

" Het principe 'real time, real action' heeft mijn wereld stevig door elkaar geschud. "

Marc Vanrunxt

Hoe ziet u de ontwikkeling van uw werk tijdens de jaren tachtig?

Het begrip 'proces' is pas van zeer recente datum. Toen wilden we gewoon voorstellingen maken en tonen. Het was één rechte lijn van de ene voorstelling naar de andere. Ofwel financierden we die producties zelf, ofwel, vanaf halverwege de jaren tachtig, in coproductie met deSingel, Klapstuk of Kaaitheater. Het is de steun van De Beweging en van Fact in Rotterdam die het mee mogelijk heeft gemaakt. In 1986 was Fact erg belangrijk voor mij, toen het geleid werd door Wim Meuwissen. Naast het werk zelf werd er niet erg veel nagedacht over de functie, de evolutie, het parcours of de carrière. Het waren allemaal woorden die niet gebezigd werden. Het was gewoon een of andere raid. Pas later bleek dat als je dansvoorstellingen maakte dat 'choreografieën' waren, en dat je zelf een 'choreograaf' was. Vanaf een bepaald moment heb ik mij ook kunnen verzoenen met de benaming van die functie. Ik wou aanvankelijk vooral heel veel exploreren. De ene voorstelling stond haaks op de andere. Er was ook nog geen sprake van consistentie of van een stijl ontwikkelen. Als de ene voorstelling – letterlijk – zwarte kostuums had, moest de volgende voorstelling witte kostuums hebben. Er was een grote angst om twee keer hetzelfde te doen. Tot je daar op een bepaald moment zelf een beetje moe van wordt. Op het moment dat je die knop kan omschakelen, word je in feite meer en meer geworteld. En die aarding, dat is het parcours van de jaren negentig.

Wat was het vertrekpunt van *Ballet in Wit*, uit 1988? Hoe zou je die voorstelling achteraf zelf beschrijven?

Ik denk dat het de eerste voorstelling is waar ik rust heb toegelaten. In 1986 waren we wel een beetje moe gerold, gesprongen, gevallen met kapotte knieën en blauwe ogen. Ik had ook werkelijk geen zin meer in al het geweld op toneel. Er kwam een andere energie, van binnenuit eigenlijk. Samen met het besef dat de deuren waren opengezet voor invloeden uit schilderkunst, of uit andere disciplines. Voordien was je zo angstig om betrappt te worden op een citaat of invloed of gedachte van iemand anders. Ook al zou die al tweehonderd jaar dood zijn. *Ballet in Wit* staat voor de verinnerlijking. Wit in de betekenis van de witte rouw uit oosterse culturen bijvoorbeeld, of in de symbolistische schilderkunst. Ik denk aan Vlaamse of Brusselse kunstenaars zoals Fernand Khnopff of later, in het surrealisme, René Magritte. Die liggen toch heel dicht bij elkaar, niet alleen qua resultaat maar ook qua geest. *Ballet in Wit* is ook het begin van het zoeken naar een echte eigen taal. Niet meer iets wat je tegenkomt en vastpakt en dan weer wegslijmt, maar het koesteren van iets. Het was het begin van het besef dat sommige zaken te kwetsbaar zijn om ze te blijven weggooien. In eerste instantie je eigen lichaam, maar ook ideeën. Je mag gerust op iets blijven verder werken.

De kracht van de beelden in *Ballet in Wit* lijkt afkomstig van een sterke stilering van de beweging. Kun je hier spreken over een nieuwe 'dansstijl' die aangezet wordt?

Ik ben wel de laatste om daar een antwoord op te kunnen geven. Van in het begin was er het streven om op een eigen manier te dansen: niet narratief, niet psychologiserend, niet verhalend, niet uitbeeldend. Dat wegfilteren van alle verhalen is een proces dat eigenlijk tot op de dag van vandaag verdergaat. Ik geloof echter ook niet in abstracte dans. Van het moment dat er iemand op het toneel verschijnt, heb je een mens en een verhaal, of toch tenminste de mogelijkheid ertoe. Het gaat me nu meer en meer over de aanwezigheid van de mens op het toneel.

Wat was jouw werkwijze in de jaren tachtig?

Toen had ik ontzettend veel neergeschreven voorbereidingen, om echt beslagen in de studio te komen. Dat staat in groot contrast tot mijn hedendaagse werkwijze. Ik heb wel wat ideeën, maar die zijn veel losser. Ik ga aan de slag met de dansers in kwestie. Er is meer

communicatie. In de jaren tachtig danste ik nog mee. Er is een ontzettend groot verschil van denken over dans en het maken van eigen werk. Toen was het echt het moment om alles voor te doen. Echt vanuit de architectuur van het lichaam. Een taal construeren van beweging tot beweging. Terwijl ik pas veel later bezig was met de kwaliteiten van beweging. In de voorstelling *Adieu* uit 1986, bijvoorbeeld, probeerde ik de energie van de French cancan te koppelen aan de gratie van flamingo.

Het lijkt wel dat beeldende kunst toen veel dichterbij het theater stond.

Ik weet niet of ik helemaal akkoord kan gaan. Vanuit de dans was er een heel grote belangstelling voor beeldende kunst, muziek, architectuur, filosofie en voor de natuur. Tijdens de negentiende en de twintigste eeuw is dans altijd één van de meest open disciplines geweest. Mijn ervaring is dat er vanuit de beeldende kunst totaal geen belangstelling was voor de dans. Het enige ontmoetingspunt was misschien de performancekunst. Maar zelfs tot op de dag van vandaag kan ik niet zeggen dat beeldende kunstenaars geïnteresseerd zijn in theater als zodanig. Dat is volgens mij een vergissing.

Het omgekeerde klopt wel?

Ja, absoluut. Ik heb sinds 1983 een heel bijzondere connectie met Anne-Mie Van Kerckhoven. Zij heeft al heel vroeg mijn lichaam en mijn werk gebruikt in haar beeldend werk. Maar daar houdt het voor haar ook op. Zij interesseert zich voor mensen of lichamen, maar niet voor de dans in het algemeen. Ik denk dat de dans beelden nodig heeft. Je ziet tegelijk veel kunstenaars die met het menselijk lichaam werken. Daar zit het raakvlak. Als ik denk aan Juan Munoz, of Antony Gormley. Gormley vertrekt ontzettend vaak vanuit zijn eigen lichaam. Het is bijna een soort gestolde performancekunst. Maar ik weet niet of beeldende kunstenaars wel geïnteresseerd zijn in het verschijnsel dans. In de rangorde van de kunsten bevindt het zich onder de poëzie of de pantomime, ondanks de belangstelling ervoor. Ik denk, en dat is ook mijn bedenking bij de jaren tachtig, dat Jan Fabre als beeldend kunstenaar een totaal ander publiek heeft dan met zijn theaterwerk. Het overlapt bijna niet. Dat is een griezelige gedachte.

Ging je veel beeldende kunst bekijken?

Ja, en dat doe ik nu nog. Ook omdat ik ontzettend nieuwsgierig ben naar wat andere mensen doen. Ik wil me niet isoleren. Ik zou niet alleen met mijn eigen werk kunnen bezig zijn. Ik heb ook impulsen nodig. Zoals gezegd, is het raakvlak tussen dans en beeldende kunst de performancekunst. Bij kunstenaars zoals Yves Klein of Marina Abramovic staat het lichaam centraal. Ook weer andersoortige lichamen, geen getrainde dansers of acteurs. In de dans komt alles tien jaar later. Vóór het begin van de jaren tachtig is er een heel belangrijke *boom* geweest van performancekunst, tijdens de jaren zestig en zeventig. In de dans wordt daar pas vanaf de jaren tachtig, en nu opnieuw, naar teruggekoppeld. Een herontdekking bijna van al die figuren. Performance is vandaag haast belangrijker voor jonge makers dan de dansgeschiedenis van de afgelopen twintig jaar. Dat is waarom ik mij nu beter voel dan in de jaren negentig bijvoorbeeld. In de zin van een beter contact met jonge makers. We verwijzen naar hetzelfde.

Je was dus sterk vertrouwd met die performancetraditie?

Ja, ik vond en vind het mijn taak om me goed te documenteren. Dan volgt eventueel het moment van herkenning, de inspiratie en de recuperatie. Of beter, uiteindelijk, de transformatie ervan in het eigen werk.

Je werd toen naast makers geplaatst zoals Anne Teresa De Keersmaeker en Jan Fabre. Daarna lijkt er een moment geweest te zijn waarop je niet meeging in de stroom of in de carrière die zij kozen. Heb je je daar bewust tegen afgezet? Wat kan de verklaring zijn dat je op dit moment op een heel ander vlak werkt?

Dat zou ik ook graag weten. Ik zie wel een aantal verschillen natuurlijk, maar dat is ook de loop van het leven, om zo te zeggen. Je moet je daar op een gegeven moment mee

verzoenen. Als statement kan ik zeggen dat er heel veel mensen worden overschat. Anderzijds zie ik ook wel waar het is misgelopen met mijn zogenaamde carrière. Niet dat ik daar op dat moment heel veel last van had. Ik denk dat ik op bepaalde momenten het verkeerde werk heb gemaakt. Het verkeerde werk op het verkeerde moment. Dat beviel een aantal mensen niet. Op een bepaald moment zijn er een aantal sleutelfiguren in het Vlaamse danslandschap die mij niet alleen hebben opgepikt, maar ook terzijde hebben geschoven. Die mensen hebben aangeraden om mijn werk niet serieus te nemen. Dat zijn toch dingen waar ik al twintig jaar tegen vecht. Nogmaals, om niet totaal ongelukkig te worden, ik heb nog steeds de ambitie en het enthousiasme om verder te werken. Godzijdank ben ik altijd gesteund geweest door een paar theaters, een paar mensen en ook toch wel door de Vlaamse Gemeenschap. Ik heb doorheen de jaren negentig vrijwel zonder onderbreking projectsubsidies gekregen. Sinds 2001 zijn we met Kunst/Werk structureel gesubsidieerd. Hopelijk doen ze daar nog eens een paar jaar bij. Het heeft met perceptie te maken. Op een bepaald moment moet je jezelf de vraag stellen of je moet stoppen omdat je geen succes hebt, of als je mag verder werken omdat je denkt dat je werk belangrijk is.

Wat is dan de definitie van het juiste werk op het juiste moment? Waaraan voldeed jouw werk niet?

Ballet in Wit werd in 1988 totaal niet begrepen. Het werd ook niet ernstig genomen door wie op dat moment de belangrijke beslissingen nam. Je zou *Ballet in Wit* naast een ander werk uit die periode kunnen leggen dat wél ernstig werd genomen. Als een vergelijkende studie, maar daar ga ik niet aan beginnen. Het mooie is dat ik een paar jaar geleden werd gevraagd om *Ballet in Wit* met de studenten van het Hoger Instituut voor Dans opnieuw te doen. Toen was iedereen opgetogen. Men zag de potentie en de kracht van het werk. Het heeft blijkbaar twintig jaar geduurd. Pas op, het is geen groot succes. Het is op school. Dat raakt ook aan de beperkte houdbaarheid van de danskunst. Je moet eigenlijk toch vooral op dat moment, in het hier en nu, scoren. En het is pijnlijk. Voorstellingen die ik zie van collega's die nu ook totaal genegeerd worden. In dans krijgt een werk niet vaak een tweede kans, in tegenstelling tot beeldend of geschreven werk. Schrijvers en beeldend kunstenaars kunnen een heel leven aan het werk zijn en pas postuum uitgegeven worden. Dat blijkt dan een bestseller te zijn. Jammer voor de mens in kwestie, dat hij het niet bij zijn leven heeft meegemaakt. Bij dans is het eigenlijk bijna onmogelijk, omdat er voor heel weinig choreografieën nog een leven na de dood is.

Wat waren de producties van de jaren tachtig waar je ondersteboven van was?

Voor mijn persoonlijke ontwikkeling is de ontmoeting met Jan Fabre en vooral zijn aanpak belangrijk geweest. Ik heb daar een aantal belangrijke dingen geleerd. Vooral het principe van "real time, real action" dat uit de performancekunst kwam. Dat heeft toch op dat moment mijn wereldje stevig door elkaar geschud. Ik heb al verwezen naar de schok van Pina Bausch, maar eigenlijk nog veel belangrijker is de ontdekking van en ontmoeting met Gerhard Bohner in 1984. Een choreograaf die samengewerkt heeft met Reinhild Hoffmann in het Bremer Tanztheater en die nog met Mary Wigman lessen heeft gevolgd in Berlijn. Gerhard Bohner is in 1992 overleden. Hij vormde ook een schakelfiguur naar het werk van het Bauhaus. Hij heeft de Bauhausdansen opnieuw geënceneerd, zoals het *Triadische Ballet* van Oskar Schlemmer, maar ook zijn eigen werk was gebaseerd was op de principes van Schlemmer. Tot op vandaag ervaar ik het als een soort meteorietinslag. Een paar jaar later heb ik dan zijn solowerk in Amsterdam gezien, en kon ik het met mijn eigen werk in verband brengen. Ik keek ook enorm op naar Anne Teresa De Keersmaeker en Jan Lauwers. Misschien keek ik nog meer op naar hun energie dan naar hun werk zelf, naar hun vastberadenheid en hun doelbewustheid om carrière te maken, en om tegelijkertijd goede voorstellingen te maken. Gek genoeg leek in 1988-1989 de rek er eventjes uit. Het was een heel vreemde overgang naar de jaren negentig. Alsof we allemaal van Gods hand waren geslagen.

Naar welke muziek luisterde je?

Eigenlijk luisterde ik naar alles. Ik ben opgegroeid met David Bowie, maar ook met Gary Glitter. De goede kant en de slechte kant van de *glam rock*. Wat dat betreft ben ik geen purist. Liefst werd er op dezelfde avond gedanst op The Sex Pistols én op Donna Summer. Er waren ook plekken in Antwerpen waar het gewoon in dezelfde discotheek werd gedraaid. Het gaat over de kracht van de muziek en de gekte, maar niet over het oordeel, over wat goed was of fout. Het was vooral een kwestie van zoveel mogelijk en liefst van alles tegelijkertijd. Ja, ik had een erge dynamische kant, maar ook een melancholische kant. The Smiths en Morrissey waren ontzettend van belang. Ook de *gothic* van toen, zoals Siouxsie and the Banshees, of Dead can dance. Maar ja, het was toch vóór alles disco, disco, disco. Voor mijn werk vond ik het belangrijk om een tegenpool te zoeken in de klassieke muziek of in de hedendaagse klassieke muziek. Weerom zonder onderscheid van goed of slecht, bijvoorbeeld Krzysztof Penderecki en de walsen van Johan Strauss naast elkaar. Pas veel later was de ontdekking van Morton Feldman ontzettend belangrijk voor mij.

Zitten we vandaag nog in de nasleep van de jaren tachtig?

Ik denk dat je absoluut niet meer kan spreken over de nasleep van de jaren tachtig. Het zou ook wel heel eng zijn. Je hebt nu een nieuwe generatie, die weer opnieuw dingen aan het uitvinden is, en zo moet het ook. Zij hebben totaal geen last van wat we hier besproken hebben. Ik zie twee dingen bij die jongere generaties. Zij zijn vooral op een totaal andere manier bezig met de personencultus die er toch wel was in de jaren tachtig. Daar hebben ze vandaag helemaal geen last van. Ze zijn ook veel bescheidener. Tegelijkertijd zijn ze ook intelligenter, want ze weten meer. Ze zijn veel beter opgeleid en kunnen zich ook verbaal beter uitdrukken. Dat is niet alleen in de dans aan de hand, je ziet een enorm gesofisticeerde generatie opkomen. Langs de andere kant zijn de zaken veel meer vanzelfsprekend. Ze gaan ook rustiger om met wel of geen subsidie, of wel of geen erkenning. Al die angst en negatieve energie die er was in de jaren tachtig, met als resultaat vooral profileringsdrang en origineel willen zijn. Het is allemaal zo ontzettend zenuwslopend geweest. Het bleek ook een enorm tijdverlies. Het is alsof die jonge mensen veel meer *in sync* zijn met zichzelf. Of er nu betere kunst wordt gemaakt, dat laat ik ook in het midden, maar je voelt toch op zijn minst een grotere flexibiliteit en een enthousiasme.

Vaak wordt de vernieuwingsdrang van de jaren tachtig geroemd. Maar volgens jou was het bijna een vernieuwingsdwang?

Op een bepaald moment was die drang heel groot. Het bleek uiteindelijk een vergissing, maar wel een fantastische vergissing. We dachten dat er niks was voor ons. Pas later komt het besef van de geschiedenis. Dat er in de jaren zestig en zeventig echt wel dingen geweest zijn die misschien niet wijzen op die kristallisering van al die energie en dat talent, maar toch op de aanwezigheid en de potentie. Je voelt bij mensen van die generatie dat de vernieuwingsdrang nog steeds aanwezig is. Die slagvaardigheid, en elke keer ten oorlog! Nu hebben de jonge mensen er geen last van. Pas op, ze kennen ook absoluut stress, daar twijfel ik niet aan, maar het is toch allemaal beheerster, vriendelijker en menselijker. Ik denk dat de dwangmatigheid en de onmenselijkheid van toen ook wel verdwenen zijn, zelfs bij Jan Fabre.

Zie je nog verschillen tussen vandaag en toen?

Als we het over dans in Vlaanderen hebben moet je natuurlijk wijzen op een ongelooflijk keerpunt: de komst van P.A.R.T.S., de opleiding. Je merkt dat aan de generatie dansers van nu. Generatie na generatie blijft in Brussel, ze blijven hier creëren en ook subsidies vragen. In dit decennium krijg je een enorme drive, ambities, energieën en ideeën. Ik zal het omkeren, je kunt nadenken over wat er hier zou geweest zijn als P.A.R.T.S. er niet zou zijn geweest. Een goede vraag om over na te denken op verschillende niveaus: op vlak van opleiding uiteraard, maar ook van de compagnies die zich hier vestigen, en hoe de subsidiegever daarop inspeelt. Het zou een totaal ander landschap zijn.

Kijk je terug met nostalgie of ben je blij dat het voorbij is?

Ik probeer het op een zo neutraal mogelijke manier te bekijken. Ik probeer ontzettend in het hier en nu te leven. Dat is gewoon een deel van mijn geschiedenis met ups en downs en vooral, het heeft me gemaakt tot wie ik vandaag ben.

Maar het heeft ook het veld gemaakt? Wat zijn de verdiensten van toen voor vandaag?

Voor een gezond artistiek klimaat moeten er vernieuwingen en veranderingen komen. Toch zien we ook de kracht van de continuïteit. We hebben het niet allemaal ontdekt. Ieder heeft zijn invloedslijnen. Heel concreet is Anne Teresa naar New York gegaan, en kwam ze terug met *Fase*. Ik heb me meer verdiept in Rudolf von Laban en de Midden-Europese dans met heel andere gevolgen. Je gaat op zoek. Tegelijkertijd, op het moment dat je de dingen ontdekt, ben je al heel erg bezig met wat later je *roots* blijken te zijn. Het is heel mooi dat al die vertakkingen, richtingen en lijnen na een paar jaar bloot komen te liggen.

Interview: Wouter Hillaert

Transcriptie: Diane Bal

Eindredactie: Thomas Crombez