratische architectuur de stad Brussel dwingt. Of over het rechts-extremisme dat een zuivere (volks)homogeniteit predikt en waartegen de creaties van De Keersmaecker zich impliciet verzetten. De structuren, de emoties en de energie waarmee deze voorstellingen opgebouwd zijn, staan haaks op de oppervlakkige retoriek van zulke ideologieën. Met een populistisch nationalisme klampt men zich sowieso altijd vast aan de eenvoudigste slogans eerst. Rosas verkent verder het achterland.

## NOTEN

- <sup>1</sup> Anne Teresa De Keersmaecker in een interview met *Humo* (06/02/1991): 'De pijn stroomt mij altijd veel langer door het bloed dan het geluk'.
- <sup>2</sup> Myriam Van Imschoot in *Gazet van Antwerpen* (30/06/1993): *Bach/Creatie huldigt de Dansers*.
- <sup>3</sup> Johan Reyniers in *De Morgen* (02/12/1994): *Een flits van wanorde die de wereld bepaalt*.
- <sup>4</sup> zie Myriam Van Imschoot in *Gazet van Antwerpen* (30/06/1993): *Bach/Creatie huldigt de Dansers*.
- <sup>5</sup> Anne Teresa De Keersmaecker in *Tussen hemel en aarde. Een gesprek met Anne Teresa De Keersmaecker*. Door Marianne Van Kerkhoven, in: *Theaterschrift* nr. 2 (oktober 1992), p. 181.

- <sup>6</sup> Anne Teresa De Keersmaeker in *Tussen hemel en aarde. Een gesprek met Anne Teresa De Keersmaeker*. Door Marianne Van Kerkhoven, in: *Theaterschrift* nr. 2 (oktober 1992), p. 169.
- <sup>7</sup> zie *Je stem is een deel van je lichaam: een gesprek met Anne Teresa De Keersmaeker*. Door Marianne Van Kerkhoven en Sigrid Bousset, in: *Theaterschrift* nr.2 (november 1991), p. 50-56.
- <sup>8</sup> Anne Teresa De Keersmaeker in een interview met *HUMO* (06/02/1991): '*De pijn stroomt mij altijd veel langer door het bloed dan het geluk*'.
- <sup>9</sup> An-Marie Lambrechts in *Anne Teresa De Keersmaeker: Achterland, m/v*, in: *Etcetera* (maart 1991), jrg. 9, nr. 33, p. 12.
- <sup>10</sup> Anne Teresa De Keersmaeker in gesprek met Ariejan Korteweg in *De Volkskrant* (18/11/1988).
- <sup>11</sup> Anne Teresa De Keersmaeker in een werkdoossier uit 1982-83: *rosas, verhaal voor vijf*.
- <sup>12</sup> Anne Teresa De Keersmaeker in een interview met *Humo* (06/02/1991): '*De pijn stroomt mij altijd veel langer door het bloed dan het geluk*'.
- <sup>13</sup> Anne Teresa De Keersmaeker in een gesprek met Myriam Van Imschoot in *De Morgen* (03/02/1995): *Het reiken naar verandering*.
- <sup>14</sup> Jac Heijer in *Ze stelt zich aan, ze kan niet anders*; in: *NRC Handelsblad* (23/03/1990).
- <sup>15</sup> Anne Teresa De Keersmaeker in de seizoenspocket van deSingel 1992-1993, p. 68.