DE DANS ONTSPRONGEN

Tornen aan de krachten van traditie en vernieuwing. Altijd beweegt kunst zich op het kruispunt van verleden en toekomst, op zoek naar een nieuw evenwicht, een eigen taal. Af en toe geraakt dat proces in een stroomversnelling en ontstaat een sneeuwbaleffect van creatieve impulsen. De dans verkeert vandaag in zo'n fase waarbij ontelbare atomen zich samenballen tot een stroom van energie. Dansers ontpoppen zich als choreografen, nieuwe groepen worden gevormd, genres versmelten, de traditie vraagt vernieuwing ten dans, vele festivals en festivalletjes brengen de beweging (eventjes) in kaart.

Een momentopname van een proces-in-beweging. Gerardjan Rijnders regisseert "Bacchanten" bij het Nationaal Ballet, Maguy Marin vertelt "Cendrillon" in de Opéra de Lyon, Marc Vanrunxt verpakt zich in modeshowstijl, Roxanne Huilmand debuteert als choreografe,... het is een greep uit een ruimer aanbod. Verder nog een verslag van het Klapstukfestival (Leuven) en een kijkje "Sous le Pont" in Gent. Vielen uit de boot, de tournee van de Japanse groep Ariadone, het wederoptreden van de Amerikanen Zane en Jones en het Springdance Festival in Utrecht.

Bacchanten (Het Nationale Ballet en Voorheen ADM) – Foto Jorge Fatauros

KLAPSTUK 85

Mozaïek van bewegingen

Group/O: The Orange Man

Het Klapstuk: twee weken dans, her en der verspreid in het Leuvense, de dansers in beweging, vrij op een open speelvlak of gevat binnen een scène à l'Italienne, het publiek op de harde planken van een tribune of weggezakt in een schouwburgzetel. Alsof de mozaïek van locaties en zaalopstellingen exemplarisch was voor het gedifferentieerde programma-aanbod. Want dat is alleszins een opvallend gegeven: Klapstuk '85 was niet zozeer programmatisch in zijn aanbod, dan wel symptomatisch. Liever dan een op welke wijze dan ook ideologisch bepaalde selectie van produkties aan te bieden, verkoos het Stuc een beeld te schetsen van hoe verschillende kunstenaars, vanuit totaal andere invalshoeken, op een relevante manier met dans en beweging bezig zijn. Of zoals het programmaboek dat zegt: "Het onderzoek van de makers lijkt boeiender dan de bevindingen. Elk antwoord is altijd weer voorlopig en houdt niet lang stand binnen de complexiteit van onze ervaringswereld. Het alleenzaligmakende concept moet plaats maken voor de flexibiliteit van de creatieve geestkracht".

Het vroeger zo ardente geloof in manifesten en ultieme avant-garde bewegingen heeft plaats gemaakt voor een meer nederig historisch bewustzijn. Meteen is ook de relativiteit van een dergelijk festival-gebeuren aangegeven; het is niet bijster moeilijk (onafgezien van praktische problemen, natuurlijk) een van A tot Z alternatief programma te bedenken dat evenzeer als het gepresenteerde een licht zou werpen op de hedendaagse danskunst. De Klapstukprogrammatie vormt slechts één mogelijke keuze en in hoeverre die niet alleen symptomatisch, maar ook werkelijk exemplarisch is voor de hedendaagse internationale dansscène, valt waarschijnlijk niet uit te maken, heeft wellicht ook niet zoveel belang. Belangrijker is dat het Klapstuk Vlaanderen een venster biedt op dans, zoals die op zovele, soms fundamenteel verschillende wijzen benaderd wordt door kunstenaars, choreografen en dansers uit diverse cultuursferen. Het is dan ook geen gemakkelijke taak om weer te geven wat er zoal door het raam te bekijken viel. Een afgerond beeld schetsen blijkt onmogelijk, maar met de ogen half dichtgeknepen vallen er in het op het eerste zicht zo onoverzichtelijke aanbod toch een aantal zwaartelijnen te ontdekken.

Multi-mediaal

Dat de grenzen tussen theater, dans, beeldende kunst en muziek lang niet zo duidelijk zijn dan ooit het geval was, wist U al. Dat die grensgebieden nog steeds een bijzondere aantrekkingskracht uitoefenen, bleek nog maar eens. Zowel Jan Fabre als Group/O zochten, zij het op zeer verschillende manier, een combinatie van theater en dans: *De Macht der Theaterlijke Dwaasheden* schrapt uit het theater de personages, neemt uit de dans de aandacht voor ruimtelijke patronen; *The Orange Man* presenteert zes onderling verschillende personages, maar gaat voor zijn bewegingen op zoek naar een compromis tussen theater en dans. Karole Armitage en het duo Laurie Booth/Harry de Wit brachten produkties die streven naar de volledige integratie van dans- en muziekperformance op de scène. Muziek is dan niet louter een achtergrond van ritme en melodie, maar een deel van de eigenlijke act, waarbij de aandacht vooral gaat naar het fysisch produceren van geluid: de muzikanten van Armitage die met al hun kracht een zware ijzeren staaf te lijf gaan, Harry de Wit die zijn eigen fysieke processen d.m.v. contactmicrofoons auditief versterkt.

Opvallend in dit opzicht is het feit dat juist de twee "favorieten" van Klapstuk '85, de Lucinda Childs Dance Company en Groupe Emile Dubois zich net *niet* laten afleiden door niet-danselementen en zich zuiver concentreren op de dans. Muziek en belichting zijn wel in beide produkties opvallend en noodzakelijk aanwezig, maar enkel op een "traditionele" manier als achtergrond of vooral sfeerschepping.

Fragment

Vanuit dat oogpunt vertonen de produkties van Childs en Gallotta dan ook een grote consistentie in stijl. Ze zijn bewust opgevat als een

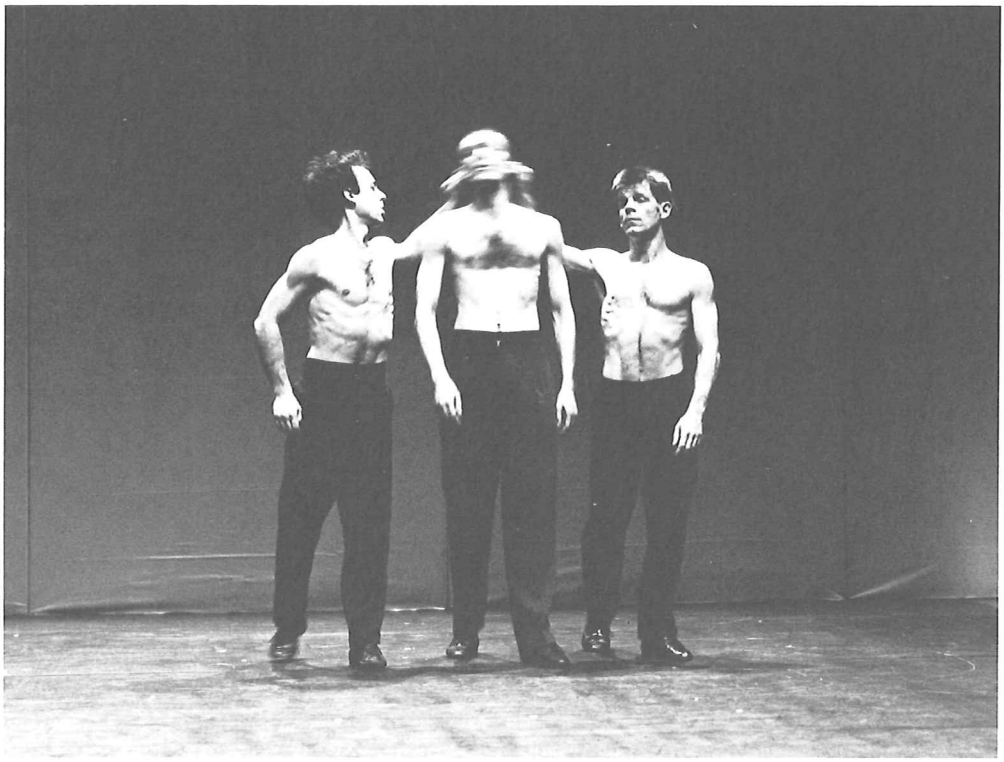
geheel, wat niet wil zeggen een volledig afgesloten geheel. In *Dance 1*, het eerste deel van de *Childs-Glass* voorstelling, bijvoorbeeld, vormen de door de dansers beschreven horizontale verplaatsingen over de scène slechts een "Ausschnitt" uit een reeks oneindig in de ruimte doorlopende lijnen en ook *Available Light*, met zijn talrijke ontdubbelingen zowel in ruimte als in tijd, wekt de indruk slechts een miniem fragment te zijn, als een atoomstructuurmodel uit de lessen scheikunde. Op gelijkaardige wijze toont *Mammame* de toeschouwer-"antropoloog" een soort beschaving met eigen wetten en zeden en een eigen geschiedenis die buiten de schouwburg haar oorsprong en bestemming heeft.

Bij *Double Duo* van Karole Armitage en *The Orange Man* van Group/O daarentegen, is de fragmentatie in het werk zelf binnengehaald. "...Armitage wanted to toss her heritage around the room a few times and see how it bounced", schrijft Jowitt n.a.v. de choreografie *Drastic Classicism*, "all the deep lunges and high gestures and deliberate arm positions that they've been bred on get hurled and slammed and messed up with gusto." Fragmentatie van de dans. Group/O fragmenteert het wereldbeeld: *The Orange Man* bestaat volledig uit onafgewerkte bewegingen, slechts half opgebouwde constellaties, nooit beëindigde handelingen, alsof de personages voortdurend gedreven worden door een koortsachtige jacht naar steeds andere, nieuwe ervaringen. Korte, enigszins narratieve stukjes wisselen mekaar aan een hoog tempo af, zonder verwittiging of aanwijsbare reden.

Classicisme

Eenzelfde chaos beheerst ook het scènebeeld van *The Orange Man*: alle opvoeringselementen die erop gericht zijn om de perceptie van de toeschouwer te ordenen, worden stelselmatig ondergraven. Personages zijn vaag en omwisselbaar, tekstpassages zijn vaak onverstaanbaar en alleszins onsamenhangend, simultane acties maken focus en hiërarchisering onmogelijk, nergens vallen patronen of systemen te onderkennen. Als zodanig kan deze voorstelling, en in mindere mate ook die van Karole Armitage en Booth/de Wit, beschouwd worden als exponent van dat radicale wantrouwen tegenover klaarheid en orde dat telkens opnieuw opduikt in de 20ste eeuwse kunstgeschiedenis.

Andere kunstenaars echter beginnen blijkbaar opnieuw veel te voelen voor de zuiverheid en de kracht van heldere patronen. Classicisme zit, alle Neue Wilden ten spijt, in de lift en dat was duidelijk te merken in deze Klapstukuitgave. Zo is *Available Light* van de Lucinda Childs Dance Company volledig opgebouwd rond het geometrische basispatroon dat aan het begin van de voorstelling gegeven is in de posities van de dansers. De hele voorstelling bestaat dan in het creëren van afgeleiden van deze fundamentele structuur d.m.v. schakering van temporele en ruimtelijke schema's (zo zie je maar dat A.T. De Keersmaeker ook niet uit de lucht kwam gevallen toen ze hier te lande haar choreografie *Fase* bracht). Het aldus ontstane spel van ontdubbeling en tegenstelling *Point Counterpoint* steeds op basis van rigiede geometrische patronen, verleent de produktie de classicistische grandeur en sereniteit die van *Available Light* een aparte esthetische sensatie maakt. Ook Jan Fabre spreidt in *De Macht der Theaterlijke Dwaasheden* een opmerkelijke voorkeur voor streng symmetrische scène-opstellingen tentoon. Dat het hier, i.t.t. Childs, vooral om statische beelden gaat, verraadt zijn achtergrond van beeldend kunstenaar. Toch zijn het precies deze structuren die geduldig het trage ritme van de voorstelling schragen.



Trahisons-Men (Mark Tompkins) – Foto Noak

Agressie

Een alomtegenwoordig fenomeen is de centrale aanwezigheid van geweld en agressie en de keerzijde daarvan, menselijk leed, op de scène. Behalve Lucinda Childs, wier choreografieën in opzet, daarom niet in impact, a-emotioneel zijn, probeerden alle kunstenaars die op het Klapstuk te gast waren hun eigen positie te bepalen tegenover deze obsessie van de jaren tachtig. De vraag wordt vrijwel unaniem gesteld, het antwoord is ongemeen rijk.

In *De Macht der Theaterlijke Dwaasheden* vindt de schijn-zijn dialectiek, die acteren en werkelijk beleven tegenover mekaar plaatst, zijn concrete ver-beelding in de reële aanwezigheid van pijn en agressie op de scène. Tegenover "doen alsof" staat "echt zijn" in de zin van "echt emotioneel beleven" en ware excessieve emotie bestaat volgens Fabre slechts in de twee-eenheid agressie-leed. Meteen is de hoeksteen van een antagonistisch wereldbeeld ook de hoeksteen van de voorstelling zelf. Minstens even opdringerig is geweld aanwezig in *Double Duo* van Karole Armitage en *Trahisons-Men* van Mark Tompkins. Dans en beweging in *Trahisons-Men* zijn voornamelijk gebouwd op spierkracht, veeleer dan lenigheid of souplesse, en de bewegingsvrijheid van de dansers is op opvallende wijze beperkt tot vooral voor-, achter-

of zijwaartse uitvallen. De combinatie van beide creëert een hoekige agressiviteit die enerzijds haar mannelijke oorsprong verraadt, maar anderzijds al te trenderig gesitueerd wordt in een macho-undergroundsfeertje dat zowat het midden houdt tussen film noir-melancholie en nauwelijks verholen homo-erotiek.

Dan is Karole Armitage veel eerlijker; agressie verwijst bij haar niet naar iets anders, *is* gewoon. Gewelddadigheid wordt bij haar een authentieke bron van vitaliteit en overtuigingskracht, een gebied van ware emoties. Ware emoties ook in *Niwa*, de Butoh-produktie van Muteki Sha. Maar in plaats van wild om zich heen te slaan, stuiken de dansers verkrampt ineen. Leed en verschrikking zitten diep binnenin, een nooit aflatende agressie van de "condition humaine" op de aspiraties en wensen van het individu. Is het omwille van de culturele bepaaldheid van de Butoh-dans of precies omwille van de al te strakke interiorisering van de emoties dat deze voorstelling zo moeilijk over het voetlicht komt? Ik durf me er niet over uit te spreken.

Het is precies de idee van de "ware emoties" die bij Group/O zo fijntjes onderuit gehaald wordt. De personages van *The Orange Man* kennen geen echte emoties; zo plots als de handelingen verspringen, zo onvoorspelbaar ook zijn emotionele reacties. Prikkel en reactie worden losgekoppeld, zodat instant vreugde probleemloos wordt afgelost door instant verdriet. Medeleven en wreedheid staan vlak bij mekaar, zoals dat alleen bij kinderen kan, maar ook met dezelfde kinderlijke onbekommerdheid en relativering. Eens te meer vormen Childs en Galotta een uitzondering. Het werk van Childs situeert zich, zoals gezegd, "Jenseits von Gut und Böse". Bij de Groupe Emile Dubois hebben optimisme en hoop een opvallend aandeel in de voorstellingen, zoals twee naaste medewerkers van Gallotta tijdens een gesprek met Steve Paxton (in de reeks *Steve Paxton Conversation Pieces*) benadrukten. Zo zit er in bijvoorbeeld *Mammame* heel wat agressie en wreedheid, maar toch blijken in de receptie vooral gevoelens van intimiteit, poëzie en hoop voorop te staan.

De publieke belangstelling voor het Klapstuk was groot en meteen zijn de talloze speculaties omtrend de modegevoeligheid van de "dansrage", die gerezen waren n.a.v. Klapstuk 1, krachtig tegengesproken.

Mark Deputter

"Murs murent"

Roxane Huilmand: "Muurwerk" – Foto Herman Sorgeloos

Muurwerk, de eerste produktie van Roxane Huilmand, Michèle Anne De Meys danspartner in *Balatum*, introduceert een derde choreografe uit de Rosas-groep. Dat het in deze groep krioelt van energie, wisten we reeds. Dat het ook een broeihaard is voor rijpende talenten, voelt men aan *Muurwerk*: een niet eensluidend afschrift van een stijl en een esthetiek waarin de persoonlijkheid van een uitzonderlijk vertolkster tot uiting komt. Roxane Huilmand verenigt perfect de rol van danser én choreograaf en doorstaat de vuurproef van de solo-dans.

Eerst en vooral is er haar concentratie. Kalm en gespannen tegelijkertijd. Haar blik glijdt langs de muur, vooruitlopend op het traject dat haar lichaam zal volgen. Ze staat daar onbeweeglijk, vast tegen de muur geleund. Een plotse draai, de stilstand van een adempauze en dan tolt de massa plots om, alsof ze door haar eigen gewicht wordt meegesleurd. De schouders worden achteloos opgehaald. Nieuwe poging. Zich meten met de muur: zo zouden we de betekenis van *Muurwerk* kunnen omschrijven. Zoals men zich aan de omheining van een ijsbaan vastklampt alvorens men leert schaatsen. Moedertje van ijzer of moedertje van wol.

Het procédé van *Elena's Aria* hernemend, bouwt Roxane Huilmand haar choreografie op uit een opeenvolging van bewegingszinnen. Deze zinnen lopen uit op vallen of neerzinken. Een geconcentreerde woordenschat, stevig en goed uitgewerkt, ondersteunt de dans, maar mondt nooit uit in de articulatie van contrasterende zinnen. Altijd dezelfde "mood", lichtjes blasé. Onmacht als gevoel van deze tijd. Altijd ook diezelfde "look", een lief, jong meisje in een kleed en met bottines. Een herkenbare esthetiek.

Daarna komt de confrontatie. Ze springt tegen de muur op. Een zijwaarts afwijken van de koers. Botsing van het lichaam met de muur waaruit de danseres de kracht put voor haar beweging. Verankering in muur en vloer. Met de haar eigen energie klieft Roxane Huilmand de ruimte en vult die met haar intense aanwezigheid. Het geluid van voetstappen doorkruist haar eigen stappen. Verward gehamer. De muziek valt pas in na twee derde van de voorstelling. De choreografie komt los van de muur en zwermt uit in cirkelvormige, ritmisch geschraagde zinnen. De muur is nu geen zwaartepunt meer, slechts af en toe dient hij nog tot steun. De densiteit van de stilte lost zich op in de muzikale compositie van Walter Hus. Het eerste basisgegeven van de choreografie (de muur) glijdt weg met het kapseizende lichaam van de danseres. Versnippering van de gebaren. Na het brute werk tegen de muur volgt de perfecte golving van de dans. Waarom?

Wanneer, in dit tweede deel, het dànsen begint, gaat de emotie van het lijf-aan-lijf gevecht uit het eerste deel verloren. Spijtig. Wat blijft is de revelatie van een uitzonderlijke danseres die als soliste met meesterschap de scène doorklieft en in de muur slechts enkele gaten nalaat die... om een "uitdieping" vragen.

Patricia Kuypers
(vertaling MVK)