

DE WOELIGE JAREN NEGENTIG

TERUGKEER NAAR DE HISTORISCHE OVERBLIJFSELEN VAN DE PERFORMANCETRADITIE

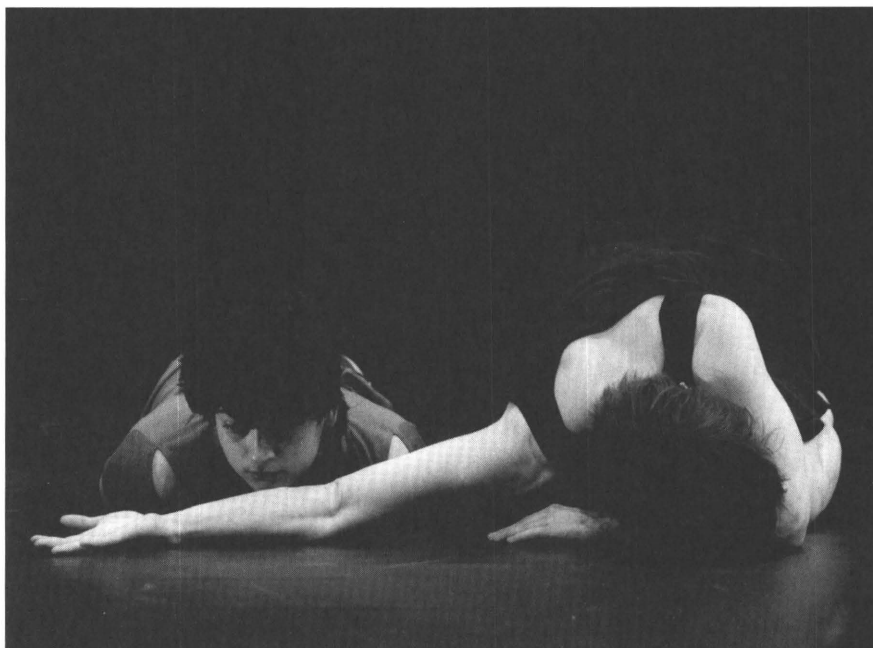
Elke VAN CAMPENHOUT

In de jaren tachtig veroorzaakte een jonge generatie een revolutie die de dans in Vlaanderen een nieuwe wending gaf. In de jaren negentig beïnvloedt deze vernieuwingsgolf, bekrachtigd met dans als nieuwe categorie in het Podiumkunstendecreet, de nieuwe generatie. Elke Van Campenhout analyseert hoe de baanbrekende tachtigers hun werk voortzetten in de jaren negentig. Daarnaast worden enkele nieuwe tendensen in dans en enkele nieuw ontsproten choreografen onder de loep genomen.

Anne Teresa De Keersmaecker krijgt met Rosas haar vaste plek in de Munt, Jan Fabre bouwt zijn operatrilogie uit, Alain Platel/Les Ballets C de la B en Wim Vandekeybus/Ultima Vez veroveren de wereld met hun eclectische danstheater. De choreografen van 'de Vlaamse Golf', die werden ingezet in de jaren tachtig, zetten in de jaren negentig hun bakens verder uit. Maar tegelijkertijd waait er ook een nieuwe wind: 1991 is het jaar van het spraakmakende debuut van choreografe Meg Stuart, *Disfigure Study*, dat de aanzet zal zijn tot een verregaand herdenken van de grenzen tussen dans, performance, beeldende kunst en beeldcultuur. Alexander Baervoets en vanaf 1998 ook Thomas Hauert blijven, elk op hun eigen manier, werken aan een herijken van de pure dans, de dans van de beweging, op de grens tussen improvisatie en choreografie. En Marc Vanrunxt zoekt in alle rust nog steeds naar een verinnerlijkte theatraaliteit en performatieve theatersituatie die kunst en kitsch, symbolisme en modernisme bedachtzaam met mekaar laat dialogeren op de tonen van Dalida, Lully en The Pet Shop Boys. En in 1995 opent de dansopleiding P.A.R.T.S. (Performing Arts and Research Studios) van Anne Teresa De Keersmaecker de deuren: een initiatief dat het danslandschap in Brussel/België grondig zal hertekenen.

Transdisciplinaire tendensen in de dans

De jaren negentig zijn vooreerst een voortzetting van de succesvolle pioniersjaren waarin de meeste van de bovenvernoemde choreografen zichzelf hebben gelanceerd. Vanuit een toen al duidelijk multidisciplinair kader waarin



Disfigure Study, Damaged Goods, 1991, © Piet Goethals

theatermakers, beeldend kunstenaars, componisten en choreografen mekaar vonden op de Klapstukfestivals of in vzw Schaamte (waaruit later het Kaaitheater zou groeien). In de jaren negentig gaat die aanvankelijke interdisciplinariteit zich echter duidelijker profileren: het gaat niet langer enkel om een samengaan, een naast mekaar plaatsen van verschillende kunstvormen. Het debat over het herdenken van de eigen discipline – om de eigen esthetiek en communicatie in vraag te stellen doorheen de methodes en esthetische vooronderstellingen van een andere discipline – sijpelt mondjesmaat het artistieke discours binnen. In deze jaren ontwikkelt de dans zich steeds vaker tot een laboratorium voor de podiumkunsten, waarin de grenzen van de dansante theatraliteit worden opgetrokken (Fabre, Platel), dans zijn alliantie met de muziek gaat uitdiepen en versterken (De Keersmaeker), en technieken en concepten uit de film en de beeldende kunsten het dansvocabulaire steeds sterker gaan bepalen (Meg Stuart).

De materialiteit van het lichaam: Meg Stuart

In het dansveld wordt uitdrukkelijk ruimte vrijgemaakt voor het disciplinaire experiment, een openheid die later zal culmineren in een subsidiepolitiek die onder de noemer 'dans' zeer verscheiden projecten zal honoreren. Deze zullen in hun vernieuwende en experimentele esthetiek geen aansluiting vinden bij het vaak eerder conservatieve theaterveld. De dans wrikt zich beetje bij beetje vrij uit de theatrale (vaak uitdrukkelijk semiotische) betekeniskaders, en gaat zijn eigen premissen, zijn beeldmatigheid, principes en compositorische uitgangspunten grondig in vraag stellen. Het werk van Meg Stuart/Damaged Goods heeft deze beweging zeker gevoed. Haar debuutvoorstelling *Disfigure Study* (1991) en opvolgers als *No Longer Ready Made* (1993), *No One is Watching* (1995), en *Splayed Mind Out* (1997), alsook het transdisciplinaire improvisatieproject *Crash Landing* (1996), zetten de vooronderstellingen rond dans als een choreografische praktijk in de semiotisch gekleurde theatterruimte op losse schroeven.

Disfigure Study ging in première op het – toen nog steeds toonaangevende – Klapstukfestival '91 in het Leuvense Stuc. De voorstelling brak meteen met een aantal aannames over dans en lichaam. Het partieel uitgelichte lijf op scène had niets van de elegantie, harmonische schoonheid of communicatieve leesbaarheid die nog vaak werd geassocieerd met het dansante lichaam. *Disfigure Study* toont, zoals de titel het aangeeft, een ontsierd lichaam, gefragmenteerd en anatomisch versneden tot zijn meest elementaire onderdelen: rug, handen, kuiten... Een lichaam als lijf, als materialiteit, als grondstof voor de kunstenaar. In die zin slaat de *study* uit de titel ook op een studie uit de beeldende kunst, op een sculpturale oefening of een meticuleuze schets, veeleer dan op een choreografisch procédé. In de ontleding van het lichaam, die door de uitgekiende belichting wordt afgelijnd, maar ook in de microchoreografieën voor lichaamsonderdelen die doorgaans geen centrale plek innemen in het dansidoom, toont zich de danser in zijn alledaagse materialiteit, zijn vleeselijkheid, vergankelijkheid en kwetsbaarheid. Precies onder het onbarmhartige oog van de analyse, in het transformeren van de danser tot beeld en materie, toont zich zijn menselijkheid. Maar niet als individu, of als persoon (zoals dat wel gebeurt bij de identificeerbare Rosas-dansers die hun eigen dansante karakter meebrengen in de voorstelling), maar als specimen van een algemeen-menselijkheid. Het is niet verwonderlijk dat bij dit eerste Stuart-werk vaak de link werd gelegd met Francis Bacon, de onbarmhartige schilder van het menselijke verval. Maar Stuarts werk is niet in de eerste plaats schilderkunstig, hoewel de clair-obscur aanpak in *Disfigure Study* dit wel zou kunnen suggereren. Haar beelden, en de detaillering door de belichting van het lichaam refereren eerder aan de montagetechnieken uit de film: het intimistische

inzoomen op lichaamsonderdelen, op de mond, de hals, de ogen van de filmster. De theatrale vertaling door de lichtmontage sluit nauw aan bij deze fragmentering die door de cameracadrage zozeer deel is geworden van ons alledaagse leven.

Disfigure Study toonde de toeschouwer niet het kunstige lichaam van de danser, maar het lichaam zoals het is gerecupereerd, aan stukken gesneden en gehermonteerd in de populaire entertainmentcultuur. Het ontsierde lijf in contrast met de perfectie van de ideale danser, maar ook in contrast met de geconstrueerde onaanraakbaarheid van het ge-airbrushte, double-bodied lichaam voor de camera. De dissectie van het lijf op scène, is tegelijkertijd een dissectie van de procedés tot beeldvorming die onze samenleving beheersen. Het is een kritische noot bij de obsessieve lichaamscultuur die de werkelijkheid (op dat moment onder andere de AIDS-crisis) buiten zijn kader sluit.

In latere voorstellingen trekt Stuart deze dissectie politiek verder. Haar werk zet de kaders van de podiumervaring onder druk (*No One is Watching*) en nodigt beeldend kunstenaars uit om ze te verleggen en haar daarin bij te staan (Gary Hill in *Splayed Mind Out*, Ann Hamilton in *appetite*). Vanuit deze context creëert Stuart een lichaam dat tegelijkertijd banaal en afstotelijk is. Banaal in zijn onbeholpenheid, in de ogenschijnlijk ongecontroleerde spasmes van zijn onderdelen, in het trillen, de stuip trekkingen, de tics en de innerlijke violentie van een lijf dat zichzelf ondermijnt en te kijk zet in al zijn fragiliteit. De performer is in het werk van Stuart tegelijkertijd een alien en al te menselijk. Een Fremdkörper omdat hij geen identificatie toelaat, geen emotionele communicatie, geen psychologisch begrip, geen rol en geen betekenis. Het lichaam is niet in staat te communiceren of contact te maken met zijn medespelers. Het lichaam staart zonder te zien. Een lichaam bezet door een 'body snatcher', uitgehold en ontdaan van alle organische logica: Deleuzes 'body without organs', ongecontroleerd, onvoorspelbaar en mogelijk destructief. Maar tegelijk is die hulpeloosheid ook uiterst herkenbaar. Hoewel er geen sprake is van persoonlijke interpretatie, is er wel een grote affectieve herkenning. De lichamen zijn geen semiotische tekens, verwijzen niet naar een buitenliggende referent, maar boren zich precies door hun eigen leegte een weg van binnen naar buiten in het lichaam van de toeschouwer. De taal van Stuart mag dan wel vaak als analytisch, koud of vervreemdend worden omschreven, het is evengoed zo dat haar lichamen ons het dichtst op de huid zitten. We herkennen ons affectief in deze lichamen: in de leegte die deze lichaamsbeelden achterlaten in het onze en in de herkenning van de sociale vervreemding en ontredde van elke mens.

Stuart doet dit niet in een choreografische taal, zoals we die tot dan toe hadden begrepen. Haar bewegingsmateriaal is minimaal en alle-daags. Zij 'schrijft' geen dans in de ruimte, maar laat beelden oplichten, laat lichamen tot beeld worden.¹ In die zin is zij het beste voorbeeld van het transdisciplinaire werkveld dat zich in de jaren negentig opent.

De relatie dans en muziek uitgediept: Rosas

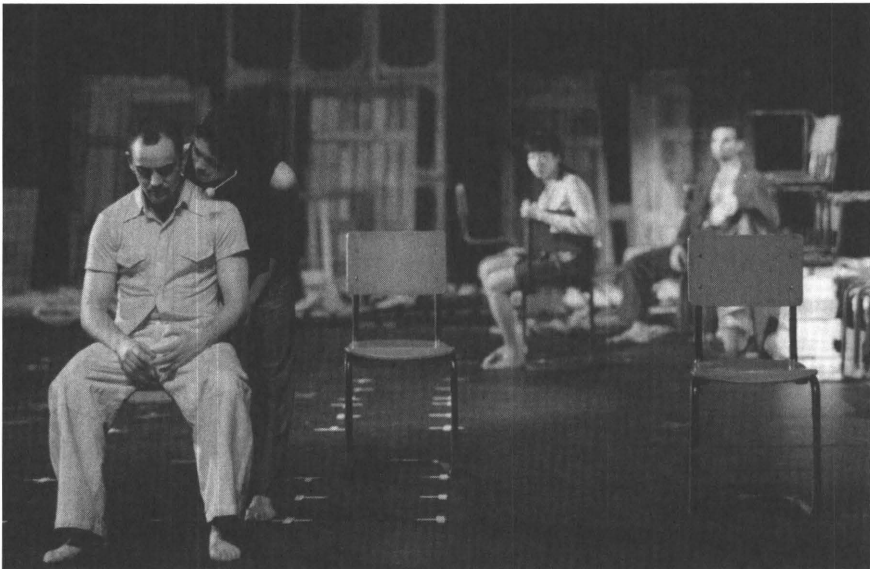
Op een heel andere manier verlegt ook Anne Teresa De Keersmaeker in deze jaren haar disciplinaire grenzen. De jaren negentig zijn erg belangrijke jaren in de uitbouw van Rosas tot een volwaardig ensemble. Niet alleen ondergaat de subsidiëring van Rosas in deze jaren een exponentiële groei, ook wordt het ensemble vanaf 1992 het residentiegezelschap van de Koninklijke Muntschouwburg. Die beslissing zal het werk in de komende jaren (tot het aflopen van het contract in 2007) in belangrijke mate bepalen. Door de inbedding in De Munt zet Anne Teresa De Keersmaeker in deze jaren voluit in op een inherent samengaan tussen dans en muziek, maar ook tussen dansers en muzikanten op scène. In heel wat van de voorstellingen uit deze periode, van *Achterland* (1990) tot *Just Before* (1997), speelt muziek een cruciale rol in de opbouw van de choreografie, in het zoeken naar een vertaling in de dans van de virtuositeit van de muziek van componisten als Bartok, Schönberg, Bach, Mozart, Thierry de Mey, Steve Reich, enz...

Dit samengaan van dans en muziek vertaalt zich evenwel niet in een harmonische parallellie. Het werk van Rosas werkt op een constante herijking en hertaling van muziek en compositorische principes als uitgangspunt van de choreografie, maar deze schriftuur is niet zonder meer een vertaling, een virtuoze illustratie bij de muziek. De choreografie beweegt zich eerder contrapuntisch, in dialoog met de muziek, in accentuering, ondergraving, invraagstelling, in perspectiefplaatsing van de uitvoering. Door de grondige analyse van de muziek, die ieder repetitieproces ondersteunt, krijgen de dansers alle nodige materiaal in handen om op een speelse, uitdagende en intelligente manier hun plaats te vinden in relatie tot de muziek, eerder dan als uitvoerder van de compositie.

Dit is ook mogelijk omdat in het werk van Anne Teresa De Keersmaeker veel plaats wordt gelaten voor de individuele invulling en positionering van de dansers. Hoewel het harmonische vaak een belangrijke rol speelt in de Rosas-choreografieën, duiken in de jaren negentig steeds vaker dissonante noten op in het ensemblespel. Choreografische frases, en unisono-choreografieën beginnen zich steeds vaker te verhouden tot meer 'chaotische' stukken dans, tot meer

versplintering, meer ruimte voor interpretatie en herverdeling tussen dans en muziek. De choreografieën zijn niet langer zo transparant meer. Ze winnen aan meerlagigheid en complexiteit. Hoewel de strijd tussen de kwieke meisjesvrouwen en de mannen op scène nog steeds een belangrijke rol speelt, raakt het gendergegeven steeds meer op de achtergrond en maakt plaats voor een genuanceerder spel van identiteit en herkenning. Dit komt in een voorstelling als *I said I* (1999) tot volle wasdom. De clichés van vrouwelijkheid en mannelijkheid, de distortie van stereotiepe rollen, de uitnodiging om deze rollen en onze vooronderstellingen over vrouwelijke en mannelijke gedragspatronen te herdenken, inspireren de choreografie, maar worden geabstraheerd, strakker verbeeld. Het dient als een uitnodiging tot reflectie meer dan als een power statement. De Rosas-werken zoomen steeds explicieter in op het particuliere (dat in de persoonlijkheid van de dansers trouwens altijd al een belangrijk element was geweest in het werk), maar nu binnen een opener structuur van (her)interpretatie en connectie tussen verschillende voorstellingselementen (performance, muziek, muzikanten, tekst, ...).

In *Amor Constante allà de la muerta* (1994) werkt Anne Teresa De Keersmaecker niet met bestaand muziekrepertoire, maar gaat ze met Thierry De Mey de uitdaging aan om samen een voorstelling te creëren waarin muziek beweging genereert en omgekeerd. Vanuit het werkproces ontstaan op die manier



I said I, Rosas, 1999, © Herman Sorgeloos

innovatieve kruisverbanden en onverwachte wendingen in de compositiepraktijk van beide makers, die het klassieke idioom van de dans in vraag stellen en versterken. Een samenwerking die zich later nog zal doorzetten in de film *Tippeke* (onderdeel van de voorstelling *Woud*, 1996), gemaakt door Thierry De Mey, op de muzikale celloscore van zijn eigen hand.

De jaren negentig zijn ook op een ander vlak zeer belangrijk voor het gezelschap. Rosas beslist vanuit zijn residentiepositie om expliciet de kaart van het repertoire te trekken. Verschillende vroege Rosas-voorstellingen worden in deze periode met een (gedeeltelijk) vernieuwde cast opnieuw ingestudeerd en de wereld in gezonden. Het is een aanzet tot een ander denken over repertoire in hedendaagse dans, waar deze praktijk tot dan toe vrij beperkt was gebleven. In de ballettraditie is repertoire uiteraard schering en inslag, maar hedendaagse dans had tot dan toe, met uitzondering van enkele grote namen, weinig aan de opbouw van een historisch geheugen gewerkt. De beslissing van Rosas om opnieuw de confrontatie aan te gaan met het eigen, vroegere werk, komt ongetwijfeld ook voort uit het feit dat het Rosas-repertoire heel wat innerlijke linken heeft tussen vroegere en latere stukken. Materiaal keert terug in een andere context, componisten duiken telkens opnieuw op, visuele reminders van vorig werk, enzovoort. Het traject van Anne Teresa De Keersmaecker heeft een innerlijke logica, die zich van voorstelling naar voorstelling ontwikkelt, en waarin het niet zelden gebeurt dat een theatrale voorstelling met acteurs zich enkele jaren later omvormt tot een 'pure' choreografie, met enkel nog het bewegingsmateriaal van de eerdere voorstelling als leidraad. Vaak blijven voorstellingen zich ook tijdens de uitvoeringen ontwikkelen. In die zin is het repertoire van Rosas constant in beweging, in een voortdurende staat van potentie, in de steeds hernieuwde relaties die de stukken aangaan met het nieuwe werk, maar in de heruitvoering ook met een zich steeds vernieuwend publiek dat de chronologie van het oeuvre niet aan den lijve heeft meegemaakt en dus zelf nieuwe kruisverbindingen kan aangaan.

In het algemeen kan gesteld worden dat de periode in *De Munt* een belangrijke stap was voor Rosas in de uitbouw van het ensemblewerk en het repertoire, en als uitvalshaven voor een diepgaand onderzoek naar het samengaan van live muziek en dans. Het is een onderzoek dat in het nieuwe millennium zal worden doorgetrokken in een nog fundamentele invraagstelling van de rol van muziek en dans en hun parallelle.

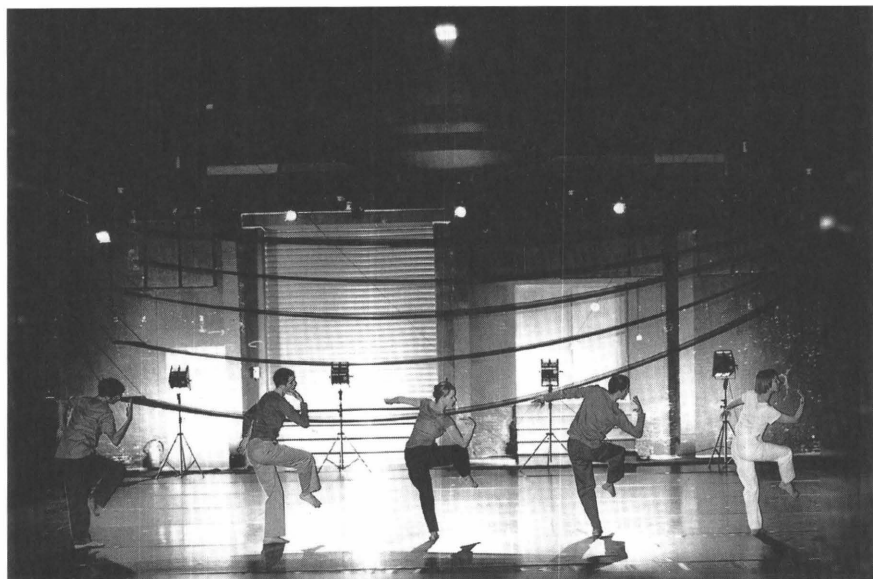
Terugkeer naar 'pure' dans: Alexander Baervoets en Thomas Hauert

Niet iedereen is het in de jaren negentig evenwel eens over de aanspraken van de transdisciplinariteit in de ontwikkeling van een nieuw begrip voor de dansscène. Choreografen als Alexander Baervoets, en later ook Thomas Hauert (ZOO), ontwikkelen in deze jaren op een eigenzinnige manier een oeuvre dat zich wars houdt van theatraliteit of transdisciplinariteit en dat poogt om dans opnieuw te definiëren als beweging.

Alexander Baervoets bouwde vanaf 1994 met zijn debuut *Blauw* een consistent oeuvre uit van dans die niet meer dan dans wil zijn. In deze jaren ontwikkelt hij met producties als *Nievelt* (1995), *Ha, Ha, Ha* (1996) en *Ijsch* (1997) een danstaal die hij situeert in het verlengde van het modernistische project van Cunningham: dans zonder hiërarchische vooroordelen, niet gebaseerd op een psychologische of narratieve structuur, noch vanuit een muzikaal kader. Autonome dans die niet wil behagen, geen herkenning beoogt bij het publiek, maar de toeschouwer de vrijheid laat zijn eigen interpretaties te formuleren, of die nu van formele, emotionele of andersoortige aard zijn. Op die manier wil Baervoets (zoals hij zelf ook stelt in zijn dansmanifest) dezelfde onafhankelijkheid garanderen voor de dans zelf. "Tenslotte verkrijgt de kunstenaar hierdoor de vrijheid om zich uitsluitend met de dans an sich in te laten en te genieten van een volstrekt verantwoorde onverantwoordelijkheid."²

In navolging van Cunningham werkt Baervoets met toevalsprincipes in het genereren van de beweging in de tijd, als enige en voldoende voorwaarde voor een performance. Maar meer dan bij Cunningham, hebben de dansers bij Baervoets ook de ruimte om zelf beslissingen te nemen, om te komen tot een zelforganiserend principe in hun dansen. Dit werk houdt zich ver van virtuositeit en effectbejag, en houdt theatraliteit in deze beginjaren zo veel mogelijk op een afstand. Het debuut *Blauw* (1995) speelt zich af in de studio bij daglicht, de frases zijn eenvoudig en transparant, niet alle dansers voldoen aan de normen van het 'perfecte' danslichaam. Maar in de ervaring van de toeschouwer veroorzaakt het repetitieve, vloeiende spel van herhaling en verschil in de beweging, een soort liquidatie van de tijd. Alsof de tijd zelf zichtbaar tot beweging kwam in deze dans, alsof door de zacht herhaalde markeringen de tijd voor even tastbaar aanwezig werd gesteld. In de daaropvolgende werken wordt deze expliciete eenvoud, dit expliciete tonen van de strenge vooraannames van het statuut van dans in al zijn autonomie, nog verder uitgewerkt.

Ook de oprichting van ZOO, van ex-Rosas danser Thomas Hauert markeert deze jaren. Ook hier is er sprake van een herdenken van de grenzen van de



***Pop-Up Songbook*, ZOO, 1999, fotograaf onbekend**

improvisatie, maar Hauert kiest van bij aanvang voor de uitbouw van een vast ensemble, vanuit het uitgangspunt dat vertrouwen een van de belangrijkste uitgangspunten is om tot 'geassisteerde' improvisatie te komen. Voorstellingen als *Cows in Space* (1998) en *Pop-Up Songbook* (1999) veroverden ZOO een plaats op het internationale speelveld. De speelse combinatie van individuele improvisatie en de opbouw van een sociaal lichaam op podium doorheen de onderlinge negotiatie van posities, traject en snelheid, creëren een organische bewegingskwaliteit, die nergens mechanisch aandoet. De individuele lichamen komen door de opdrachten, en door de doorgezette onderzoeksmatige aanpak van het ensemble, tot een verrassende vorm van virtuositeit, door het lichaam en zijn eigen vanzelfsprekendheden voortdurend terug in vraag te stellen. De lichamen van de dansers van ZOO zijn geen 'natuurlijke' lichamen, maar zorgvuldig geconstrueerde improvisatie-instrumenten, afgestemd op de vaak onverwachte wendingen van het organische groepslichaam dat ze produceren. Het lichaam "is experienced as a tool to disconnect the body's potential from the mind's limitations."³

De grenzen van dans afgetast: Jan Fabre

Naast deze vormen van ontluistering en transdisciplinaire herijking, spelen ook de theatrale spelers nog altijd een belangrijke rol in het dansveld. Jan Fabre plaatst zijn performers in de verstilde ruimte van zijn gebicte monumentaal blauwe decors (*The Sound of One Hand Clapping*, *Da un'altra faccia del tempo*, *Quando la terra si remette in movimento*, ...). De lichamen verliezen zich in hun eigen transformaties, in hun dierlijkheid, in hun fabeltoestand. De rust die botst op de violente uitbarstingen, het verzet van het lijf, de discipline van de strak gechoreografeerde uitputtingsslag, de schoonheid van het ontogensprekelijke verlies. In dialoog met de ballettraditie, in een uitpuring van de regels en de conventies van de harmonie van beweging, barsten de danserslijven uit hun voegen, lopen ze tegen hun grenzen aan, telkens opnieuw, nog steeds de soldaten van de schoonheid.

In al zijn diversiteit hebben de jaren negentig de grondslag gelegd voor de complete desoriëntering in esthetische maatstaven die in het nieuwe millennium zijn ingang zal vinden. In een sterk veranderd landschap, dat zich in deze jaren fors heeft geïnternationaliseerd, niet in het minst door de vestiging van de dansopleiding van Anne Teresa de Keersmaecker in Brussel, breidt tegen het einde van de eeuw het productionele veld gevoelig uit. Niet langer het speelveld voor de 'American Dream' van de zelfverwezenlijking van de kunstenaar-auteur, in een verzwakt subsidieelandschap, staat er een nieuwe generatie choreografen en kunstenaars in het algemeen voor de deuren van de theaters. De eerste afgestudeerden van P.A.R.T.S., maar ook een ruimere groep kunstenaars die door de belofte van de Vlaamse Golf naar België zijn afgezakt. Brussel ontwikkelt zich tegen het eind van jaren negentig tot een vruchtbare plek voor onderzoek en uitwisseling tussen kunstenaars van verschillende disciplines. Het communale denken over kunstproductie doet zijn intrede en het statuut van de kunstenaar wordt een onderwerp van steeds weerkerende discussie. Tegelijkertijd zet die nieuwe generatie ook oude waarheden onder hoogspanning, en buigt zich, over haar voorgangers heen, terug op de historische overblijfselen van de performancetraditie. In deze jaren wordt de grondslag gelegd voor een actieve interesse in re-enactment, en historisch-kritische analyse die in het nieuwe millennium een grote invloed zal uitoefenen op het denken en produceren in de performance scene.

NOTEN

- ¹ Naar Rudi Laermans' teksten over Meg Stuart, op www.sarma.be
- ² BAERVOETS, Alexander, Dans als een volwaardig kunstvorm, september 1995, gepubliceerd op www.sarma.be
- ³ Uit: www.zoo-thomashauert.be/contact/about