De continuïteit van vernieuwing: Een museale blik op het dansarchief van Marc Vanrunxt

–– Annelies Van Assche ––

Sinds het nieuwe millennium treedt dans steeds vaker uit de *black box* in de zogenaamde *white cube*. Kunsthistorici, critici en dans- en performancewetenschappers vestigen de laatste jaren daarom meer aandacht op het onderzoek naar dit fenomeen, hoewel daarbij in eerste instantie de focus op de dansvoorstelling binnen de museumcontext ligt. Een *danstentoonstelling* refereert echter ook naar de verschillende manieren waarop dans in het museum treedt zonder het (bewegend) lichaam. Meer en meer worden sporen van het creatieproces, zoals dansscores, notitieschriften en schetsboeken, tot tentoonstellingsobjecten omgevormd. Dit artikel bespreekt de waarde van zulke archiefstukken wanneer ze uit hun bewaarplaats worden gehaald en geëxposeerd worden: enerzijds de informatiewaarde voor danshistorici en -wetenschappers die zich enten op de genetische studie van theatrale performance, en anderzijds de esthetische waarde van deze documenten als kunstwerk-an-sich. Via een inkijk in het choreografische archief van Marc Vanrunxt stel ik de verschillende waarden van zijn genetische documenten ter

discussie binnen de context van de intrede van dans in de tentoonstellingsruimte. Aansluitend situeer ik de thematiek in de postfordistische denkkaders rond de groeiende zichtbaarheid van werk binnen de podiumkunsten, waarbij dansproducties veeleer benaderd worden als proces en niet enkel als een finaal product.

Since the new millennium, dance has increasingly swapped the *black box* for the so-called *white cube*. Art historians, critics, and dance and performance scholars have therefore been devoting more attention to researching this phenomenon in recent years, although this research has initially focused on the dance performance within the museum context. However, a *dance exhibition* may also refer to the various ways in which dance enters the museum without the (moving) body. More and more, traces of the creative process, such as dance scores, notebooks and sketchbooks, are being turned into exhibition objects. This article discusses the value of such archival documents when they are removed from their repositories and exhibited: on the one hand, the informational value for dance historians and scholars invested in the genetic study of theatrical performance, and on the other, their aesthetic value as works of art in their own right. Through an insight into Marc Vanrunxt's choreographic archive, the different values of his genetic documents within the context of dance's entry into the exhibition space are questioned. I then situate the theme in the post-Fordist discourse concerning the growing visibility of work within the performing arts, in which dance productions are approached more as a process and not only as a final product.

De jaren twintig van de eenentwintigste eeuw werden in België ingezet met een dansverbod. Door de wereldwijde coronapandemie sloten culturele instellingen en de evenementensector de deuren voor hun publiek. De podiumkunsten moesten verder zonder podium. De musea konden echter na enkele weken opnieuw open. Toen vroeg de crisis het museum ten dans. Zo werden van 24 september 2020 tot 10 januari 2021 de museumruimtes van BOZAR in Brussel en het Gentse Museum Dr. Guislain ingepalmd door dans met de tentoonstelling *Danser Brut*. Met een arsenaal aan stille films, hedendaagse kunstobjecten en zelfs documenten uit ziekenhuisarchieven, legde *Danser Brut* opmerkelijke overeenkomsten bloot tussen dans en onwillekeurige dagelijkse bewegingen. Tussen de intrede van dans in het museum en de maatregelen tegen de verspreiding van het coronavirus is er uiteraard geen oorzakelijk verband. Al sinds het nieuwe millennium treedt dans steeds vaker uit de *black box* in de zogenaamde *white cube.* Kunsthistorici, critici, dans- en performancewetenschappers vestigen de laatste jaren daarom meer aandacht op dit fenomeen, hoewel die aandacht in eerste instantie uitgaat naar het opvoeren van dans binnen de museumcontext. In 2014 redigeerde Mark Franko samen met André Lepecki er een themanummer rond voor het toonaangevende tijdschrift *Dance Research Journal*, waarin onder meer choreograaf Boris Charmatz' *Musée de la Danse* in Rennes belicht wordt. In 2018 maakte kunsttheoretica Claire Bishop een analyse van verschillende dansvoorstellingen die plaatsvonden in een museale context, zoals Maria Hassabi's *PLASTIC* (2015) en Xavier Le Roy's *Rétrospective* (2012). Hoewel deze performances zich op de kruising van performancekunst en hedendaagse dans bevinden, bespreekt Bishop deze grijze zone onder de noemer van *dance exhibitions* of danstentoonstellingen in plaats van ze eenvoudigweg te benoemen als dansvoorstellingen in musea. In de Vlaamse context is *Work/Travail/Arbeid* (2015) van Anne Teresa De Keersmaeker en haar gezelschap Rosas een van de bekendste voorbeelden binnen deze ruime categorie. Dit choreografische werk werd voor het eerst gebracht in het Brusselse WIELS in 2015.

In deze tekst hanteer ik het concept van de danstentoonstelling echter op een heel andere wijze dan Bishops *dance exhibition*. Zoals bijvoorbeeld *Danser Brut* duidelijk maakt, kan een zogeheten danstentoonstelling ook refereren naar de verschillende manieren waarop dans in het museum treedt zonder het (bewegend) lichaam. Meer en meer worden sporen van het creatieproces tot tentoonstellings-

objecten omgevormd. Denk maar aan de tentoonstelling in BOZAR die parallel liep met *Work/Travail/Arbeid* in WIELS. *Anne Teresa De Keersmaeker: Work on Paper* (21 maart 2015 – 17 mei 2015) toonde een serie geometrische tekeningen van de choreografe die inzicht geeft in het creatieproces van haar oeuvre en de achterliggende structuur en compositie van haar choreografieën (van *Fase* in 1982 tot *Vortex Temporum* in 2013). Terwijl *Work on Paper* voornamelijk de vloerpatronen in de kijker zette, richten andere tentoonstellingen zich op tekeningen, schetsen, collages en andere conceptuele krabbels van choreografen. Zo verzamelde de zeer populaire tentoonstelling *Dance/Draw* (die was samengesteld door Helen Molesworth en liep van 7 oktober 2011 tot 16 januari 2012 in ICA Boston en daarna verder reisde) werken van bijna veertig kunstenaars die de gelaagde relatie tussen hedendaagse dans en het tekenen tijdens de afgelopen veertig jaar verkennen, waaronder ook de tekeningen van Trisha Brown. In Vlaanderen had het Gentse Museum Dr. Guislain al eerder zijn deuren voor dans geopend. Tussen 12 oktober 2019 en 31 december 2020 stelde het enkele productieboeken van Alain Platel tentoon in het kader van een tijdelijke collectie *Op losse schroeven: over zenuwpezen, zwartkijkers en zielenknijpers* rond waanzin en psychisch welzijn in een steeds complexere maatschappij. De productieboeken van de voorstelling *VSPRS* (2006) van Alain Platel en les ballets C de la B bevatten allerlei analoog materiaal dat Platel compileerde tijdens het maakproces, gaande van intieme briefwisselingen tot associatieve collages. Tijdens dat proces ging hij op zoek naar het spanningsveld tussen ongecontroleerde bewegingen (het onbewuste) en choreografie (het superbewuste). De tentoongestelde bladzijden uit zijn productieboeken, in combinatie met een filmfragment uit Sophie Fiennes' *VSPRS Show and Tell* (2007) waarin Platels dansers naar films van Arthur Van Gehuchten kijken, passen uitstekend binnen deze tijdelijke collectie. Tot slot exposeerde ook choreograaf Marc Vanrunxt in 2018 enkele van zijn tekeningen en schetsen uit zijn creatieprocessen naast objecten van bevriende collega's met wie hij vaak samenwerkt. Deze tentoonstelling vond plaats ter gelegenheid van de Dag van de Dans in *WARP – Contemporary Art Platform* in Sint-Niklaas. Een jaar eerder maakte David Bergé de kunstinstallatie *What Remains is Future* gebaseerd op enkele bronnen uit het archief dat Vanrunxt sinds 1981 bijhoudt. Bergé maakte onder meer verschaalde replica's van scenografische objecten uit Vanrunxts dansvoorstellingen en ensceneerde foto's van pagina's uit de notitieboekjes die Vanrunxt gebruikte tijdens voorbije maakprocessen.

Vanuit deze observaties bespreekt dit artikel de waarde van zulke archiefstukken wanneer ze uit hun bewaarplaats worden gehaald en geëxposeerd worden: enerzijds de informatiewaarde voor danshistorici en -wetenschappers die zich richten op de genetische studie van dans en andere podiumkunsten, en anderzijds de esthetische waarde van deze documenten en objecten als eigenstandig kunstwerk. De materiële sporen van het creatieproces – ook wel *genetische bronnen* genoemd – kennen verschillende vormen en media: van kunstfotografie tot abstracte kunst, van associatieve collage tot portrettekening. In toenemende mate worden deze sporen gezien als autonome creaties, die niet zozeer gerealiseerd worden in performance, maar eerder bewerkt worden naar een ander medium, zoals onder meer het lichaam van de performer(s), de scenografie, een kostuum, enzoverder (Le Roy et al. 7). Deze genetische bronnen fungeren als informatiespoor voor het maakproces van een artiest dat niet alleen toelaat het finale efemere product (de dansperformance) beter in zijn geheel te begrijpen, maar ook cruciale informatie bevat over niet-gemaakte keuzes, over de overgebleven restjes en de paden die men achterwege liet.

In dit artikel belicht ik in eerste instantie de jonge tak binnen de theaterwetenschappen die zich specifiek bezighoudt met het onderzoek naar creatieprocessen, de zogenaamde genetische studie van performance. Vanuit dit discours spits ik me toe op het archief van choreograaf Marc Vanrunxt. In tegenstelling tot andere choreografen van zijn generatie, zoals De Keersmaeker en Platel, zet Vanrunxt niet in op repertoire waardoor we eerder werk zelden nog te zien krijgen. Zijn archief, en vooral de praktijk om dat archief te etaleren, kan zijn oeuvre echter opnieuw oproepen en zo zijn verdiensten levend houden. Aansluitend situeer ik de thematiek in de postfordistische en neomarxistische denkkaders rond de groeiende zichtbaarheid van arbeid binnen de podiumkunsten, waarbij theater-, dans- en performanceproducties veeleer benaderd worden als proces en niet enkel als een finaal product. Via de beknopte inkijk in het choreografische archief van Vanrunxt stel ik de verschillende waarden van zijn genetische documenten – de materiële sporen van zijn creatieprocessen – ter discussie in het licht van de intrede van dansnotatie (in de brede zin van het woord) in de tentoonstellingscontext.

Een brede waaier aan werkdocumenten

Sinds het nieuwe millennium wordt niet alleen het theateronderzoek maar ook de danswetenschap gekenmerkt door een groeiende belangstelling voor de documentatie, reconstructie en analyse van creatieve processen in de podiumkunsten. Theater-, dans- en performancewetenschappers werken steeds vaker samen met choreografen en theatermakers met het oog op de genetische studie van hun werk. Die onderzoekstak richt zich op het ontleden van artistieke werkmethoden en van de complexiteit van maakprocessen die al even divers zijn als de verschillende en hybride esthetieken binnen het podiumkunstenlandschap (zie ook Féral; Le Roy et al.). Binnen dit domein valt dus ook de studie van de verscheidene soorten notities die een choreograaf of theatermaker neerkrabbelt tijdens het maken van een voorstelling.

In dit artikel zal ik de term *paratekstuele sporen* van het creatieproces hanteren om te duiden op de grote variëteit aan schriftgebaseerde sporen die achterblijven op papieren dragers. In 1984 gebruikte theaterhistoricus Jean-Marie Thomasseau de notie "theatrale paratekst" (*un para-texte théâtral*), een term die hij ontleende aan de literatuurwetenschap, om te verwijzen naar alle geschreven neventekst rondom de eigenlijke theatertekst, met inbegrip van de titels, de lijst met personages, de tijds- en ruimteaanduidingen, de decoromschrijvingen, de pauzes en de regieaanwijzingen (Thomasseau 79). Het voorvoegsel *para-* duidt hier dus op alles wat naast of bij de hoofdtekst, die uitgesproken wordt tijdens de opvoering, in het script gedrukt staat. Een hedendaagse performance of een dansvoorstelling vertrekt echter zelden nog van zo'n script, wat een bredere invulling van deze term vereist. Dat stellen ook theaterwetenschappers Edith Cassiers, Timmy De Laet en Luk Van den Dries, verwijzend naar de decentralisering van de theatertekst die Hans-Thies Lehmann samenvat onder de noemer van het postdramatische theater (Cassiers et al. 213). In deze postdramatische context waarin de dramaturgie veeleer gestoeld is op een interactie van lichamen, scenografie, lichtwerking, geluid, muziek, woord, video, fotografie, en andere visuele elementen, nemen de notitieboekjes van de makers evenzeer een pluraliteit van vormen aan waarin tekstuele, paratekstuele en non-tekstuele media met elkaar interageren. Paratekstuele sporen van creatieprocessen omvatten in deze situatie de meervoudige notities van de conceptuele maker(s),

de uitvoerder(s) en de dramaturg(en) die getuigen van vluchtige ideeën, geheugensteuntjes, uitgeschreven bewegingssequenties of associaties en die gegenereerd worden voor en tijdens de repetities. Evenzeer kan een postdramatische paratekst ook tekeningen, schetsen, patronen, scores, collages, repetitiefoto's en andere tastbare bronnen bevatten die in een notitieboekje, logboek of dramaturgische voorbereiding bijeengebracht worden (Le Roy et al.; Cassiers et al.). Sterker nog, de laatste decennia merken Cassiers et al. een steeds grotere heterogeniteit in de media van repetitiedocumenten, gaande van Jan Fabres tekeningen met lichaamsvloeistoffen tot Luk Percevals videomontages die niet op scène verschijnen maar enkel als repetitie-instrument dienen. Anno 2021 treffen we ook steeds minder genetische documenten op papier aan: meer en meer wordt er met audiovisuele technologie en online tools gewerkt en worden notities en communicatie digitaal bijgehouden. Hierdoor dreigen ze echter ook regelmatiger in de digitale prullenbak te belanden – denk maar aan de productionele communicatie die vandaag de dag grotendeels via e-mail en de smartphone gebeurt. Niettemin blijft het gebruikelijke notitieboekje een constante; een kladschrift van de maker(s) met nota's, schetsen, patronen, foto's en collages die voortkomen uit een creatieproces.

Zoals de genetische theaterwetenschappers stellen, biedt de studie van deze notities "an entry point into a director's poetics of creation, which in turn, allows them [onderzoekers] to better understand the resulting poetics of the theatrical work" (Le Roy et al. 369). Deze paratekstuele sporen bevatten, met andere woorden, belangrijke informatie over het denk- en maakproces die niet altijd via de voorstelling als zodanig zichtbaar wordt. Toch mag deze informatiewaarde niet overschat worden. Zo stelde choreografe Lydia Chagoll in een interview dat ze haar eigen notities zelf niet meer kon lezen: "ik weet niet meer wat dat betekent! (…) Het is alleen maar een ezelsbruggetje" (Bonte et al.).[1] Een significantere informatiewaarde ligt om die reden in de manier waarop genetische bronnen het werkproces zichtbaar maken en hoe dit kan leiden tot een grotere erkenning van kunst-als-werk. Uiteraard gebeurt die erkenning enkel wanneer het publiek zulke werkdocumenten ook daadwerkelijk kan zien, wat betekent dat ze uit het doorgaans persoonlijke archief van de kunstenaar opgediept moeten worden en hun weg vinden naar de publieke ruimte. En daar is reden toe: er is immers ook de esthetische waarde van deze documenten. In

hun artikel "Tracing Creation" omschrijven de auteurs sommige tekeningen die Jan Fabre maakte tijdens zijn maakprocessen als "art works in their own right" (Le Roy et al. 375). Velen werden overigens gepubliceerd, tentoongesteld en zelfs verkocht aan verzamelaars en galerijen, bijvoorbeeld in het ondertussen al wat oudere boek *Tekeningen, Modellen en Objecten. Theater, Performances en Akties. Jan Fabre* (Coucke et al. 1989). Dat zulke schetsen, tekeningen en collages een bepaalde esthetische kwaliteit hebben die tentoonstellingswaardig is, bewijzen niet enkel de vermelde danstentoonstellingen, maar ook meer recente boekpublicaties, zoals de populaire reeks rond Anne Teresa De Keersmaekers oeuvre *A Choreographer's Score* (2012, 2013 en 2014) en de grafisch vormgegeven publicaties van David Bergé (2017) en Paul Verrept (2020) gebaseerd op het rijke archief van Marc Vanrunxt. Deze laatste choreograaf, vermaard om zijn diverse oeuvre, beschikt over een archief dat minstens even veelzijdig belooft te zijn. Wat kunnen we leren uit de tekstuele, paratekstuele en eventueel ook non-tekstuele sporen van zijn creatieprocessen? En waarom kan het boeiend zijn deze sporen tentoon te stellen?

Dansen in de schaduw

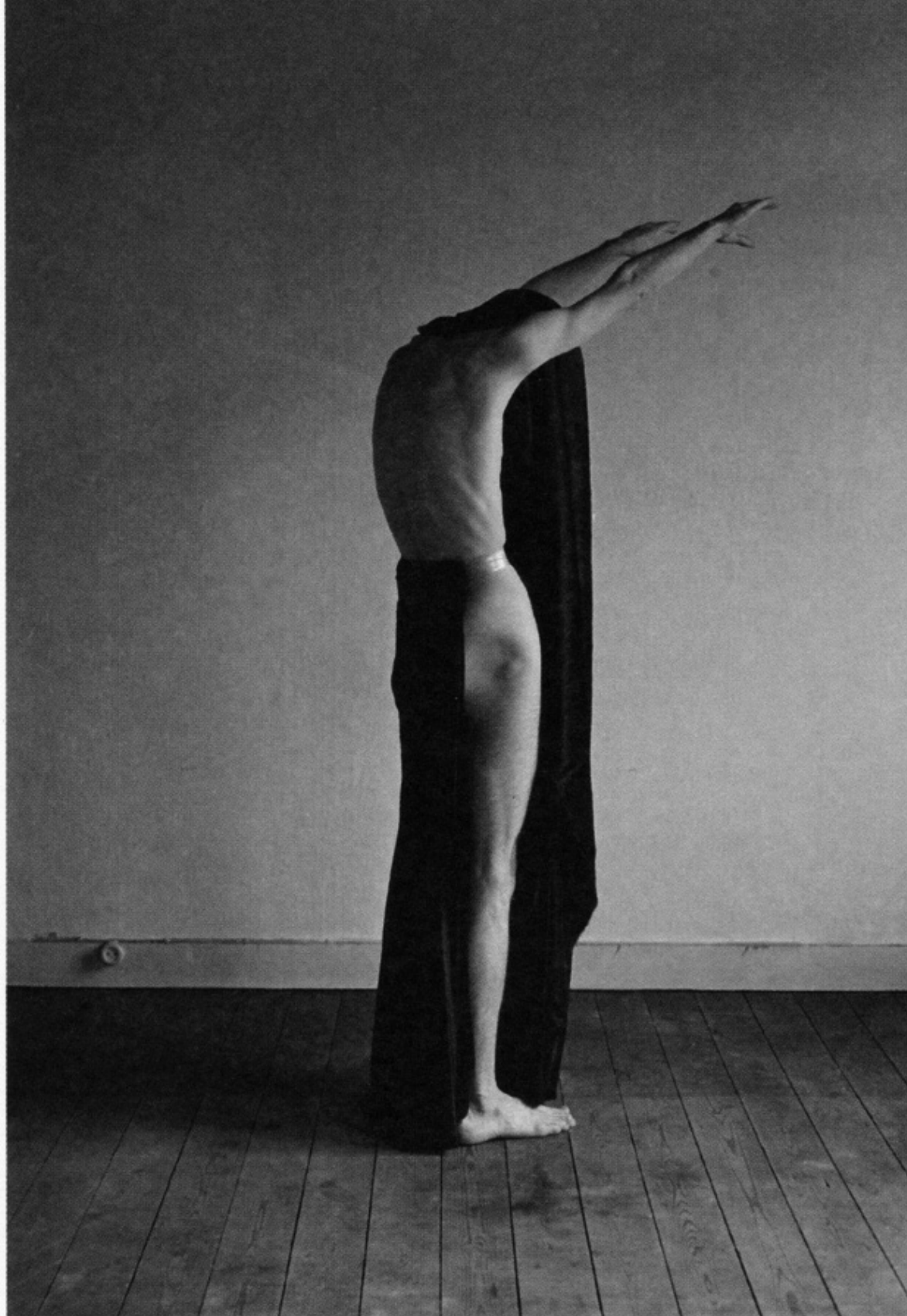
De Belgische danser en choreograaf Marc Vanrunxt (°1960) maakte sinds de start van zijn artistieke loopbaan begin jaren tachtig meer dan veertig creaties. Zijn werk combineert een voorliefde voor minimalisme met abstract expressionisme. Vanrunxt speelde een belangrijke rol in de ontwikkeling van de zogeheten Vlaamse Golf en was te zien op vooraanstaande festivals als De Beweeging (1984) en Klapstuk (1985) in Vlaanderen en Springdance (1984, 1986) in Nederland. Tegenwoordig deelt hij zijn kennis en zijn bewegingsmateriaal als docent aan het Antwerpse Conservatorium en het Gentse KASK. Hij coacht ook jongere makers als Georgia Vardarou, en werkt regelmatig samen met Jan Martens. Hun gezamenlijke creatie *lostmovements* uit 2019 is overigens de enige voorstelling waarmee Vanrunxt met eigen werk in DE SINGEL stond sinds de première van *Ballet in Wit* uit 1988 (op een zeer korte passage met *Deutsche Angst* in 2005 na). Als onafhankelijk maker werkte hij eerst met projectsubsidies en later met een bescheiden *artist-run* organisatiestructuur, die eerst vzw Hyena heette, nu Kunst/Werk. Zulke socio-economische omstandigheden zijn natuurlijk bepalend voor een oeuvre en zouden om die reden volgens Cassiers et al. een

prominenter plaats moeten krijgen in het genetisch onderzoek naar performance (214). Zoals ik ook elders betoogde, vindt het creatieproces van de kunstenaar inderdaad niet alleen plaats tussen de studiomuren, maar gaat het ook altijd om een ontwikkeling die zich in de samenleving ontplooit (Van Assche 28). Een inclusiever begrip van creatieprocessen zou dus ook de wisselwerking tussen artistieke creatie en bredere maatschappelijke tendensen scherper in rekening moeten brengen. Een autonome hedendaagse danskunstenaar zoals Vanrunxt werkt doorgaans in de context van tijdelijke projecten en de microwereld van dergelijke creatieve processen is diep verweven met de institutionele mesowereld van de dansinstellingen en de macrowereld op het grotere sociale, economische en politieke niveau.

Door de jaren heen werden tal van labels gebruikt om het oeuvre van Vanrunxt te omschrijven: gaande van eigenzinnig formalisme, controversieel, kosmische decadentie, tussen kunst en kitsch, radicaal en niet-heteronormatief, tot punk op het randje van de wansmaak, *queering avant la lettre*, minimalistische soberheid, en wat nog (zie o.m. Rasquin; Verstockt, "Beauté visuelle du Kitsch"; Kwakkenbos, "Decadent en kosmisch"; Van Imschoot). Het is meteen duidelijk dat die labels elkaar soms tegenspreken. Continuïteit en vernieuwing lopen in Vanrunxts oeuvre dan ook dwars door elkaar. Zonder elkaar uit te sluiten, bepalen ze de vergaande hedendaagsheid van zijn oeuvre. Elke voorstelling verschilt radicaal van de vorige, maar toch volgt de ene logischerwijs op de andere (Kwakkenbos "Een oeuvre in beweging" 28). Het werk van Vanrunxt is zeer herkenbaar en tegelijk voortdurend in transformatie.Vanrunxt zelf: "Een oeuvre opbouwen is steeds opnieuw vorm geven aan dezelfde obsessies, thema's en motieven; steeds proberen verder te gaan, dieper en beter, juister" (46, sic). Op die manier werken herkenning en ontdekking als twee communicerende vaten die elkaar versterken.

Hoewel Vanrunxt een belangrijke rol speelde in de Vlaamse Golf, zorgde de veelzijdigheid van zijn bewegings- en beeldtaal ervoor dat hij zeker tijdens die beginjaren grotendeels onbegrepen bleef door danscritici in Vlaanderen. In die periode kende zijn werk een groter

Afbeelding 1: Foto van Anna Vandertaelen, Marc Vanrunxt in *Solo voor duizend mannen* (Vier Korte Dansen, 1982), s.d., Antwerpen: privé-archief Marc Vanrunxt. Papier, zwartwit, 10,5 x 14,8cm.



succes in Nederland, terwijl hij in Vlaanderen ergens bleef dolen in de schaduw van Anne Teresa De Keersmaeker. Hij heeft zich inmiddels in die underdogpositie genesteld. “Het onder de radar blijven beviel mij wel, het heeft mij enorme vrijheid gegeven, ik heb altijd kunnen doen wat ik wou”, zo vertelde hij recentelijk in een gesprek met Kathleen Weyts voor het hedendaagse kunstmagazine HART (20).

Marc Vanrunxt was in feite het lelijke eendje van die beruchte Vlaamse Golf: “een einzelgänger” (dixit Vanrunxt in Weyts, 19), “een buitenbeentje in het gezelschap” (dixit Weyts, 16), “een Fremdkörper” (dixit Van Imschoot, 28). Geef zijn naam in als zoekterm in het digitale archief van *Etcetera* en meteen valt op dat er voor de periode tot 2000 maar een luttel aantal recensies zijn verschenen. In het nieuwe millennium komt zijn werk in het tijdschrift nog minder aan bod. De beperkte aandacht van *Etcetera* voor Vanrunxt is veelzeggend wanneer je weet dat het tijdschrift sinds 1983 de vinger aan de pols wenste te houden van het reilen en zeilen in het Vlaamse podiumlandschap. Vanrunxts vroege werk met onder meer *Vier Korte Dansen* (1983), *Poging tot Beweging* (1984) en *Hyena* (1985) werd overigens niet bepaald lovend onthaald. De opinies van de danspers zijn veeleer ambigu: na een pluim volgt steeds een *maar*. Volgens Eric Vanhaeren en Peter De Jonge bijvoorbeeld ging Vanrunxt in *Vier Korte Dansen* (zie *Afbeelding 1*) “instinctmatig en eerlijk” te werk, maar vervliegen zijn ideeën in een “artistiek semi-vacuüm” (Vanhaeren en De Jonge 61). Sterker, ze opperen voor een danstechnische en historisch reflectieve bijscholing, en laten met die woorden Vanrunxts vernieuwende zoektocht naar een pure vorm van beweging klakkeloos aan zich voorbijgaan. Alexander Baervoets, tevens de choreograaf met wie Vanrunxt later de vzw Kunst/Werk zou oprichten, verwijst in zijn bespreking van *Sleeping Boys* (1988) eveneens naar dat vermeende gebrek aan dansopleiding en omschrijft het als een “hypotheek op zijn toekomst” (“De Beweeging Gewogen” 50). Anne Teresa De Keersmaeker en Marc Vanrunxt worden door Vanhaeren en De Jonge in één adem genoemd, maar de auteurs voorspellen reeds in die eerste recensie dat hij in haar schaduw zou blijven vertoeven. Toch eindigen de recensenten met een positieve noot: ze wijzen op Vanrunxts verdienste om “naar buiten te durven komen met danstheater dat hoe dan ook beloftevoller is dan het lijkt” (Vanhaeren en De Jonge 61).

Een jaar later krijgt ook *Hyena* bijzonder negatieve kritieken: van pover idee dat ook nog slecht is uitgewerkt tot slordige choreografie die onhandig gebracht werd ("Vanrunxt: Hyena" 7). Alexander Baervoets wist de voorstelling echter wel te smaken, of althans het tweede luik ervan. Dit luik vormde wel een "sterk coherent geheel" met een "uitgepuurde, zuivere choreografie", aldus Baervoets ("Vanrunxt: Hyena" 7). Ook de projectmatig maar magere steun die Vanrunxt in die periode kreeg vanuit de Vlaamse Gemeenschapscommissie, maar ook door festivals als 't Stuc (Klapstuk), Kaaitheater en De Beweeging, toont dat er wel enig geloof was in zijn werk. Toch wijst Katie Verstockt in haar recensie van *Ai* (1986) opnieuw op de verdeeldheid rond de choreografische praktijk van Vanrunxt. Hoe dan ook, schreef ze, "was het steeds stof tot discussie" ("Marc Vanrunxt kijkt om" 24). Er gaat bijna een decennium voorbij vooraleer Vanrunxts werk weer uitgebreid belicht wordt in *Etcetera*. In 1995 noemt Alex Mallems zijn productie *Antilichaam* (1994) een hoogtepunt binnen het programma "Flemish Dance Platform", een Gents promotieplatform voor "Vlaamse choreografen die in de schaduw werken van 'de Grote Vier'" (32). Met dat label wordt Vanrunxt opnieuw bijna onverhoeds in de schaduw geplaatst – ditmaal niet enkel van die van De Keersmaeker, maar ook van Jan Fabre, Wim Vandekeybus en Alain Platel. En toch is Vanrunxt "terug van nooit weggeweest", schrijft Mallems, "na vijftien jaar vallen en opstaan in de marge" (32).

Eind jaren negentig bracht het voormalige Vlaams Theater Instituut (VTi) enkele portretten uit binnen het eerste luik van het project Kritisch Theater Lexicon. Die profielschetsen waren bedoeld als kleine monografieën waarin het werk van een Vlaamse podiumkunstenaar belicht wordt; een historisch maar fragmentarisch archiveringsproject van korte levensduur. Myriam Van Imschoot schreef het portret van Vanrunxt, dat toen als een van de enige tevens in het Frans en het Engels beschikbaar was (wat toch een zeker internationaal appeal van zijn oeuvre veronderstelt). In zijn recensie van het Kritisch Theater Lexicon voor *Etcetera* in 1999, noemt Pieter T'Jonck het portret van Vanrunxt "minstens even lezenswaard als deze over De Keersmaeker" (71). Tegelijk betreurt hij dat Van Imschoot met momenten haast een apologie neerpende "van een kunstenaar die nooit de grote publieke en kritische bijval van een Fabre of een De Keersmaeker kende" (71). Een belangrijke kanttekening daarbij is dat Fabre en De Keersmaeker destijds hadden

ingezet op een eigen gezelschap en studio terwijl Vanrunxt het tot aan het begin van het nieuwe millennium heeft gesteld met projectsubsidies die verre van genereus waren. Waar een voorstelling staat, door wie deze ge(co)produceerd wordt, of hoe ze gefinancierd wordt, is in die optiek veelzeggend over de relatieve erkenning van een choreograaf. Instellingen fungeren als wat Pierre Bourdieu "symbolische bankiers" noemt en kunnen zo een carrière maken of kraken (263). Dat Vanrunxt de laatste jaren opnieuw in DE SINGEL staat, suggereert volgens diezelfde logica dat er recent meer institutionele waardering voor zijn choreografisch werk bestaat. Zo is ook de opbouw van repertoire een factor die choreografen meer symbolisch kapitaal kunnen opleveren, voor zover herhaald kijken de her- en erkenning van een specifieke choreografische signatuur kan bestendigen. Hoe dan ook stond die financiële situatie tot rond de eeuwwisseling de opbouw van repertoire enigszins in de weg, maar dat is nooit Vanrunxts wens geweest.

Naar aanleiding van de voorstelling *Antropomorf* (1998), noemt Bart Eeckhout in zijn recensie Vanrunxt de "eeuwige debutant", omdat elke nieuwe creatie ook dat is: "een schepping vanuit het niets, of beter: vanuit alles wat de kunstenaar rond zich ervaart en in zich opneemt" (39). Ook Van Imschoot geeft de choreograaf diezelfde stempel in haar portret voor het Kritisch Theater Lexicon (28). Maar is hij wel een eeuwige debutant? Reeds in de jaren negentig werd recyclage een artistiek principe voor Vanrunxt: hij pikte eerdere ideeën terug op en, zoals ik later nog zal illustreren, deed hij dat soms heel letterlijk door bepaalde kostuums of muziek opnieuw in te zetten. Ook in het bewegingsmateriaal dat Vanrunxt sinds de beginjaren tachtig ontwikkelde, kunnen we een aantal terugkerende elementen onderscheiden. De werken die hij nog voor zijn officiële debuut in 1983 in zijn huiskamer opvoerde, doen bijvoorbeeld sterk denken aan de experimenten van het Judson Dance Theater waarbij nieuwe bewegingsidiomen in korte happenings verkend werden. In diezelfde sfeer leunen ook zijn eerste stukken (*Vier Korte Dansen, Poging tot Beweging* en *Hyena*) aan bij de performancekunst. Doorheen Vanrunxts oeuvre werd die overwegend vormelijke zoektocht naar beweging evenwel steeds vaker gekleurd door symbolistische en expressionistische elementen. In zijn jonge jaren was Vanrunxt voornamelijk op zoek naar een eigen bewegingstaal en zijn lichaam was daarvoor het eerste instrument (terwijl hij later in zijn carrière heel wat stukken zal maken waarbij hij zelf niet op scène verschijnt).

Vanrunxt heeft een rijzig figuur met uitgesproken lange armen die doorlopen in grote, brede handen. Van Imschoot wijst ook op de "zwanenhals" van Vanrunxt "die hem nog rijziger maakt dan hij al groot is" (6). Het lijkt alsof die anatomie ook de beweging bepaalt: uitgerekte armbewegingen zijn een constante, waarbij soms trage, ingetogen en statische sequenties vertrekkend vanuit de losse schouders kunnen uitmonden in een nerveus, snel en hevig *armengezwaai*.

In een interview met Luc Rasquin in 1988 over *A.Dieu* getuigt Vanrunxt dat zijn bewegingsmateriaal vertrekt vanuit "een duidelijk stabiel gegeven, een basis waar het lichaam steeds naar terugkeert" (20). Zijn bewegingen zijn zwaar in de voeten, met vaak weinig flexibiliteit in het bekken. De typerende kostuums, zoals lange rokken, kokerjurken of dwangbuisconstructies, versterken of beperken die beweging. De maxi-jurken, vaak een ontwerp van Maison Martin Margiela en voornamelijk gedragen door de mannen in zijn oeuvre, accentueren de monumentaliteit van het lichaam (Vanrunxt in Kwakkenbos, "It takes pressure to make a diamond" 17). In *No puedo más*, een van de *Vier Korte Dansen*, is het onderlichaam van Vanrunxt ingesnoerd in windsels die het benenwerk verhinderen. Telkens wanneer zijn armengezwaai en -gebeuk hem uit evenwicht brengen waardoor hij valt, zal danser Eric Raeves hem rechtzetten. In *Poging tot Beweging* zien we zes dansers ingebonden in kokerjurken een gelijkaardige fysieke en psychische onmacht bevechten. Zo fungeren kostuums vaak als "sokkels waarop het bovenlichaam danst" (Van Imschoot 6). In Vanrunxts recentste *(based on a true story)* uit 2021 dansen Jan Martens, Bahar Temiz en Igor Shyshko letterlijk op platformen in de galerieruimte tussen sculpturen van Katleen Vinck die dan weer niet op sokkels staan. Martens draagt daarbij ook weer die kokerjurk, die tientallen centimeters langer is dan Martens zelf. In *Deutsche Angst* (2005) danst Etienne Guilloteau in een lang oranje kleed met een duidelijke knipoog naar het Duitse expressionisme van de jaren dertig. Voor Vanrunxt verwijst het beeld naar Mary Wigman, maar "ken je ze niet," zo zegt hij, "ook oké, dan zie je alleen Etienne in een oranje kleed" (Kwakkenbos, "It takes pressure to make a diamond" 17).

Vanaf *Hyena* (1985) duiken ook meer attributen, objecten of rekwisieten op in zijn werk. Ze zorgen voor een spel tussen intuïtie en betekenis, of tussen abstractie en symbolisme: ze hoeven niets te

betekenen en getuigen in eerste instantie van een fascinatie – misschien een obsessie of een fetisj? – van Vanrunxt zelf. Schoonheid is daarbij niet zozeer het doel, maar veeleer het scheppen en communiceren van een sfeer of gevoel. De ervaring van de voorstelling is wat telt: de toeschouwer moet kijken, luisteren, voelen en proeven. De toeschouwer moet zich laten "verdrinken in heel die wereld" (Vanrunxt in Rasquin 20). In *Raum* uit 2006, bijvoorbeeld, strelen de drie performers in het tweede luik van de voorstelling de toeschouwers langs de rug. Dat is een beweging, zo verduidelijkt Vanrunxt, uit zijn solo *Performer* (2000). Daarin danste hij tussen de toeschouwers en streelde hij zijn publiek langs voren (Vanrunxt in Kwakkenbos, "It takes pressure to make a diamond" 12). Vijf jaar later greep hij terug naar deze beweging omdat die in zijn solo (nog) niet het gewilde effect had teweeggebracht. Door de streling te verplaatsen naar de rug, raakten de performers nu alle zenuwkanalen, wat de zintuigelijke ervaring versterkte. Vanrunxt zal blijven inzetten op het creëren van een bepaalde sfeer, een energie, een eigen universum. Kleur zal hem daarbij menigmaal bijstaan: van zwart (*Poging tot Beweging*, 1984), naar wit (*Ballet in Wit*, 1988), naar glitter (*Diskografie*, 2013) naar *Pink & Orange* (2020).

Hoewel Vanrunxt liefst vooruitkijkt, blijft hij dus tegelijk inzetten op een zekere continuïteit door bepaalde motieven opnieuw te laten opduiken. Het identificeren van die continuïteit is niet alleen een uitdaging voor, maar ook een beloftevol doel van de genetische studie van de podiumkunsten. Inzicht verwerven in een web van meervoudige kruisverbanden tussen verschillende creatieprocessen van een maker ondermijnt namelijk de lineaire ontwikkeling die vanuit analyse vaak wordt opgelegd aan zo'n proces of zelfs aan een oeuvre in zijn geheel (Cassiers et al. 214). In het geval van Vanrunxt zijn er tal van kruisverbanden te ontdekken, en wat geldt voor beweging, kleur of objecten (zoals hierboven besproken), gaat ook op voor muziek en vormgeving. Zo was *Antropomorf* (1998) oorspronkelijk een creatie voor vier dansers. In 2012 ging Vanrunxt opnieuw met dit materiaal aan de slag, samen met twaalf studenten van het Antwerpse Conservatorium, wat resulteerde in de voorstelling *Let's Rothko Chapel* (2012). Die titel verwijst naar de muzikale compositie *Rothko Chapel* van Morton Feldman, die voor beide stukken werd ingezet. Feldman is een componist die trouwens regelmatig terugkeert bij Vanrunxt, wiens muziekkeuze zich doorheen zijn oeuvre grosso modo tussen twee polen lijkt te begeven: van (hedendaags)

klassiek (zoals o.m. Krzysztof Penderecki, Karel Goeyvaerts) tot pop en rock uit de jaren zeventig en tachtig (zoals o.m. David Bowie, Tangerine Dream, Pink Floyd en Brian Eno). Wat vormgeving betreft, bestaat de continuïteit erin dat Vanrunxt op scène vaak in dialoog treedt met beeldende kunstenaars. Terwijl Anne-Mie Van Kerckhoven (AMVK) er begin jaren tachtig reeds bij was, groeide Vanrunxts belangstelling voor ruimte en scenografie stelselmatig vanaf eind jaren negentig. Daarbij begon ook de ruimteleer van Laban een grotere rol te spelen en vanuit die evolutie vloeiden meer samenwerkingen met de beeldende kunsten voort, onder meer met Koenraad Dobbeleer. Voor *Most Recent* (2002), bijvoorbeeld, creëerde Dobbeleer de scenografie en werd het publiek geënsceneerd op één rij in een vierkant rond de vier dansers die bewogen op een zilveren dansvloer. Een stuk als dit toont hoe in het oeuvre van Vanrunxt alle aspecten van een voorstelling (licht, kostuum, objecten, kleur, etc.) minstens even belangrijk werden als de dans zelf.

Een archief in beweging

Vanrunxt heeft een intrigerende, ambigue verhouding met het begrip "archief". Hij lijkt minder geïnteresseerd in een materieel archief dan in een levend archief: zijn hele oeuvre is een archief *van* beweging dat tegelijk voortdurend *in* beweging is. "Een groot deel van mijn werk van de afgelopen vijfendertig jaar zit in mijn hoofd en in mijn lichaam," zo stelt hij, "ik kan er, als ik mij goed concentreer, naar kijken" (Vanrunxt 46). Het recyclageprincipe dat zowel zijn onderwijs- als choreografische praktijk mee aanstuurt kan in die zin ook begrepen worden als een bewust teruggrijpen naar dat verinnerlijkte archief. Niet om een werk opnieuw *uit te voeren*, maar om het opnieuw *uit te vinden* en er een nieuwe invulling aan te geven.

Het materiële archief van Marc Vanrunxt bevindt zich grotendeels in zijn privéwoning en deels in het kantoor van Kunst/Werk, beide in Antwerpen. Uit zijn beginperiode is weinig meer bewaard dan enkele foto's. Die schaarste is het gevolg van een kenmerkende attitude die Vanrunxt deelde met zijn generatiegenoten en die vooral de blik op het heden gericht hield. Zo verklaart de choreograaf:

> We were so busy finding ways to work, ways to present, ways to survive, that it never occurred to record our thoughts,

> ideas, and experiences. [...] Now I understand there is a longer sense of history and another sense of awareness in the visual arts, a sense that we, young dancers, were lacking. The idea of maintaining an archive even repelled us. We wanted to be immaterial! (Bergé 19)

Ondanks de oorspronkelijke drang om vooral immaterieel werk van voorbijgaande aard te creëren, heeft Vanrunxt wel degelijk een (weliswaar fragmentarisch) archief bijgehouden. Dat archief bestaat hoofdzakelijk uit foto's, beeldopnames op diverse dragers van 16mm tot dvd, kostuums, posters, flyers, recensies en losse voorwerpen. Daarnaast bevat Vanrunxts persoonlijke collectie een tweehonderdtal kladschriften die hij aanwendde tijdens het maken van een voorstelling. Die notitieboekjes bundelen ideeën en flarden uit creatieprocessen die uiteindelijk tot zijn choreografisch oeuvre zouden leiden.

Hoewel Vanrunxt zich niet meteen bezighield met archiefvorming in de klassieke zin van het woord, valt er binnen zijn werk wel een ander type van archivering te onderscheiden. Die archiefwerking volgt uit het vernoemde recyclageprincipe en de verscheidene manieren waarop hij bepaalde elementen uit zijn choreografische praktijk laat terugkeren doorheen verschillende creaties. Zeker sinds zijn voorstelling *A.Dieu* (1986) ontwikkelde Vanrunxt een fascinatie voor theatrale kostumering die ook deel zou worden van zijn choreografische signatuur. Zo liet hij, behalve het koker- of dwangbuismotief, ook andere kostuums terugkeren en transformeren. De crèmekleurige zijden jurk, bijvoorbeeld, die danseres Rosa Hermans droeg in *Fortitudo* (1997) en opnieuw ontworpen was door Martin Margiela, keerde meer dan een decennium later terug in *Only* (2012). In deze voorstelling droeg danseres Lise Vachon diezelfde vederlichte jurk, inmiddels licht verkleurd ter hoogte van de oksels. De jurk werd ook gedragen door Rosa Hermans tijdens een toonmoment van *Fortitudo* bij de uitreiking van de Gouden Erepenning op 4 december 1996 in het Vlaams Parlement in Brussel (zie *Afbeelding 2*). Vandaag de dag hangt het kostuum in Vanrunxts woning in de Antwerpse binnenstad, waar het geduldig wacht om nog eens in de schijnwerpers te komen. Die gelegenheid kwam er tijdens een tentoonstelling rond dansnotatie in het Gentse VANDENHOVE in december 2019, waar de jurk in huidige staat te zien was (zie *Afbeelding 3*).[2] Omdat de (bewegings)drager ontbreekt, suggereert het exposeren van dit

kostuum een dansend lichaam, maar benadrukt het terzelfdertijd de afwezigheid ervan. Nu draagt het gedragene de herinnering aan het lichaam.

Het efemere maar tegelijk wezenlijke archief van Vanrunxt situeert zich in de eerste plaats in zijn voorstellingen. Het verleden van zijn werk speelt zich dus paradoxaal genoeg af in het hier-en-nu van de scène. "Een voorstelling schrijft altijd haar eigen geschiedenis", zo stelt Lars Kwakkenbos over Vanrunxts werk, "Op het moment dat er wordt gedanst, neemt de choreograaf een positie in een landschap in" ("Een oeuvre in beweging" 29). De immaterialiteit van Vanrunxts archief volgt rechtstreeks uit zijn artistieke poëtica. De choreograaf maakt er geen geheim van dat hij in zijn beginjaren erg geworsteld heeft met de onvermijdelijk voorbijgaande aard van zijn werk, maar gaandeweg heeft hij net die vluchtigheid als een enorme bevrijding ervaren (Weyts 18). Hoewel de behoefte ontstond om een aantal dingen te bundelen in boeken of tentoonstellingen en zo opnieuw zichtbaar te maken, opteerde Vanrunxt nooit voor de opbouw van een repertoire in de klassieke zin van het woord. Hij gelooft niet dat zijn creaties definitief zijn, laat staan reproduceerbaar, en hecht veeleer belang aan de oorspronkelijkheid van een werk. In die oorspronkelijkheid schuilt een zekere urgentie, zo vertelt hij aan Kathleen Weyts: "mijn werk is bijna een pleidooi voor dat tijdelijke, dat dringende, om erbij te zijn en het mee te maken" (Vanrunxt in Weyts 18).

Net dat impliciete pleidooi maakt het oeuvre van Vanrunxt zo boeiend, terwijl net die omarming van tijdelijkheid ook maakt dat zijn naam vaak minder luid weerklinkt als die van generatiegenoten zoals Alain Platel of Anne Teresa De Keersmaeker. Zeker De Keersmaeker heeft de laatste jaren bewust sterk ingezet op repertoire en op het doorgeven van iconische werken aan jonge generaties dansers. Via repertoirewerking tracht de choreografe ook een nieuw publiek aan te boren – denk maar aan de *Re:Rosas*-actie op sociale media toen de baanbrekende voorstelling *Rosas danst Rosas* (1983) haar dertigste verjaardag vierde.[3] Marc Vanrunxt daarentegen slaat de brug naar de toekomst door gestaag aan zijn eigen universum voort te blijven timmeren. Zo spitst hij zich de laatste jaren steeds meer toe op het creëren van danssolo's, telkens voor uitzonderlijk getalenteerde dansers van alle leeftijden – gaande van de gracieuze Marie Decorte tot de meer explosieve Salva Sanchis. Op die manier blijft Vanrunxt

Afbeelding 2: Publicatie Gouden Erepenning 1996, 1996, Vlaams Parlement, Vanrunxt. Foto's door Ars Luminis. Voorstelling *Fortitudo* met vlnr. Rosa Hermans en Marc Vanrunxt, Eric Raeves, Rosa Hermans. Papier, 21 x 29,7 cm, 23 p., genummerd, geniet.

Afbeelding 3: Tentoonstelling *Een Bron Van Dans*, 2019. VANDENHOVE – Centrum voor Architectuur en Kunst, Gent. Installatie David Cornille. Foto door Annelies Van Assche. Jurk ontworpen door Maison Martin Margiela. 130,4 x 141,5 cm. Zijde. Privé-archief Marc Vanrunxt, Antwerpen.

op zoek gaan naar uitdagende samenwerkingen, steeds met de blik recht vooruit gericht op het tijdelijke maar niettemin dringende karakter van het lichaam in beweging. Dat tijdelijke heeft aldus ook iets tijdloos: hoewel Vanrunxt bewust niet inzet op repertoire, slaagt hij er toch in om verschillende generaties te overbruggen. Daarvan getuigt ook zijn meest recente samenwerking met Stef Van Looveren voor de videoperformance *ADAGIO* (2021).

De installatie *What Remains is Future* (2017) van David Bergé reageert op ingenieuze wijze op het choreografisch archief van Marc Vanrunxt. Zoals de ietwat tegenstrijdige titel aangeeft, speelt Bergé – tevens goed bevriend met Vanrunxt – een gelijkaardig spel met noties van tijd en tijdelijkheid. Bergé omschrijft zichzelf als beoefenaar van fotografie zonder foto's te nemen ("About" z.p.). Zo projecteert hij in de installatie archieffoto's die vervolgens gewist worden door licht uit schijnwerpers. We horen bewegingsinstructies van de choreograaf die becommentarieerd worden door Bergé en zich dan verstrengelen met muziekfragmenten die Vanrunxt gebruikte in zijn voorstellingen. We zien verschaalde replica's van objecten die bevriende beeldende kunstenaars en scenografen in de loop der jaren maakten voor Vanrunxts producties, met onder meer werk van Bergé zelf, maar ook Koenraad Dedobbeleer, Kristof van Gestel, AMVK en Katleen Vinck. Bergé nam ook foto's van enkele tekeningen, schetsen en collages uit de kladschriften die Vanrunxt bijhield tijdens het creatieproces van zijn voorstellingen. Voor de publicatie met gelijknamige titel die naar aanleiding van de installatie werd uitgegeven, vroeg Bergé aan Vanrunxt om die schetsen te hertekenen. De installatie vertrekt vanuit het idee dat het choreografisch oeuvre dat Vanrunxt opbouwde sinds de beginjaren tachtig in feite geen tentoonstelbare kunst is. Bergé respecteert dan ook Vanrunxts visie dat zijn ware archief bestaat uit bewegingen en concepten die immaterieel, onzichtbaar en vergankelijk zijn. Dat principe trekt hij immers door in het uitwissen van het fotografische beeldmateriaal. Wat overblijft van dat vergankelijke materiaal is niet zozeer een statisch spoor van het verleden, maar een nieuw begin. Net zoals Vanrunxt zelf te werk gaat, wordt dat verleden ook in de installatie opnieuw heruitgevonden. De danstentoonstelling wordt zo een getuige van een werkproces eerder dan van een oeuvre.

Kunst als proces, de zichtbaarheid van werk

In haar artikel over het toenemend populaire format van de danstentoonstelling wijst Claire Bishop erop dat performances in een museale context vaak gelezen worden door de lens van het postfordistische en neomarxistische discours rond arbeid aan de hand van de theorieën van onder meer Paolo Virno, Maurizio Lazzarato, Jon McKenzie en Bojana Kunst (22-23). Vergeleken met een reguliere voorstelling in het theater, gelden binnen het museum namelijk andere conventies wat betreft tijd, duur en aandacht, waardoor het de plek bij uitstek wordt om de arbeidsintensieve investering van performers of dansers, die zich doorgaans binnen de muren van de repetitiestudio afspeelt, zichtbaar te maken. Eenzelfde argument gaat ook op voor die andere vorm van danstentoonstellingen die niet zozeer bestaat uit het opvoeren van dans in het museum maar veeleer uit het tonen van tekstuele, paratekstuele en non-tekstuele sporen van choreografische maakprocessen. Ook in dit geval draait het tentoonstellen van die sporen rond het zichtbaar maken – en erkennen – van *kunst-als-proces*, als reactie op de gangbare fixatie op het *kunstproduct*.[4] Zo bekeken volgt de opkomst van danstentoonstellingen een bredere tendens die zich sinds de jaren negentig vooral in het Europese hedendaagse dansveld voordoet. Volgens kunsttheoretica Bojana Kunst is er vanaf die periode namelijk een opmerkelijke toename in voorstellingen en kunstwerken die moedwillig de artistieke werkprocessen op de voorgrond plaatsen, en met name de immateriële arbeid die wordt verricht. Deze notie werd voor het eerst besproken door Maurizio Lazzarato in zijn gelijknamige bijdrage aan het boek *Radical Thought in Italy* uit 1996. Hier definieert Lazzarato immateriële arbeid als al het werk dat niet resulteert in een tastbaar product, met inbegrip van de activiteiten die zowel intellectuele, discursieve en communicatieve vaardigheden vereisen als het opbouwen en onderhouden van sociale relaties. In *Artist at Work* (2015) grijpt Kunst het expliciet zichtbaar maken van immateriële arbeid in het eigenlijke kunstwerk aan om de toenadering van hedendaagse kunst en het kapitalisme te schetsen en de manier waarop de kunstwereld in feite een marktlogica volgt door kunst te reduceren tot verkoopbaar product. Ze belicht daarbij hoe kunstenaars een kritisch standpunt innemen ten aanzien van die toenadering door het ondermijnen van de klassieke scheidingslijn tussen een artistiek werk (dansproductie) en het werk zelf (creatieproces), of tussen het *kunstwerk* en *kunst-als-werk*.

Een creatieproces is zo mogelijk nog vergankelijker dan de voorstelling zelf, precies omdat de arbeid die aan een productie voorafgaat vaak onzichtbaar blijft in het eigenlijke werk. Toch tonen de verschillende notitieboekjes, schetsen, tekeningen of collages (die nu ook steeds vaker het onderwerp uitmaken van danstentoonstellingen) dat er tal van sporen achterblijven. In tegenstelling tot dansnotatiesystemen zijn deze sporen er evenwel niet op gericht – of althans niet in de eerste plaats – om de choreografie te reconstrueren; ze fungeren veeleer als directe getuigen van het werkproces. Ze vormen een archief van de omstandigheden die tot het ontstaan van een dansvoorstelling hebben geleid. Meer dan eens leggen ze elementen uit de veelheid aan artistieke keuzes bloot. Ze bevatten hoogst inzichtelijke informatie over ideeën en concepten die zijn losgelaten naast degene die zijn geëvolueerd en verwerkt. Kortom, door deze sporen tentoon te stellen, dragen ze bij aan de bewustwording van kunst-als-werk.-

Sommige genetische documenten uit het persoonlijke archief van Marc Vanrunxt tonen hoe de notie van dans-als-werk op een specifieke wijze vorm krijgt in zijn creatieprocessen. Zo is Marc Vanrunxt vanaf zijn voorstelling *Antropomorf* (1998) gestopt met het voordoen van beweging aan zijn dansers. In plaats van de beweging *voor te schrijven* is hij die beginnen *omschrijven*, met name de energie en kwaliteit ervan. Of, zoals Vanrunxt het zelf verwoordde: “ik denk nu minder vanuit de vorm, en meer vanuit de energie of vanuit een kwaliteit van het bewegen, dan vanuit de beweging zelf” (Vanrunxt in Kwakkenbos, “It takes pressure to make a diamond” 14). Zo ging hij steeds vaker samen met de danser(s) op zoek naar een vorm. Die praktijk is intussen gangbaar binnen de hedendaagse dans, maar maakt het ook bijzonder moeilijk om dansbeweging te noteren. De notities tijdens zo’n maakproces (waarin auteurschap eveneens een complex begrip wordt) behelzen dan eerder bewegingsconcepten die ook over verschillende aspecten van de creatie lijken uit te waaieren. Dit komt ook duidelijk naar voren in een schrift van Marc Vanrunxt uit 1991 (*Afbeelding 4*), waarvan enkele pagina’s reeds representatief zijn voor de manier waarop een voorstelling stapsgewijs vorm krijgt: collages van afbeeldingen uit tijdschriften worden afgewisseld door eigen teksten, schetsen van posities, of aanzetten voor kostuum, decor en licht. Het A4-schrift met oranje kaft, metalen ringen en geruit papier bevat een strookje goudpapier dat met plakband op de cover is vastgemaakt en het opschrift *TRIOMF OF DOOD* toont

(*Afbeelding 4.1*). Sommige tekeningen en collages zijn overigens microkunstwerkjes op zich, zoals de collage met tijdschriftknipsels en citaten op de vijfde pagina (*Afbeelding 4.2*), de tekening met gouden lichaamsdelen op de zevende pagina (*Afbeelding 4.3*), of de ruimtelijke indeling op pagina 61 (*Afbeelding 4.4*).

De beslissing van Vanrunxt om zijn choreografieën vorm te geven vanuit samenspraak met de dansers valt eveneens te begrijpen binnen het postfordistische denken rond immateriële (en dus onzichtbare) arbeid. Zo heeft de postoperaïstische denker Paolo Virno in belangrijke mate bijgedragen aan een verschuiving in het begrip van *virtuositeit*, een betekenisverschuiving die ook werkzaam is binnen creatieprocessen in hedendaagse dans. In *Grammar of the Multitude* (2004) analyseert Virno meer bepaald de communicatieve aard van arbeid in het postfordistische regime. Hij stelt dat *virtuozen* – een term die hij in algemene zin gebruikt voor niet alleen uitvoerende kunstenaars maar ook politici – een activiteit produceren die enerzijds uitgevoerd wordt in de aanwezigheid van anderen, en anderzijds haar eigen vervulling is (52). Hun activiteit, *het performen*, verwezenlijkt namelijk haar eigen doel zonder zich te consolideren in een eindproduct dat die activiteit zou overleven: er is immers geen onvergankelijk product van een performance als ze eenmaal af is. "The performance of a pianist or of a dancer does not leave us with a defined object distinguishable from the performance itself, capable of continuing after the performance has ended" (Virno 52). Arbeid zonder eindproduct, wat Lazzarato dus immateriële arbeid noemt, is virtuoze arbeid. Voor Virno is virtuositeit dan ook een term die verbonden is met alle activiteiten die dienen om een gemeenschappelijke sfeer te creëren, in het bijzonder linguïstische, discursieve of communicatieve activiteiten, want "[e]very utterance is a virtuosic performance" (Virno 55). De stap naar het *verbaal* communiceren van bewegingsideeën binnen Vanrunxts artistieke maakproces sluit in die zin aan bij het genuanceerde begrip van virtuositeit binnen de context van immateriële arbeid.

Afbeelding 4: Schrift met geruit papier, 21 x 29,7 cm, 88 p., ongenummerd, met metalen ringen. Oranje. Op de cover met plakband bevestigd strookje goudpapier circa 3,5 x 6 cm en opschrift TRIOMF OF DOOD (1). Datering 29-7-91 op eerste pagina. Privé-archief Marc Vanrunxt, Antwerpen. 4.1. Cover - 4.2. pagina 5 - 4.3. pagina 7 - 4.4. pagina 61.

LIGHTNING IS THE FUNDAMENTAL SOURCE OF THE UNIVERSE. THE ETHER!

ECHTE BLOEMPJES OP JAS

* UIT BLAUWE SCHRIFT : ≠ ideën

GOUDEN LICHAAMSDELEN.

5/6

* VECHTEN MET ONZICHTBARE VYAND
* " " SCHADUW
* UIT EIGEN LICHAAM WILLEN VLUCHTEN
  ONTSNAPPEN UIT " " KRUIPEN
* CHAOS: met eigen lichaam x 4 lichamen

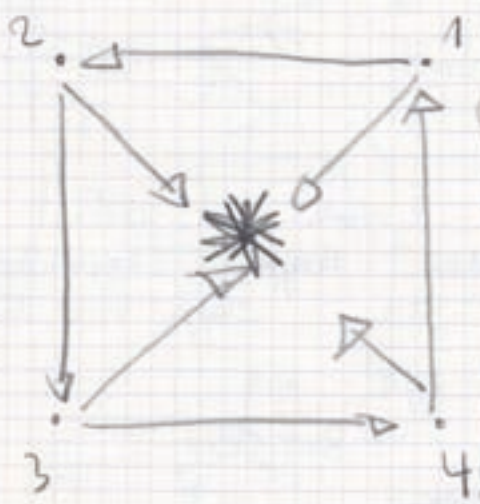
6/6

* MATERIALISATIE - ACT : 2W/W JAS

DRAAI - BEWEGING
VOOR STROBOSCOOP

* GRILLIGE ERUPTIES
* SLAPENDE LICHAMEN : ADEM MIJN GEZICHT TE VOOR SCHIJN !

4 ventilators + 4 objecten in regelmaat



(3x) 8 grote stapp
→ 1 dier id hoek
lop + bosch
in centrum
rechtstaan
beeld vorm
– Bowie outro

Wat overblijft is toekomst

Het hoeft niet te verbazen dat de tekeningen, schetsen en collages uit de kladschriften die Marc Vanrunxt bijhield tijdens zijn talrijke creatieprocessen zich goed thuis voelen in een museale context. Doorheen zijn oeuvre heeft Vanrunxt steeds de dialoog met de beeldende kunsten (sculptuur, mode, architectuur) opgezocht en die invloed is ook merkbaar in zijn notities. Die creatiedocumenten vormen een rijk archief aan miniaturen die elk op zich een glimp bieden van zijn choreografische poëtica. Deze paratekstuele sporen, in combinatie met non-tekstuele elementen (zoals de muziek van Morton Feldman, de kostuums van Maison Martin Margiela of de scenografische objecten van kunstenaars met wie hij regelmatig samenwerkt), bevatten dus niet alleen een informatiewaarde voor de danshistoricus en -liefhebber, maar ook een esthetische waarde. Net om die reden lenen deze genetische archiefstukken zich uitstekend voor een danstentoonstelling.

In een installatie zoals die van David Bergé wordt dit archiefmateriaal opnieuw in de kijker gezet en vertellen de geselecteerde stukken een nieuw verhaal. Dit procedé is niet toevallig een veelzeggende echo van Vanrunxts eigen werkwijze en de manier waarop hij zelf bewegingsideeën, kostuums, muziekfragmenten of scenografische objecten recycleert uit een tijdelijke urgentie om ze dan in het licht van een nieuwe urgente tijdelijkheid te plaatsen. Tegelijkertijd geeft het tentoongestelde archiefmateriaal iets bloot over hoe de verschillende werken in een choreografisch oeuvre met elkaar communiceren. Het etaleren van deze getuigen van een dansverleden sluit ook naadloos aan bij het artistieke credo van Vanrunxt, wat ook treffend wordt samengevat door de titel van Bergés installatie.

What remains is future: enerzijds zijn die genetische documenten getuige *van wat nog zou komen* en anderzijds worden ze ingezet *als nieuwe beginsels,* niet alleen voor choreografisch werk, maar ook als bron voor boeken of tentoonstellingen. Net die thematiek vormt een constante in Vanrunxts artistieke onderzoek dat gedreven wordt door noodzaak; waarbij hij het verleden in het daglicht van het heden stelt en zich veeleer bekommert om de toekomst. Zo blijkt dat het publiek maken van belangrijke getuigen van creatieprocessen en dansproducties in de vorm van een danstentoonstelling de ver-

dienste van een choreograaf levend kan houden en tegelijk nieuw leven kan inblazen.

De immateriële arbeid die gepaard gaat met het maken en presenteren van dans en de virtuositeit ervan, in de door Virno verruimde betekenis, kunnen zichtbaar gemaakt worden via danstentoonstellingen zoals de installatie van Bergé. Op die manier draagt het etaleren van de sporen van danscreatie bij aan een dieper (en ook voelbaar) inzicht in hoe dans een multidimensionele vorm van arbeid is, maar waarvan de verschillende facetten in de voorstelling op scène niet altijd als zodanig zichtbaar worden. Zo is het tentoonstellen van deze sporen misschien zelfs *noodzakelijk* om te kunnen begrijpen wat dans is, wat dans doet of waar dans voor kan staan? En net dat sluit ook weer aan bij het *noodzakelijke* dat in het werk van Marc Vanrunxt klaarblijkend een zeer centrale plek inneemt.

Dankwoord

Deze tekst vertrok vanuit een inspirerende studentenpaper die ingediend werd door David Cornille voor het vak Cultuurhistorische Aspecten van Danstheater en de bijhorende archiefopdracht in 2019. Bijzondere dank aan David om mij de vrijheid te geven om verder te werken op dit onderwerp.

Geciteerde Werken

Baervoets, Alexander. "De Beweeging Gewogen". *Etcetera* 6:23 (1988-): 48-50.

---. "Vanrunxt: Hyena". *Etcetera* 3:11 (1985): 7-9.

Bergé, David. "About". www.davidberge.info. Laatst geraadpleegd op 3 juli 2021.

---. *What Remains Is Future,* s.l., Big black mountain the darkness never ever comes, 2017.

Bishop, Claire. "Black box, white cube, gray zone: Dance exhibitions and audience attention." *TDR/The Drama Review* 62:2 (2018): 22-42.

Bonte, Astrid, Sarah de Koning, Roosje Mestdagh, Nina Van Praet en Kato Wilms. Persoonlijk Interview met Lydia Chagoll. 27 oktober 2019. Audio (60:40).

Bourdieu, Pierre. "The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods". *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, geredigeerd door Pierre Bourdieu en Randal Johnson. Cambridge and Oxford: Polity Press, 1993. 74-111.

Cassiers, Edith, De Laet, Timmy en Luk Van den Dries. "Dis/playing Direction: 'Genetic Research' as New Approach in Directors' Studies". *Directors' Theatre*, geredigeerd door Peter Boenisch, David Williams en David Bradby. London: Red Globe Press, 2020. 209-27

Coucke, Jo, Willy van den Bussche en Jan Fabre (reds). *Tekeningen, Modellen en Objecten. Theater, Performances en Akties. Jan Fabre* Brugge: P.M.MK. Oostende, 1989.

De Keersmaeker, Anne Teresa en Bojana Cvejić. *A Choreographer's Score*. Brussel: Mercatorfonds, 2012, 2013 en 2014.

Eeckhout, Bart. "Veelkantige Bewegingen". *Etcetera* 16:64 (1998-): 39.

Féral, Josette. "Introduction: Towards a Genetic Study of Performance – Take 2". *Theatre Research International* 33:3 (2008): 223-33.

Franko, Mark en André Lepecki. "Editor's Note: Dance in the Museum." *Dance Research Journal* 46:3 (2014): 1-4.

Kunst, Bojana. *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*. Verso Books: John Hunt Publishing, 2015.

Kwakkenbos, Lars. "Decadent en kosmisch: Over enkele recente werken van Marc Vanrunxt". *Etcetera* 135 (2013): 44-7.

---. "Een oeuvre in beweging". *NTGent Magazine November-December 2016*, 2016, 28.

---. "It takes pressure to make a diamond. Marc Vanrunxt over acht sleutels tot een œuvre". *Etcetera* 119 (2009): 12-17.

Lazzarato, Maurizio. "Immaterial labor". *Radicalthought in Italy: A potential politics,* geredigeerd door Virno Paolo en Michael Hardt. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. 133-47.

Le Roy, Frederik, Cassiers, Edith; Crombez, Thomas en Luk van den Dries. "Tracing Creation: The Director's Notebook as Genetic Document of the Postdramatic Creative Process". *Contemporary Theatre Review* 26:4 (2016): 468-84.

Mallems, Axel. "Te kijk en te koop". *Etcetera* 13: 49 (1995): 30-2.

Rasquin, Luc. "Gesprek met danser-choreograaf Marc Vanrunxt. 'Niets is wat het lijkt'". *De Rode Vaan*, 4 februari 1988. 19-21.

T'Jonck, Pieter. "Potretten. Het Kritisch Theater Lexicon". *Etcetera* 17:68 (1999): 70-1.

Thomasseau, Jean-Marie. "Pour une analyse du para-texte théâtral: quelques éléments du para-texte hugolien". *Littérature,* 1984. 79-103.

Van Assche, Annelies. "Chasing Your Own Tail. The Inclusive Artist's Process in Project-based Contemporary Dance". *European Journal of Theatre and Performance* 2 (2020): 22–59.

Van Imschoot, Myriam. “Kritisch Theater Lexicon 12, Portret Marc Vanrunxt”. Vlaams Theater Instituut: Brussel, 1997.

Vanhaeren, Eric & Peter De Jonge. “Vier Korte Dansen”. *Etcetera* 2:6 (1984): 61.

Vanrunxt, Marc. “Kunst/Werk”.” *NT-Gent Seizoensbrochure 2016-2017*, 2016. 46.

Verrept, Paul. *You must understand that we lived in an atmosphere of euphoria, youth and enthusiasm that can hardly be imagined today.* Antwerpen: Bebuquin, 2020.

Verstockt, Katie. “Beauté visuelle du Kitsch”. *Art et Culture: le journal des beaux arts*, 8 april 1991.

---. “Marc Vanrunxt kijkt om: Een modespektakel en een videoproject”. *Etcetera* 4:13 (1986): 24.

Virno, Paolo. *A Grammar of the Multitude.* London: Semiotext(e), 2004.

Weyts, Kathleen. “Een pleidooi voor het tijdelijke en het dringende. Een gesprek tussen Marc Vanrunxt en Kathleen Weyts”. *HART-magazine* 207, oktober 2020.

Noten

1 Voor meer over Lydia Chagoll en haar dansnotatie, zie de bijdrage van Astrid Bonte, Roosje Mestdagh, Nina Van Praet en Kato Wilms in dit nummer, alsmede de bijbehorende podcast.

2 Zie de Portfolio-sectie in dit nummer voor meerdere bijdragen die gebaseerd zijn op het archiefonderzoek dat in het kader van deze tentoonstelling door studenten van de Universiteit Gent werd verricht.

3 In het kader van *Re:Rosas* ging in 2013 de structuur achter het bewegingsmateriaal van *Rosas danst Rosas* de hele wereld rond. Het gezelschap plaatste instructiefilmpjes op YouTube met de oproep aan jong en oud om de repetitieve pasjes in nieuwe jasjes te stoppen en het resultaat massaal op sociale media te delen.

4 Dit zichtbaar maken van kunst-als-proces is ook de kernmotivatie die ten grondslag ligt aan het groeiende domein van genetisch onderzoek naar creatieprocessen in theater en podiumkunsten (zie o.m. Féral en Cassiers et al.).