

CONCERTGEBOUWCAHIER

dans in québec

- Guy Cools
- Isabelle Poulin
- Philip Szporer
- Isabelle Van Grimde

Voorwoord

Beste lezer,

Voor u ligt de eerste uitgave in de nieuwe reeks *Concertgebouw-cahiers*. Daarmee biedt het *Concertgebouw* tweemaal per jaar extra duiding bij de klemtonen in het seizoenprogramma. De artistieke verdieping en vernieuwing waar het *Concertgebouw* voor staat, willen we hiermee bundelen; het formuleren van ideeën, van concepten, van kunst.

Het festival *December Dance 08 'Québec Connections'* richt de schijnwerpers op de Canadese provincie en haar hoofdstad Montréal waar de hedendaagse dansscène sinds de jaren 1970 een opmerkelijke bloei kent. De synchrone hausse in deze contreien met de Vlaamse Golf en de dansmetropool Brussel is opvallend. Op het snijpunt van een Germaanse en een Latijnse cultuur slagen beide regio's erin om uit te blinken in een kunstdiscipline, om die nieuwe richtingen uit te duwen. Succes doet vragen rijzen. In welke mate is het specifieke territorium hiervoor verantwoordelijk? Ligt de zoektocht naar een eigen identiteit aan de basis en valt het brede spectrum aan één identiteit te koppelen? En wat betekenen territorium en identiteit voor een kunstenaar? We nodigden een dansdramaturg, een choreografe, een criticus en een cineast uit om stil te staan bij het veelgelaagde danslandschap in Québec.

Oprechte dank gaat uit naar de auteurs Guy Cools, Isabelle Van Grimde, Philip Szporer en Isabelle Poulin, en de Canadese choreografen tijdens *December Dance*: Marie Chouinard, Danièle Desnoyers, José Navas, Daniel Léveillé, Edouard Lock, Benoît Lachambre, Louise Lecavalier, Dave St.-Pierre, Ula Sickle en Lise Vachon.

Veel leesplezier,

Jeroen Vanacker,
Artistiek directeur *Concertgebouw*

Dans in Québec
in vier essays 6

— Samme Raeymaekers

Nomadisme
als ankerpunt 11

— Guy Cools

Een levend(ig)e dans in
een onduidelijk land 51

— Isabelle Poulin

Afbakening, verschuiving
en verandering 67

— Philip Szporer

Wat ons ontglipt en
wie me fascineert... 83

— Isabelle Van Grimde

Hoogtepunten binnen
de hedendaagse
Québecse dans 101

Auteurs 111

Dans in Québec

in vier essays

Wanneer je *Trudeau Airport* buitenstapt en Montréal binnenrijdt, voel je het meteen: de hoofdstad van Québec bruist. Het zindert en klatert. Het botst er, het schreeuwt én fluistert er van de culturele activiteiten. Het gevoel van *hiér gebeurt het* neemt meteen bezit van je.

Met de programmaboekjes van onder meer *het Festival International de Nouvelle Danse*, het *Festival TransAmériques* en de verschillende off- en off-off-festivals als stafkaarten, kan je stap voor stap het diverse danslandschap van Québec verkennen. Je kan haar wegen naar boeiende choreografen ontdekken, naar artiesten die leven en werken rond de Mont-Royal, het immer aanwezige landmark aan de skyline van Montréal. De tweede editie van het dansfestival *December Dance* bleek het evenement bij uitstek om de rijkdom van deze dansscène te delen met het grote publiek.

Het bekijken, appreciëren en ‘lezen’ van een voorstelling is veel rijker wanneer je het plaatst in een context, in een breder kader. Dans is een vluchtig en vergankelijk medium. Dans gedijt in het hier en het nu, alle mogelijke visuele opnamedragers ten spijt. Al na het dansen van een paar passen zijn deze verloren en een herinnering geworden. Toch is en blijft er een enorme nood om dans in woorden te omvatten. *Dans schrijven én dans be-schrijven...*

Voor de eerste editie van het *Concertgebouwcahier* en als breder referentiekader bij *December Dance 08: Québec Connections*, nodigden we vier vooraanstaande mensen uit de Canadese danssector uit om een bijdrage te schrijven over *dans in Québec*.

Guy Cools, Vlaams-Canadees dansdramaturg en ex-artistiek leider van het Gentse kunstencentrum *Vooruit*, beschrijft in *Nomadisme als ankerpunt* op een filosofisch-intimistische manier de aspecten identiteit, territorium en nomadisme. Aan de hand van persoonlijke notities, reisverslagen, brieven en dramaturgische bedenkingen tast hij de grenzen af van de vraag of er wel zoiets bestaat als identiteit in dans. Hij belicht de relatie tussen het individu en de plaats van dit individu in zijn omgeving; hij bevraagt hoe een culturele identiteit de artistieke identiteit kan beïnvloeden...

Isabelle Poulin reikt met *Een levend(ig)e dans in een onduidelijk land* een historische context aan. Via enkele kapstukken, ankermomenten en sleutelfiguren geeft ze ons een bril om makers en producties van toen en nu vanuit het juiste (historische) perspectief te bekijken, interpreteren en plaatsen. Na een helder en overzichtelijk stukje Québecse dansgeschiedenis, sluit ze haar essay af met een korte, persoonlijke stand van zaken rond de Québecse dansscène.

Vaak wordt dans bestempeld als een *gesamtkunstwerk*. Dans, beweging, beeldende kunsten, architectuur, muziek, stem, theater, teksten, mode, nieuwe media... gaan hand in hand en worden dikwijls op een gelijkwaardige manier ingezet. In de hedendaagse realiteit binnen het podiumkunstenveld komen er steeds meer (deel)genres onder de noemer ‘dans’ terecht. Soms dekt de vlag allang de lading niet meer. Sinds enige tijd wordt in deze context en vooral in Vlaanderen gesproken over *hybriden* en *monstertjes*, gemakkelijkehalve vaak bestempeld als ‘dans’...

Interdisciplinaire en multidisciplinaire samenwerkingen en invloeden zijn dus niet weg te denken, ook niet in de dans in Québec. Philip Szporer, filmmaker, documentarist en reporter, focust in zijn essay *Afbakening, verschuiving en verandering* op de uitwisseling van artiesten en disciplines in een artistiek proces en/of project. Het verlangen en nood aan samenwerken ziet hij als een grote drijfveer van heel wat Québecse choreografen.

Naast een dramaturg, een journaliste en een filmmaker-reporter komt ook een maker uit het artistieke veld zelf aan het woord. Als choreografe, docente, denker en Québécois met Belgische roots weet Isabelle Van Grimde als geen ander de theorie aan de praktijk te koppelen. Hoe kijkt een choreografe uit Québec naar zichzelf, naar haar eigen lichaam, het lichaam als medium? Hoe verhoudt zij zich tot het globale dans- en kunstenveld? Via vrij persoonlijke gedachtestromen en bedenkingen levert deze bezielde choreografe met *Wat ons ontglipt en wie me fascineert...* een bijna artistiek pamflet af. Haar specifieke aanpak van het integreren van livemuziek in haar hedendaagse danscreaties – een principe dat we in het Concertgebouw hoog in het vaandel dragen – is een doorslaggevende factor om precies hier Isabelle Van Grimde het woord te geven.

Het *Concertgebouwcahier* wordt afgesloten met *Hoogtepunten binnen de hedendaagse Québecse dans*, een niet-exhaustieve lijst van gezelschappen, choreografen en (dans)instituten die een representatief beeld geeft van het huidige danslandschap in Québec-Montréal.

Aan hen nu het woord...

Samme Raeymaekers
Hoofdredacteur *dans in Québec*
Programmator *December Dance*

Nomadisme als ankerpunt

— Guy Cools

In zijn *Conclusion to a Literary History of Canada* overweegt de Canadese filosoof en taalkundige Northrop Frye dat de Canadese identiteit niet zozeer te maken heeft met de vraag, ‘Wie ben ik?’ maar wel met de vraagstelling ‘waar is hier?’

Hoe sterk beïnvloedt de plek waar ik geboren ben, waar ik opgroeide, waar ik leef en hoe ik mijn identiteit? Sinds de tweede helft van de twintigste eeuw is het een sleutelvraag in de discussies rond globalisering, migratie, culturele diversiteit... Ook de kunstensector, dans in het bijzonder, ontsnapt er niet aan. Hoe dialogiseren individueel, artistiek talent – zo centraal in de westerse negentiende en twintigste eeuwse organisatie en appreciatie van kunst – en de geografische en culturele context waarin het gedijt? Beïnvloedt de geografie van het al dan niet stedelijke landschap het werk dat er gemaakt wordt? Hebben begrippen als de ‘Vlaamse Golf’ of ‘Dans uit Québec’ een identiteitswaarde die het handelslogo overschrijdt?

In de twintig jaar dat ik professioneel actief ben in de danssector en waarbij de artistieke uitwisseling tussen Vlaanderen en Québec als een rode draad voor een deel mijn professionele identiteit bepaalt, heb ik mezelf, meestal in dialoog met anderen, verscheidene malen deze vragen gesteld. De volgende bladzijden zijn een bloemlezing, niet zozeer van antwoorden, als wel van de expansie in geestelijke en geografische dimensies die dergelijke vraagstelling met zich meebrengt. Het leest dan ook als een reisverslag tussen steden, tussen heden en verleden, tussen lichaam en plek, het lichaam als plek.

1. — Montréal, voorjaar 2008

Het afgelopen jaar werden in Montréal op initiatief van de RQD (Regroupement québécois de la danse) *Les Grands Chantiers de la Danse* voorbereid. Die zullen in het voorjaar van 2009 uitmonden in een Staten-Generaal van de Dans. De volledige danssector – organisaties en individuen (choreografen, dansers, lesgevers...) – bezicht zich in werkgroepen over de toekomst van de dans, zijn kwaliteiten en noden, om eensgezind met een actieplan naar buiten te treden, naar het publiek en naar de politiek.

Een van de werkgroepen van *Les Grands Chantiers* (waarvan ook ik deel uitmaak) heeft als titel *Territoires de la Danse* en be vraagt de specificiteit en identiteit van een kunstvorm als hedendaagse dans in relatie tot het ‘territorium’ dat ze bestrijkt. De kernbegrippen waarover deze werkgroep zich buigt zijn ‘territorium’, ‘ankerpunt’ en ‘nomadisme’.

Een ‘territorium’ is een plaats waar een individu of een groep zich van steun verzekert en zodoende een geschiedenis opbouwt. Het gaat om een beleefbare plek, een plaats waar je je kan definiëren in functie van wat het individu of de groep heeft ontwikkeld.

‘Ankerpunten’ zijn acties of middelen om zich te vestigen, om wortel te schieten. In de voorlopige denkoefening onderscheidt men historische, esthetische, sociologische, geografische en pathische (met betrekking tot de perceptie door publiek en media) ankerpunten.

‘Nomadisme’ is de neiging tot instabiliteit van woonplaats, werk of smaak; het zich verplaatsen uit noodzaak.

De paradoxale vaststelling dat nomadisme een belangrijk, identitair ankerpunt van de hedendaagse dans is, waar ook ter wereld, typeert de dans als kunstvorm die moeilijk vast te pinnen is op een geografische plek. De dans is veeleer een beweeglijk schip dat zijn anker uitgooit in de havens die het meest gastvrij zijn: Montréal-Québec, Brussel-Brugge-Vlaanderen.

2. — Gent, Venetië, Ljubljana, Zagreb, najaar 1995
Wenen, zomer 2008

In 1995 organiseerde ik als dansprogrammator van Kunstencentrum Vooruit in Gent, met *Café Québec* – een verwijzing naar de aanwezigheid van Québecese-Canadese soldaten in Feestlokaal Vooruit na de bevrijding – een gelijkaardig evenement als *December Dance* nu. Onder meer *Lalala Human Steps* (destijds nog met Louise Lecavalier), Danièle Desnoyers, José Navas en Benoît Lachambre maakten toen al deel uit van het programma.

Ik was niet de enige programmator die een ‘territorium’ koos om zijn programmatie te bundelen en te kaderen. *Stuc/Klapstuk* had een focus op Portugal. Kunstencentrum *deSingel* presenteerde *De Russen komen*. Het *Kunstenfestivaldesarts* zoomde in op Azië. Het was volgens mij en collega-programmatoren een interessante formule om via de diversiteit van individuele kunstenaars een plek, een geografische context zichtbaar te maken en via die plek een kader te creëren om naar het werk te kijken. Deze manier van programmeren sloot ook het nauwst aan bij onze eigen manier van werken. Bij collega’s of op een internationaal dansplatform, ontdekten we choreografen in wiens werk we geïnteresseerd raakten. Vervolgens zochten we hen op in de thuisomgeving, zagen hoe ze werkten in hun studio, gingen samen met hen uit eten... We leerden de plek waar ze woonden kennen en appreciëren en via hen ook andere, bevriende kunstenaars of sommige van hun dansers die zelf choreografische ambities hadden. Zo verenigde bijvoorbeeld de groep dansers met wie Marie Chouinard in 1991 haar eerste groepschoreografie *Les Trous du ciel* maakte, het individuele talent van Andrew Harwood, Benoît Lachambre, José Navas en Dominique Porte.

Bovendien was er al vanaf de jaren negentig een bekommernis om na de eerste internationaliseringsgolf van de jaren tachtig ook de lokale, culturele identiteit te erkennen en te beschermen. Zo poneerde ik tijdens een persconferentie in 1996 dat internationalisering hand in hand moet gaan met culturele identiteit. Zoals elke kunstenaar op

zoek is naar een eigen persoonlijke, artistieke taal, zo heeft ook elke artistieke gemeenschap zijn eigen culturele identiteit. Het zou jammer zijn dit te ontkennen. Universalisme bereik je slechts vanuit het particuliere.

Tegelijkertijd werd deze manier van geografisch, territoriaal programmeren vergezeld van een terecht, kritisch discours. Myriam Van Imschoot – nu dramaturge van onder meer Benoît Lachambre en Meg Stuart, en destijds critica bij *De Morgen* – schreef minstens twee kritische essays over het onderwerp.

In de Scene van april 1997 kwam ze in haar essay *Café Québelge, over Canadese dans in België* tot de volgende conclusie:

“Het gaat dan ook niet langer om het werk van deze danskunstenars vast te pinnen op de vermeende nationale of regionale context waarin het tot stand komt. Een omgeving is niet de afgegrensde, monolithische ruimte die regionale programmatische ons voorhouden. Veeleer het tegendeel is waar. Wanneer choreografen zwerfkeien worden, de coördinaten van hun positie almaar veranderen, dan dienen de begrippen die deze ambulanten ‘lokaliseren’ (‘omgeving’, ‘context’, ‘thuisbasis’) anders gedacht te worden. In plaats van honkvast: beweeglijk; in plaats van enkelvoudig: meervoudig.”

Een half jaar daarvoor had Myriam Van Imschoot in *De Morgen* van 20 september 1996 al een ander essay gepubliceerd onder de titel *Hoe nationaal is de hedendaagse dans?* Het opende met de volgende, ironische vraagstelling:

“Zijn de Engelsen werkelijk zo gereserveerd in hun dansen? Is het Russisch ballet wel zo dramatisch? Hebben Fransen flair, Denen charme en Amerikanen schwing op de dansvloer? Dansprogramma-toren werken tegenwoordig naar hartenlust met dergelijke stereotypen. Maar hebben ze wel een been om op te staan? Is er enige reden om aan te nemen dat iemands land van herkomst zijn of haar manier van dansen beslissend beïnvloedt?”

In de kritische analyse die erop volgt, citeert Van Imschoot eerst de Amerikaanse critica Anna Kisselgoff die in de *New York Times* onder de hoofding *Er is niets ‘nationaals’ aan balletstijlen* de absolute prioriteit legt bij het individuele talent van de choreograaf. Balanchine voor de Russen, Bournonville voor de Denen of Ashton voor de Engelsen: een zogenaamd ‘nationale’ stijl is terug te voeren op een individuele signatuur.

Vervolgens bespreekt Van Imschoot hoe zowel in de jaren tachtig als bij het ontstaan van de moderne dans in het begin van de twintigste eeuw en tijdens het interbellum, de eigen fragiele identiteit wordt versterkt en gelegitimeerd door ze te verbinden met universalisme of in te bedden in een nationale identiteit. Bijvoorbeeld, Isadora Duncans *Ik zie Amerika dansen* of Mary Wigmans expressionistische en extatische uitdrukking van ‘de Duitse ziel’, met haar ambivalente houding ten opzichte van de lichaamscultus van het nationaal-socialisme als blinde vlek.

Uiteindelijk concludeert ze opnieuw met een vraagstelling: “In de hedendaagse dans overleeft het project van de moderne dans, het project van de identiteit: in vragen als wie en wat we zijn, en in schemerige antwoorden over ‘wortels’, ‘verbondenheid met plek’, ‘het lichaam’. Voorlopig blijft het intussen in de dans, wachten op een Kisselgoff die met eenzelfde stelligheid die constructies van culturele en nationale identiteit onderzoekt en ontvouwt. (...) Een openingsparagraaf van een dergelijk artikel zou dan bijvoorbeeld als volgt kunnen luiden: ‘Dansen de Vlamingen werkelijk zwaarmoedig? Zijn de Québécois echt zo fysiek?’”

Van Imschoots historische reis in de tijd van mijn goedbedoelde ‘territoriale’ programmering tot aan Goebbels propagandistisch gebruik van de moderne dans voor onder andere de Olympische Spelen van 1936, liet me geschokt achter en verplichtte me tot een fundamentele zelfbevraging. Enkele maanden later schreef ik haar een tot nu toe ongepubliceerde brief.

Beste Myriam,

Ik ben net terug van een indringende prospectiereis naar Venetië om er Caterina Sagna te bezoeken; Ljubljana om er onze coproductie met Iztok Kovac voor te bereiden; en Zagreb waar Juan Carlos Garcia een nieuwe creatie maakt met zijn eigen gezelschap (*Lanonima Imperial*), aangevuld met Kroatische acteurs en dansers. Ik zeg 'indringend' omdat het telkens mijn eerste bezoek was aan deze steden, en ik voldoende tijd wilde nemen om doorheen de mensen de plek te leren kennen en vervolgens doorheen de plek ook beter de mensen.

Venetië is een wonderlijke stad. Zijn architectuur heeft mythische dimensies: een grondplan waarin je het huwelijk tussen zon en maan, yin en yang, schildpad en dolfin herkent; de ligging tussen land en water; de numerologie van zijn huisnummers, verbonden met kabbalistiek en occulte wetenschappen. Tegelijkertijd heerst er een diepe melancholie omwille van de vergane glorie: van intellectueel, cultureel, economisch wereldcentrum tot door toeristen overstroomd erfgoed. Beide aspecten, zowel het mythische als het melancholische werden tijdens mijn bezoek extra in de verf gezet door de kleuren, het licht en het weer van het herfstseizoen waarin de toeristenstroom even afneemt om de stad zijn eigen ritme terug te geven. En ook dat ritme is karakteristiek. De doolhof van grachten en vaak doodlopende steegjes waarin je ofwel te voet, ofwel per boot (maximum vier kilometer per uur) je weg moet zoeken in grillige, meanderende patronen brengt per definitie een bedachtzame traagheid met zich mee. Ik hoop dat je het werk van Caterina Sagna voldoende kent om in mijn beschrijving van haar stad (ze is 'migrante' want oorspronkelijk afkomstig van Turijn) ook een metaforische appreciatie te herkennen van de kwaliteiten van haar werk: mythisch, melancholisch, bedachtzaam ritme.

Volgende etappe: Iztok Kovacs Ljubljana waar de architectuur overigens sterk door Venetië is geïnspireerd onder invloed van occult stadsarchitect Joze Plecnik. Belangrijker hier is echter Kovacs geografische biografie. Afkomstig uit Trbovlje, een oude mijnstad op ongeveer een uur rijden van Ljubljana, moet Kovacs jeugd het best vergelijkbaar zijn

geweest met die van zijn Limburgse generatiegenoten. De dagelijkse treinrit naar school in de hoofdstad kreeg daarbij mythische dimensies voor een generatie die in de sport of de kunst een uitweg zag voor de troosteloosheid van de eigen leefomgeving. Iztok's toenmalige treincoupé blijkt dan ook over een hoge concentratie artistiek talent te hebben beschikt: een filmregisseur, een nationaal gelauwerd dichter... In diezelfde context vertrouwde Thierry Smits (zelf uit Limburg afkomstig) me ooit toe dat de hoge concentratie Limburgers in de Vlaamse amusementsindustrie en de commerciële televisie een gelijkaardige verklaring heeft. Kovac danste bij Vandekeybus en debuteerde met een solo in het Stuc. Even dreigde zijn werk door het snelle, internationale succes een typevoorbeeld te worden van de zogenaamde eurotrash-cultuur die elke vorm van culturele identiteit uitwiste. Gelukkig is hij 'geworteld' genoeg in zijn eigen woon- en werkplek. Bovendien beseftte hij dat de volgehouden kwaliteit van zijn werk en bijgevolg de continuïteit van zijn succes eerder lagen in het versterken van zijn eigen culturele identiteit dan in de identiteitsloosheid die wordt gepropageerd door bepaalde marktmechanismen die samengaan met de internationalisering van de hedendaagse dans. "Theater moet specificiteit, verscheidenheid en verschil huldigen." (*International Network for Contemporary Performing Arts*) Zijn denken en zijn werk concentreren zich steeds meer rond zijn geboortestad, Trbovlje en de reconversieproblemen die hij momenteel doormaakt. Vooral in zijn dansfilms is dit erg zichtbaar.

Derde episode: Zagreb. De stad waarover ik het minst wist, zowel maatschappelijk als artistiek. Ik volgde de oorlog in de Balkan met de nodige afstandelijkheid omdat het me bij aanvang erg moeilijk leek om een genuanceerd standpunt in te nemen zonder een eigen, empirische ervaring ter plaatse. Het artistieke project van Juan Carlos Garcia (een Spaans gezelschap resideert twee maanden in Zagreb om met Kroatische dansers en acteurs een voorstelling te maken over de recente oorlogservaringen) leek vooraf dan ook erg utopisch en ambitieus. Al op de trein van Ljubljana naar Zagreb werd ik verrast door de openheid waarmee mijn Kroatische medereizigers mij hun levensverhaal vertelden. Deze open, persoonlijke manier van communiceren blijkt eigen te zijn aan de Balkancultuur, maar kreeg vaak ook het karakter van een

publieke 'biecht' waarbij steeds opnieuw de oorzaken en gevolgen van de recente geschiedenis en de eigen, al dan niet gekleurde rol daarin, dienden verklaard te worden. Het werd me al gauw duidelijk dat men een 'vreemdeling' nodig had om de verwarring en chaos in het eigen hoofd tegen uit te spreken. De lokale receptie van de voorstelling met als prangend slotbeeld een letterlijke verwijzing naar de bakstenen die in het straatbeeld werden geplaatst om de vermisten van de genocide te herdenken, was dan ook erg uitgelaten en emotioneel. De steeds terugkerende commentaar was "dat zouden wij nooit zo durven tonen" of "daar zouden wij nooit zo over kunnen praten".

Ik ben in Wenen voor de vijftiende editie van *ImPulsTanz*, wanneer ik deze briefwisseling van tien jaar geleden herlees en herwerk. Iztok Kovac en Juan Carlos Garcia verdwenen anno 2000 uit de internationale belangstelling maar verankerden zich stevig in hun lokale context. Het werk van Caterina Sagna maakte in diezelfde periode een belangrijke inhoudelijke en vormelijke ommezwaai: het werd lichter van toon en bracht een ironische kijk op de interne keuken van een dansgezelschap en het choreografische creatieproces. Hoewel ze in Venetië bleef wonen, werd Brussel meer haar professionele thuisbasis. Ze kwam er terecht via de contacten van haar zus Carlotta Sagna (*Rosas, Needcompany*). In Brussel wonen haar artistieke medewerkers en resideert ze tijdens creaties.

Op de gala-avond die deze vijftiende editie van *ImPulsTanz* opent, worden onder meer, naast Marie Chouinards *Sacre du Printemps* en Anne Teresa De Keersmaekers *L'après-midi d'un Faune*, ook twee choreografieën getoond van William Forsythe, een uitgevoerd door de Russische dansers van het *Kirov-ballet* en een ander door Amerikaanse dansers. Forsythes choreografische signatuur, de intelligente deconstructie van het balletidoom, is telkens erg herkenbaar. En tegelijkertijd staan beide uitvoeringen ook diametraal tegenover elkaar: de strak atletische, bijna militaristische precisie van de Russen tegenover de vloeiende, gespeeld nonchalante uitvoering van de Amerikanen. De individuele signatuur van de choreograaf dialogueert zichtbaar met de artistieke identiteit en karakteristieken van een bepaald 'ballet-territorium'.

Intermezzo. New York, 1985

De geschiedenis van de dans in de twintigste eeuw in het Westen laat zich in grote lijnen lezen als het verhaal van twee grote stromingen. Enerzijds de Anglo-Amerikaanse stroming van de moderne en post-moderne dans die de nadruk legt op de vorm en de pure beweging. Anderzijds de continentale, Europese stroming van het danstheater waarbij emotionele theatraliteit en sociaal of politiek geëngageerde inhoud centraal staan. Tot ver in de jaren tachtig bleken beide geografisch bepaalde stromingen nog sterk tegenover elkaar te staan. Als het *Goethe-instituut* in New York samen met de *Brooklyn Academy of Music* in het najaar van 1985 een colloquium organiseren over het actuele Duitse danstheater, reageert de Amerikaanse dansgemeenschap erg lauw. In haar *An American perspective on Tanztheater* bericht de Amerikaanse danstheoretica Susan Manning hierover:

"Misschien was het meest opvallende aspect van de presentatie van het werk van Bausch, Hoffmann, Grossmann, Linke en Bohner afgelopen herfst, de negatieve reactie van de New Yorkse dansgemeenschap, zowel van de recensenten als de kunstenaars. Het is vreemd dat zoveel geïnteresseerde Amerikanen of Duitsers zich verplicht voelen om stellingen in te nemen over de kwestie waarom ze niet in staat zijn elkaars esthetica op haar eigen kwaliteiten te aanvaarden. Als de Amerikaanse verdedigers van vormelijkheid en de Duitse aanhangers van antiformalisme volledig zeker waren van hun eigen positie, dan zouden ze nooit zo in het defensief gaan tegen elkaar."

De Vlaamse en Québecse dansgemeenschap met Brussel en Montréal als epicentra, plaatsten zich pas vanaf het begin van de jaren tachtig op de internationale danskaart. Door hun geografische ligging en hun genealogie behoren zij tot geen van beide dominante stromingen. Ze vervulden van bij aanvang een brugfunctie waarbij ze zich lieten beïnvloeden door het beste uit beide tradities. Het is slechts een van de verklaringen waarom beide gemeenschappen nu al dertig jaar lang internationaal succesvol blijven in hun artistieke ontwikkelingen.

In haar historisch overzicht in dit boek citeert Isabelle Poulin dans-theoretica Michèle Fevre over de ‘tachtigers’ van de hedendaagse dans in Montréal: “De choreografen hier zijn niet beïnvloed door de Grahamtechniek die de hedendaagse, Amerikaanse dans typeert. Ze hebben ook niet de weg gevolgd van een expressieve, expressionistische dans gebaseerd op een innerlijk gemoed. Daarom heeft men vaak de indruk dat Québécoise choreografen geen enkele school volgden en dat ze geen ‘meesters’ hebben.”

3. — Antwerpen-Gent, 1990-2002
Montréal, 2003

In het voorjaar van 2003 organiseerde ik samen met Francine Bernier, artistiek directrice van *l’Agora de la danse*, een presentatieplatform van Europese dans waarbij we voor het eerst in Montréal het werk presenteerden van onder andere Akram Khan, Sidi Larbi Cherkaoui of Karin Ponties. Met de UQAM (een van de Franstalige universiteiten) en Andrée Martin, organiseerden we *Territoires en mouvance* – opnieuw de paradox van ‘territorium in beweging’ – een internationaal, door UNESCO erkend colloquium over de vraag ‘hoe culturele identiteit, artistieke identiteit voedt’. De Québecse danser Marc Boivin danste een geïmproviseerde solo op het kortverhaal van een geïmmigreerd, Mexicaans schrijver die in Montréal voor het eerst sneeuw ziet. Pol Hoste las voor uit zijn postmoderne reisroman ‘Naar Mirabel’ (de oude, internationale luchthaven van Montréal). Gérard Bouchard en Ludo Abicht filosofeerden over de sociologische en politieke geschiedenis van de Vlaamse en Québecse identiteit. In de brochure die het colloquium vergezelde, schreef ik een tekst over mijn eigen identiteit: Europees, Belgisch, Vlaams, pendelaar tussen Antwerpen en Gent, een lichaam.¹

‘Beweging’ is waarschijnlijk een van de belangrijkste kenmerken van ons menselijk bestaan. Van geboorte tot dood, bewegen we constant en ononderbroken. Zelfs in momenten van rust of slaap blijven ons lichaam en onze geest functioneren, maken we onbewuste reizen in het verleden van onze herinneringen of in de toekomst van onze

verlangens. Veel van deze bewegingen zijn geconditioneerd, genetisch geërfd van onze ouders en voorouders. Ze worden geactiveerd en geactualiseerd door de plaats en tijd waar we geboren zijn en opgroeien: het klimaat, het eten, de taal, het onderwijssysteem, de sociale, economische en politieke context. ‘Het lichaam liegt niet’ is het terugkerende motto van Martha Grahams autobiografie *Blood Memory*; waarin ze de antieke idee onderschrijft dat het lichaam de geheugenbank is van alles wat we beleefd, gevoeld en gedacht hebben.

‘Vrijheid van beweging over de grenzen heen’ is het belangrijkste thema van Salman Rushdie’s essay *Step across this Line*. Hij bundelt erin een hele reeks reisverhalen, zowel individueel als collectief, uit de oudheid en het heden, waarin de vrijheid van beweging ook ‘om over de scheef te gaan’ essentieel blijkt. “Het overschrijden van grenzen, van taal, geografie en cultuur; het onderzoeken van de beweeglijke grens tussen het universum van dingen en daden en het universum van de verbeelding; het neerhalen van de ontolereerbare barrières gecreëerd door verschillende soorten Gedachten Politie in deze wereld...” In mijn eigen reisverhaal pendelde ik twaalf jaar lang tussen twee steden: Antwerpen, waar ik geboren ben en woonde, en Gent, waar ik werkte, met de natuurlijke grens van een rivier, de Schelde, tussen beide. Elke dag heen en weer. In beweging, op de trein.

De dilemma’s en crisissen van de vorming van mijn eigen identiteit hebben minder te maken met mijn gps of plaats in de wereld: het feit dat ik als West-Europeaan een persoonlijk antwoord moet vinden zowel op de bedreiging van een economische, politieke en culturele ver-amerikanisering als op onze historische schuld ten opzichte van de rest van de postkoloniale wereld. Ook de dikwijls politiek misbruikte en gemediatiseerde vraag naar mijn Belgische/Vlaamse identiteit voelt weinig problematisch aan. Integendeel. Ik ervaar en apprecieer het leven op de historische en geografische grens tussen Romaanse en Germaanse invloeden als de basis van ons rijk artistiek landschap. Toen ik ooit schertsend gevraagd werd door de Griekse minister van Cultuur wat de Belgische identiteit en traditie was, antwoordde ik spontaan dat het enkel het speelse en visionaire, hyperreële,

hybride surrealisme kan zijn van Breughel over Ensor en Margritte tot Broodthaers en Panamarenko. Wat de religieuze grens met het Noorden betreft: de relatieve traagheid van onze culturele volwassenheid en onafhankelijkheid plaatste ons in de benijdenswaardige positie van het ‘tweede kind’. We imiteerden de zichtbare kwaliteiten van ons rolmodel, het Nederlandse poldermodel, maar verwierpen de extremen, zoals de politiek correcte inflexibiliteit of de overorganisatie.

In mijn persoonlijke reis had de kleinste, geografische tegenstelling, die tussen twee Vlaamse steden gescheiden door een rivier, de grootste impact. De ‘middeleeuwse’ competitie tussen steden blijft een belangrijke factor van het politieke, economische en culturele leven, niet alleen in Vlaanderen, maar ook in Duitsland, Italië of Spanje. En als er al een grond is voor collectieve stereotypen dan ligt die niet in de Belgische of Vlaamse aard, maar in de gedeelde waarden en karakteristieken van de ‘burgers’ van een stad. De artistieke gemeenschap in Gent komt graag naar buiten als anarchistisch en stapt daarmee in de voetsporen van haar voorouders, die als ‘stroppendragers’ rebelleerden tegen het centrale gezag van keizer Karel. Terwijl hun Antwerpse generatiegenoten – hun bijnaam ‘sinjoor’ indachtig – zichzelf veel ernstiger nemen, soms op het megalomane af. ‘Van over het water’ blijft een neerbuigende uitdrukking die je merkt als vreemdeling en buitenstaander.

“De plaats van de vreemdeling is een rijdende trein, een vliegtuig in de lucht. Hij is altijd tussen in plaatsen en daardoor is het onmogelijk voor hem om ergens te stoppen, om tot rust te komen.” In *Etrangers à nous-mêmes* beschrijft Julia Kristeva de rol van de vreemdeling doorheen de westerse geschiedenis. Zijn sterkten: hoe essentieel het is om vanop een afstand een overzicht te houden; hoe ‘die eenzame vrijheid’ de buitenstaander de bewegingsvrijheid geeft om ‘een nieuwe synthese’ te maken. Maar ook hoe het hem zwak en afhankelijk maakt van de gastvrijheid van de gastheer in een nieuwe ‘meester-knechtdialectiek’.

Zowel Rushdie als Kristeva vinden de problematische uitdagingen, die echter ook creatieve opportuniteiten zijn, van deze ‘tussen in positie’ vooral terug in de taal. “Iedereen die een taalgrens overschrijdt, zal ondervinden dat dergelijke reis een vormverandering of zelfvertaling met zich meebrengt. De omschakeling van taal verandert ons. Alle talen laten veranderingen toe van denken, verbeelding en spel.” (Rushdie)

Opgegroeid in een kleine taalgemeenschap waar tot de vorige generatie de lokale dialecten nog erg levendig waren en verschilden van dorp tot dorp en waar nu iedereen vanaf jonge leeftijd meer dan één vreemde taal aanleert, geloof ik dat de sleutel tot het overbruggen van het particuliere en het universele in de praktijk van het vertalen ligt, zoals bijvoorbeeld beschreven in George Steiners *After Babel*. De basistegenstellingen in Rushdie’s *The Satanic Verses* situeren zich dan ook niet tussen culturen of religies maar tussen “twee fundamenteel verschillende soorten ‘Zelf’”: ‘hij die onvertaald wil blijven’ tegenover ‘een gewilde her-uitvinding’.

“Verbanning/migratie impliceert altijd dat men uit zijn eigen lichaam barst.” (Kristeva) Wat waar is voor de taal, is ook waar voor het lichaam. Door mijn werk met enkele van de meest vooraanstaande, hedendaagse choreografen (Akram Khan, Sidi Larbi Cherkaoui...) heb ik de dans leren appreciëren als een geprivilegieerde kunstvorm die ons toelaat te reizen in ons eigen lichaam over de functionele en geconditioneerde beperkingen en grenzen heen om daardoor een beter inzicht te verwerven in ‘de vreemdeling in onszelf’.

In zijn bijdrage aan dit cahier beschrijft Philip Szporer hoe een originele, artistieke identiteit gevormd wordt door interdisciplinaire samenwerking en uitwisseling. Zijn conclusie dat “samenwerking een kwestie van inclusie is, van het uitbreiden van visies en het verleggen van grenzen” vertaalt de inzichten van Rushdie en Kristeva naar het artistieke proces van de cross-over, de grensoverschrijding van de interdisciplinariteit.

4. — Montréal, 2004
Londen-Beijing, 2005-2008

“Het meest waardevolle boek dat ik bezit, is mijn paspoort.”
(Salman Rushdie)

In een van de openingshoofdstukken van zijn magistrale *In Europa* citeert Geert Mak, Stefan Zweig die anno 1915 “naar Indië en Amerika reisde zonder een paspoort te bezitten of er zelfs ooit een gezien te hebben.” Bijna honderd jaar later is het paspoort een felbegeerd en beschermd document dat zowel onze identiteit (verbonden aan een plek) als onze mobiliteit bepaalt.

In de zomer van 2004 emigreerde ik officieel naar Montréal-Québec-Canada. Mijn vijftienjarige relatie met zijn dansgemeenschap hadden mijn band met deze plek geïntensiveerd. Ik koesterde al lang het verlangen om te ervaren hoe het zou zijn om me te ontwortelen op de plaats waar ik geboren was en me elders in de wereld te herplanten. Ik emigreerde in de best mogelijke omstandigheden: van West-Europa naar Noord-Amerika; naar een stad waar ik al een uitgebreid netwerk aan persoonlijke en professionele contacten had; met het vooruitzicht van een nieuwe job en een nieuwe relatie... En toch was het hele proces dat ik moest doormaken psychologisch een van de zwaarste van mijn volwassen leven. Tussen de uiteindelijke beslissing en de reële verhuis verliep exact negen maanden – een voldragen zwangerschap: het afscheid nemen van familie, vrienden en collega's; het loslaten van een groot deel van mijn persoonlijke bezittingen, waaronder een halve bibliotheek; de hele administratieve mallemolens waarbij de Canadese immigratiewetgeving niet onmenselijk is, maar wel op elk moment van het proces je volharding en beslistheid test... Uiteindelijk culmineerde dit alles in het moment waarop ik me in Montréal diende in te schrijven in het Belgische consulaat en de vrouw achter het loket me vroeg om mijn Belgische identiteitskaart voorgevoerd in te leveren.

‘Wat? Waarom?’ Het overbelang dat aan onze identiteitskaart in België wordt gehecht, maakte me extra bewust. ‘Ben ik nu geen Belg meer?’ Maar ik ben nog geen Canadees, want voorlopig heb ik slechts het statuut van ‘permanent resident’, een getolereerd buitenstaander die zijn burgerrechten nog moet verdienen.

Noch de nieuwe job, noch de nieuwe relatie bleken ‘permanent’ maar het waren wel de noodzakelijke katalysatoren die me de kracht gaven om het anker te lichten en elders mijn thuishaven te zoeken. Samen met de verhuis naar Montréal, intensifieerde mijn nomadisch, freelance bestaan als dansdramaturg. De eerste belangrijke productie die ik begeleidde, was *Zero Degrees*, de opmerkelijke samenwerking tussen Akram Khan en Sidi Larbi Cherkaoui.

Brits-Bengaals, Belgisch-Marokkaans, opgevoed met traditionele, islamitische waardensystemen in een gesecculariseerde samenleving: voor zowel Akram als Larbi is het identiteitsvraagstuk een sleutelbegrip in hun choreografisch werk. Akram beweegt tussen de klassieke, Indische kathak waarin hij is opgegroeid tot een ‘meester’ en de hedendaagse, westers georiënteerde dans waarin een meer collectieve manier van samenwerking centraal staat. Hij spreekt vaak over de lichamelijke verwarring, ‘con-fusion’, fusie in het kwadraat die deze pendelbeweging tussen culturen en tradities met zich meebrengt. Hij benadrukt vooral de positieve, creatieve potentie van deze verwarring. Voor Larbi ligt de overbrugging van de tegenstellingen tussen de culturen van zijn Vlaamse katholieke moeder en zijn Marokkaanse moslimvader in het celebreren van de gelijkwaardigheid en de non-hiërarchie van alle culturen en hun artistieke uitdrukkingsvormen, zowel in het nu van het eigen creatieproces als in de geschiedenis van de muziek- en danstradities die hij verkent en integreert in zijn eclectische taal. *Zero Degrees* verhaalt de eerste reis van Akram naar Indië op twintigjarige leeftijd. De hele identiteitsproblematiek van de migrant van de tweede generatie die opgroeit tussenin culturen en die op zoek gaat naar zijn wortels, ligt vervat in het belang van het paspoort en de grensovergang naar het oorspronkelijke thuisland.

“En ik denk: verdomme! Hij heeft mijn paspoort! Plotseling beseft ik hoe kwetsbaar ik was, want als dat paspoort verdwijnt, waar is dan mijn bewijs ‘wie ik ben’? Ze zouden kunnen beweren dat ik een Bengaal ben, een bandiet. Het is ongelooflijk hoeveel een paspoort betekent. Hoeveel macht het heeft. Het houdt het verschil in tussen een goed en een slecht leven. Tussen leven en dood, ik bedoel, het omvat alles, enkel in een stukje papier. En het was ongelooflijk hoe sterk ik het wou vasthouden.” (Akram Khan in *Zero Degrees*)

Vier jaar en twee producties later, werk ik opnieuw met Akram in Londen en Beijing, aan een nieuwe groepschoreografie, een coproductie met het *Nationaal Ballet van China*. De dansers zijn Chinees, Indisch, Zuid-Koreaans, Zuid-Afrikaans, Slovaaks en Spaans. In de onderzoeksperiode van de creatie proberen we zowel de inhoud van deze nieuwe creatie te definiëren als een gepaste titel ervoor te vinden. Het nomadische bestaan van de dansgemeenschap, altijd onderweg in de transitzones van deze geglobaliseerde wereld, is een belangrijk, maar weinig origineel uitgangspunt. Als contrast vertellen alle dansers verhalen over ‘thuis’. Zonder dat er vooraf is overlegd, gaan alle verhalen over hoofdzakelijk zintuiglijke ervaringen van de oorspronkelijke ‘thuis’ waar ze als kind opgroeiden. Vormelijk is Akram ook geïnteresseerd in de werkmethoden van het objectentheater. We improviseren met objecten die we bij ons hebben op reis: een koffer, een paraplu, een gsm...

De titel verbindt al deze elementen. ‘Bahok’ klinkt als een strijdkreet maar is Bengaals voor ‘drager’. Het is geïnspireerd door een citaat uit John Berger’s jongste verzameling essays, *Hold everything dear* waarin hij onder andere het nomadische lot van de Palestijnse vluchtelingen bespreekt. “Voor nomaden is thuis geen plaats, maar de dingen die ze bij zich dragen.” Voor dansers is thuis hun lichaam, het genetisch geërfd materiaal, de danstradities en -technieken die ze beheersen met hun bewegingen als ankerpunt, als identiteit.

Ook choreografe Isabelle Van Grimde begint haar essay in dit cahier over haar artistieke inzichten en processen met de vaststelling dat het ‘lichaam als materie’ aan de basis ligt van haar choreografische

exploratie. En dat dit persoonlijk uitgangspunt samenvalt met een tijdperk waarin de zoektocht naar onze menselijke identiteit in de eerste plaats via het lichaam verloopt. Het lichaam als ‘identitaire plek’.

5. — Brugge, december 2008

Montréal lijkt op Venetië en Brugge, in de manier waarop water en aarde met elkaar verbonden zijn: twee vrouwelijke, creatieve elementen die het artistieke stimuleren.

Montréal lijkt op Zagreb, in de mate dat de schaduwen van het katholieke verleden er nog steeds zichtbaar zijn in de architectuur en het straatbeeld.

Montréal lijkt op Antwerpen, wat grootte betreft: te klein om een echte wereldstad te zijn, maar groot genoeg om niet provincialistisch te zijn.

Montréal lijkt op Gent, in de licht anarchistische houding van zijn bevolking, zijn artistieke gemeenschap voorop, die niet tolereert om van bovenaf bestuurd te worden.

(...)

En tegelijkertijd is Montréal op een unieke wijze gekleurd door de scherpe contrasten van zijn seizoenen; met zijn unieke bouwstijl die een robuuste, rotsachtige steen combineert met frivole, houten ornamenten en een sierlijke, smeedijzeren trapstructuur die een eeuw voor Beaubourg een deel van het architecturale skelet langs buiten zichtbaar maakt; met zijn tweetaligheid die de interculturele veeltaligheid doorkruist van Franstalige Haïtianen tot Engelstalige Grieken; met zijn artistieke gemeenschap die vlot navigeert tussen een gigantische ‘fringe’ van bars en kraakpanden, een gesubsidieerd circuit van theaterzalen en de meer commerciële televisie-, film- en circusindustrie.

December Dance 2008 toont een staalkaart van de diversiteit van het choreografische talent dat vanuit Montréal, net als in Vlaanderen, sinds het begin van de jaren tachtig de internationale podia veroverde. Het erotische, vrouwelijke dansuniversum van Marie Chouinard waarin de energetische golfbewegingen van de ruggengraat centraal staan tegenover het mannelijke, performante op de ballettechniek en het spitzendansen gebaseerde universum van Eduard Lock – *Lalala Human Steps*. Het gefragmenteerde en gedeconstrueerde lichaam van Benoît Lachambre tegenover het muzikaal vibrerende van Danièle Desnoyers of het naakt gearticuleerde van Daniel Léveillé. Het danstheater van Dave St-Pierre opgebouwd rond het ‘naturel’ van zijn performers dat een sterke verwantschap vertoont met zijn Europese tegenhangers tegenover de formele ‘pure’ dans van José Navas die zijn Cunningham-wortels celebreert.

Tijdens zijn *State of the Union* bij de jongste editie van het *Theaterfestival*, afgelopen zomer, verhaalde Sidi Larbi Cherkaoui (de centrale gast van *December Dance 2007*) hoe hij onlangs op het *Festival van Avignon* gehuldigd werd als een typisch product van de ‘Vlaamse Golf’ met *Sutra*. Dat is een voorstelling gemaakt in China met lokale, Shaolin-monniken, een Brits productieteam en een Poolse componist. ‘Ik ben er zeker van dat het een heel andere voorstelling zou zijn geworden, had ik ze met Vlaamse paters gemaakt’, was zijn ironisch commentaar. Verwijzend naar Amin Maloufs *Identités Meurtrières* definieert Larbi zichzelf als een samenspel van verschillende identiteiten: Marokkaans, Vlaams, Antwerps, choreograaf, danser, homo... Soms klinkt dat samenspel harmonieus, soms is het kakofonisch. Maar als je een identiteit beroert, vibreren alle andere mee. Ze zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden.

Wat geldt voor een individu, geldt ook voor een gemeenschap of een geografische plek. De hedendaagse dansscène in Montréal-Québec is meer dan de som van de individuele talenten van de choreografen die er wonen en werken. Het is het gunstige klimaat van een gemeenschap – publiek, media, onderwijs en overheid – die het belang van hedendaagse kunstvormen erkent en ondersteunt. Het is een

identiteit die zich vormde op de breuklijnen van grote, culturele stromingen: de Angelsaksische en de Latijnse. Het is de emancipatie van taal en lichaam in steeds nieuwe ‘territoria’.

December Dance stelt afwisselend een individueel kunstenaar en een geografische plek centraal. In het eerste geval wordt de uniciteit van een artistieke signatuur gecelebreerd. Maar die ene stem die creëert, klinkt samen met tientallen anderen. Het artistieke huis dat Sidi Larbi Cherkaoui, *La Zon-Mai*, bewoont, omspannt de hele wereld. Ditmaal wordt het unieke klimaat en de unieke biotoop van een geografische plek gehuldigd. En net als in de ecologie dient ook dit inclusief gedacht te worden: de diversiteit van fauna en flora, de wisseling van seizoenen... de veelstemmigheid van een artistieke gemeenschap.

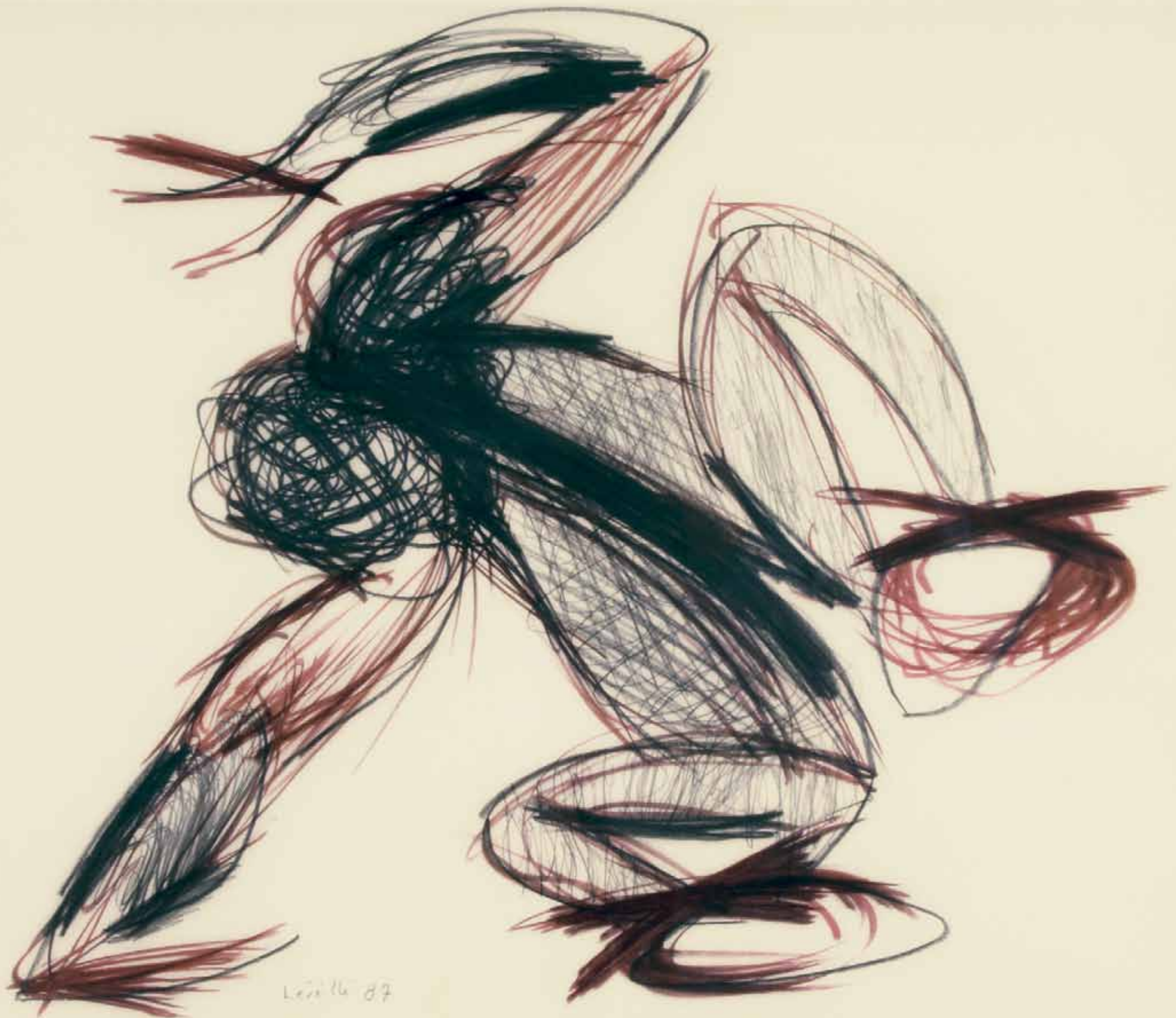
Een ‘territorium’ is geen statisch gegeven maar een plek, voortdurend in beweging, die uitdeint in functie van de behoeften van zijn bewoners of inkrimpt door een gebrek aan visie of middelen. De hedendaagse dans is een kunstvorm die noodzakelijk voortdurend in beweging, nomadisch, meertalig is. En tegelijkertijd hebben kunstenaars nood aan ankerpunten om zich te uiten: het lichaam van de individuele danser, de ruimtelijkheid van een welbepaalde plek. En misschien is dat wel de oorsprong van de dans: een uniek lichaam dat zich door zijn ‘bewegingen’ identificeert en situeert in de wereld.



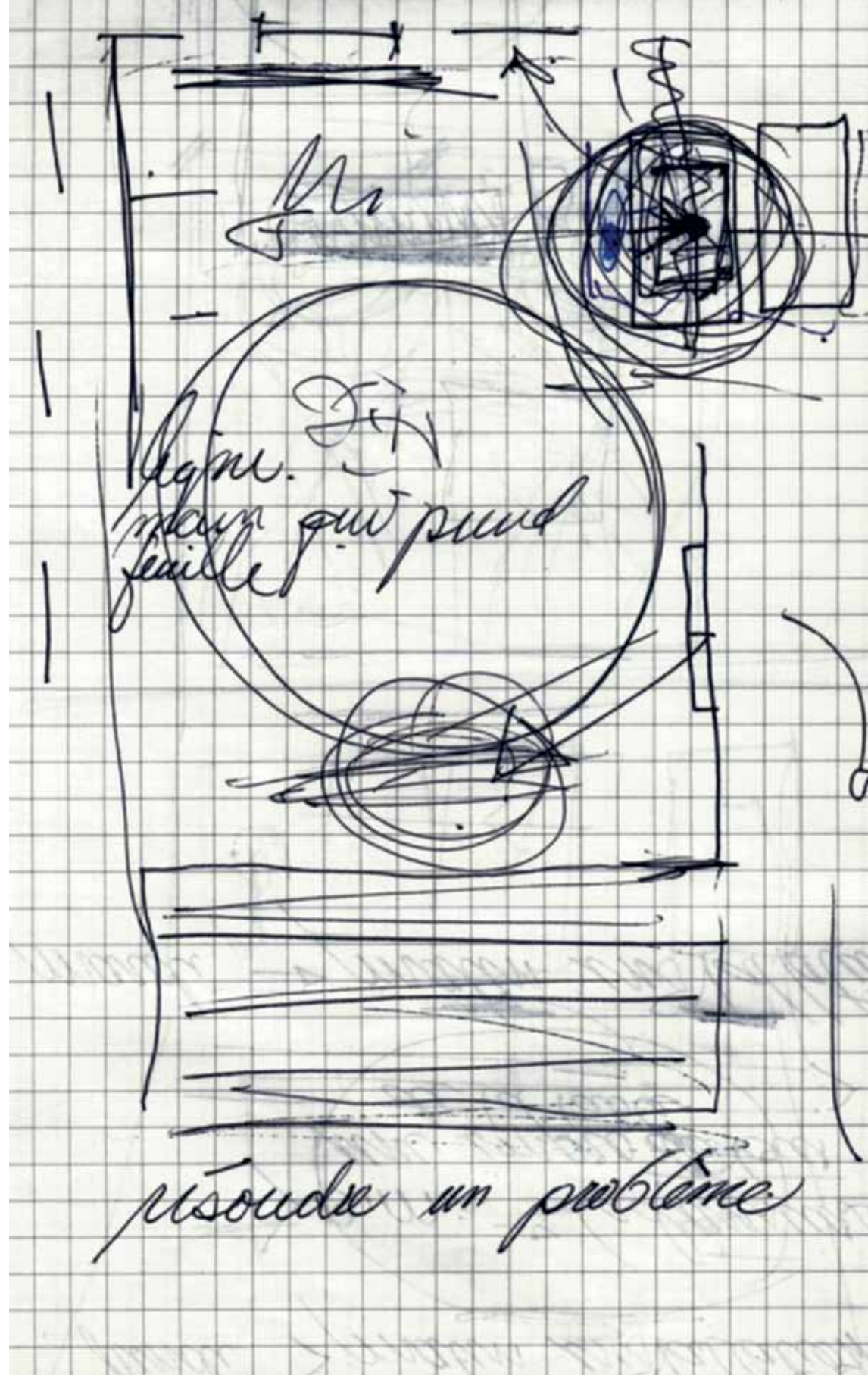
BOIT SES OULFS-EDHREMIY
MC 2005



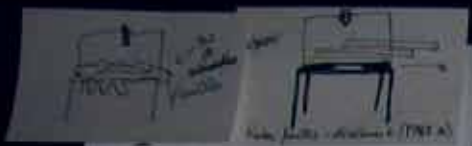




Leslie 87







Duo Clara et Alan

... ..

... ..

... ..

2

Quintet de la section alors adage

Duo Catherine et Fred phrase

... ..

... ..

... ..



3

Quatuor les siens - la boom

Adage chutes au sol de Fred et Catherine

Solo Fred

... ..

... ..



4

Duo des bras de Fred et Pierre-Marc

... ..

... ..

... ..

Manon

... ..

... ..

5

Catherine entre dans l'espace solo rapide

... ..

... ..

... ..

8

Duo de Pierre-Marc et Fred phrase

... ..

... ..

... ..

Manon

... ..



7

loup

transition au sol avec les deux filles

... ..

... ..

... ..

Duo des sirènes

... ..

6

Trio allegro Catherine, Clara et Pierre-Marc

Solo Pierre-Marc

Section au sol de Clara avec Pierre-Marc debout

... ..

... ..

... ..

Manon

10

Duo Clara texte et Catherine impro

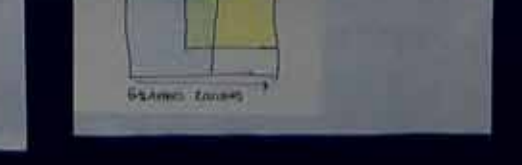
... ..

... ..

... ..

Duo de Clara et Fred (le cygne) (?)

... ..



11

Trio Alan, Catherine et Pierre-Marc

... ..

... ..

... ..

Manon

6

Quintet danse

... ..

... ..

... ..

Manon

12

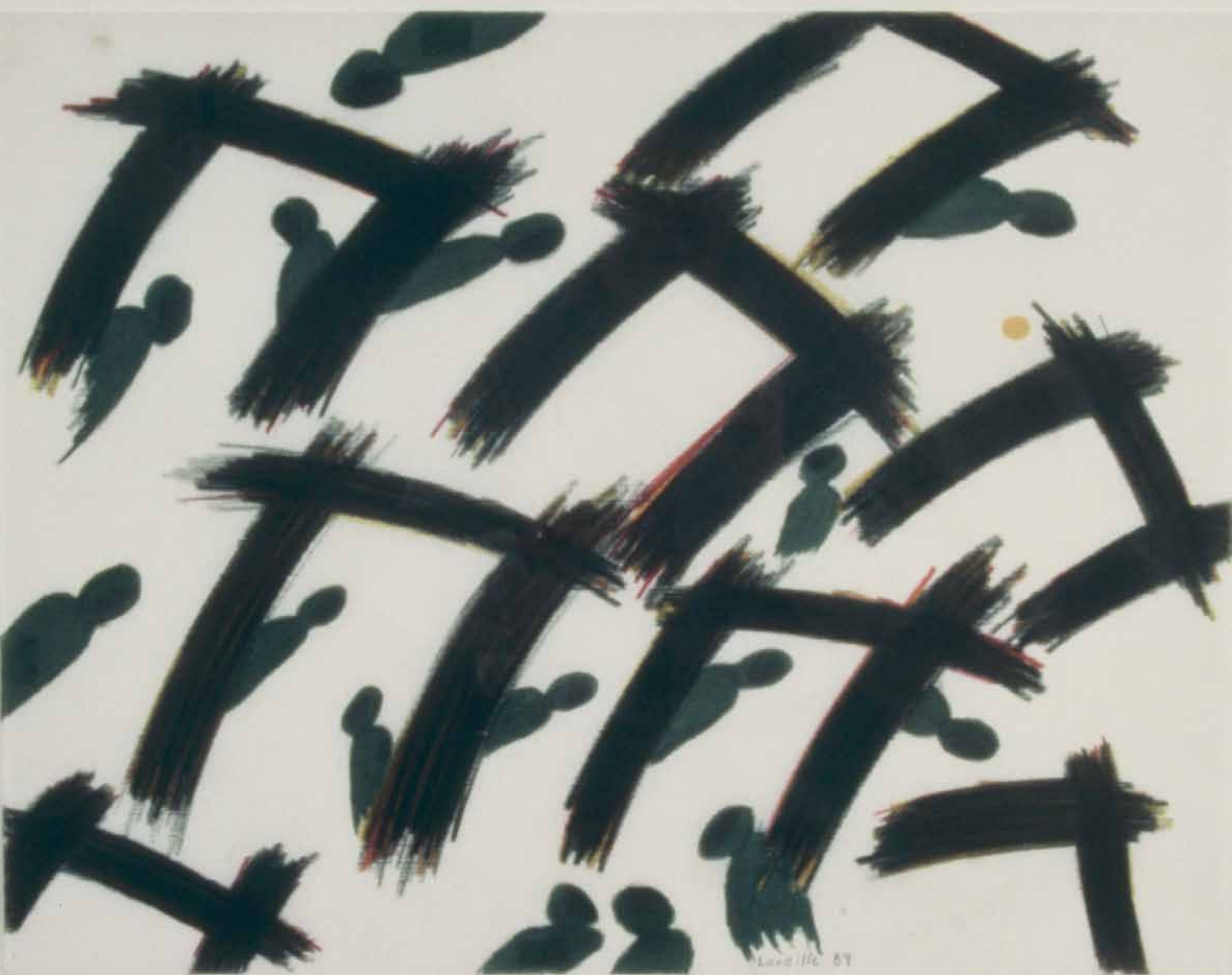
Solo de Alan

Mouvement de groupe

... ..

... ..









Een levend(ig)e dans in een onduidelijk land

— Isabelle Poulin

Québec. Een provincie. Maar wel vijftig keer zo groot als België. Het gebied is zo uitgestrekt dat de inwoners het zelf amper helemaal kunnen verkennen. Québec en zijn negen miljoen Franstalige inwoners vormen een soort eiland in het Noord-Amerikaanse continent met zijn verpletterende Engelse meerderheid. Of eerder een soort schiereiland, blootgesteld aan de tegenstrijdige luchtstromingen van weerstand en assimilatie. Een schiereiland dat de neiging kan hebben in zichzelf te keren, een grondgebied waar ook de verbeelding vruchtbaar is. Een 'bijna land', een *'pays chauve d'ancêtres'* (arm aan voorouders) naar de woorden van dichter Gaston Miron. Een volk dat niet laten kan onophoudelijk steelse blikken te werpen op zijn VS-buur en zijn Europese ascendenten. Een volk dat in zijn schouwtoot kunstenaars herbergt met een unieke, innoverende blik die hun collega's overal ter wereld benijden. Daarbij dansers en choreografen die al vijftientig jaar geleden hun visie lieten gelden en de gangbare normen aan scherven sloegen, en anderen die alles trotseerden om toch maar de arena te betreden. Deze tekst bevat een bescheiden poging om het parcours van de Québecse danskunst te beschrijven, in het bijzonder in Montréal. Ik ben weliswaar geen historica, maar een aandachtige en altijd gefascineerde toeschouster van de ontelbare inspiratie van deze kunstenaars.

1. — De historische context van de jaren dertig en veertig in vogelvlucht

Zoals de andere westerse naties beleefde Québec in het begin van de twintigste eeuw volop een proces van industrialisering en verstedelij-

lijking. Maar de drang naar moderniteit werd behoorlijk afgeremd door haar landelijke en behoudsgezinde wortels – de helft van haar inwoners leefde nog op het platteland – en vooral door de sterke greep van de clerus op de Franstalige bevolking die een ruime katholieke meerderheid vormde. De Kerk had zich ongeveer alle machtsvormen toegeëigend: hij bestuurde de onderwijsinstellingen, de ziekenhuizen en de culturele organisaties, hij dicteerde en waakte over de collectieve moraal. Overigens vertraagde de economische crash van 1929 de exodus naar de steden aanzienlijk, omdat daar alleen maar werkloosheid en ellende heersten. Maar het demografische landschap was intussen danig gewijzigd: in Québec waren nu zes inwoners op tien stedelingen. In de grote steden, bovenal in Montréal, werd de kloof tussen de Engelstalige, protestantse hoge burgerij en de meerderheid van de Franstalige bevolking alleen maar groter. Deze hoofdzakelijk economische kloof had ook wraakroepende gevolgen op het vlak van toegankelijkheid van de cultuur. De Engelstalige, rijkere klasse kon voorstellingen bijwonen van befaamde kunstenaars en dans- en theatergezelschappen – met onder andere Loïe Fuller, *Les Ballets Russes*, Serge Lifar, Ted Shawn, Ruth St-Denis en Mary Wigman – die op hun Noord-Amerikaanse tournee Montréal aandeden. De Franse Canadezen, zoals ze toen werden genoemd, moesten genoegen nemen met zelf te dansen op bals, tijdens familie- of parochiefeesten, en dan nog onder het waakzame oog van de pastoors.

2. — De baanbrekers

In het Québec van de vorige eeuwen was folklore de deur die toegang verschafte tot de wereld van de dans. De folkloristische dans bood de rijke culturele verscheidenheid – Indiaanse, Franse, Angelsaksische, Keltische – die typisch is voor dit grondgebied. En dan, minder dan honderd jaar geleden, kwam de oprichting van balletscholen de horizon verruimen. De Russische jood Ezzak Ruvenoff, een vroegere solodanser van het *Keizerlijke Ballet* van Sint-Petersburg, arriveerde in 1922 in Montréal. Weliswaar lagen er al sinds een paar eeuwen enkele dun bezaaide scholen in het land, maar Ezzak Ruvenoff oefende een beslissende invloed uit omdat in zijn studio's de volgende

generatie leraren werd opgeleid. Aan Franstalige kant richtte een van zijn leerlingen, Gérald Crevier, in 1934 een erg succesvolle balletschool op en in 1948 het eerste officieel geïncorporeerde gezelschap, *Les Ballets Québec*. Een andere pionier, Maurice Lacasse-Morenoff, gaf eveneens vanaf de jaren dertig balletles in de studio die door zijn vader werd geleid, maar hij maakte vooral indruk door de voorstellingen die hij samen met zijn vrouw Carmen Sierra danste. Net in de school van het echtpaar Morenoff, dat een uitzonderlijk lange activiteit van ruim vijftig jaar beschoren was, werden de eerste mannelijke beroepsdansers opgeleid. Zoals iets verder aangestipt, zijn het nochtans vrouwen die in de naoorlogse periode in Montréal voor innovatie in de choreografie tekenden. Om te beginnen waren er de Europese kunstenaressen die sinds de versoepeling van de federale immigratiewet naar Canada emigreerden: zoals ook veel schilders en beeldhouwers, waren ze op de vlucht voor het nazisme en later voor het oorlogsgeweld. Sommigen bleven maar even en vestigden zich dan in New York, anderen beslisten hun verdere bestaan in Canada uit te bouwen. Zo hebben Elizabeth Leese, Ruth Sorel en Ludmilla Chiriaeff elk op hun manier het Québecse choreografische landschap beïnvloed.

Elizabeth Leese was een Duitse van Deense afkomst die door Kurt Jooss in de expressionistische dans was opgeleid. Ze kwam in 1939 aan in Canada en vestigde zich vijf jaar later in Montréal. Elizabeth Leese richtte er haar eigen school op en met haar meest talentvolle leerlingen ook een gezelschap. Ze oriënteerde haar onderwijs vrij gauw ook op ballet en leidde op haar beurt leraren op. Als choreografe creëerde ze onder meer *Lady from the sea* dat later deel uitmaakte van het repertorium van het *Ballet National du Canada*, een van de drie grote Canadese dansgezelschappen die ook nu nog bestaan. In hetzelfde jaar als Elizabeth Leese, kwam ook een andere Duitse aan in Montréal, Ruth Abramowitz Sorel, een leerlinge van Mary Wigman. Deze vroegere soliste van de Berlijnse opera richtte meteen ook haar eigen school en gezelschap op, de Ruth Sorel Modern Dance Group die in 1949 Québec vertegenwoordigde op het allereerste pan-Canadese dansfestival. Zij tekende onder andere ook voor het eerste

ballet met Québecse inhoud, dat ze de titel *La Gaspésienne* meegaf. Ook Sédra Zaré belandde in het begin van de jaren vijftig in Montréal. Deze schuchtere vrouw van Armeense oorsprong was eveneens een sterdanseres geweest aan de Berlijnse opera. Ook zij richtte zich meteen op het onderwijs en ze zou bijna alle professionele dansers van Montréal bij haar over de vloer krijgen. Tot aan haar dood in 1980 bleef ze bij de overheid hardnekkig ijveren voor de ontwikkeling van het dansonderwijs in alle streken van Québec. Toen ze naar Canada emigreerden, wisten Elizabeth Leese, Ruth Sorel en Sédra Zaré vermoedelijk niet dat ze zouden terechtkomen in een land waar niet de minste structuur voor de ondersteuning van kunstenaars aanwezig was. Naast het offer van hun eigen solistische carrière, legden ze een onbuigzaam doorzettingsvermogen aan de dag om de dans als vertolkingskunst te doen erkennen. Hun choreografische creaties lieten misschien niet veel sporen na, maar ze gaven heel veel vertolkers een stevige technische bagage en deze hebben hun kunde op hun beurt doorgegeven of zijn ermee naar het buitenland getrokken.

Een andere inwijkeling was Ludmilla Chiriaeff, geboren in Letland. Ze zette voet aan wal in Montréal op een heel beslissend ogenblik. Ze kon volop profiteren van het bruisende kunstleven in de naoorlogse periode en vooral, sinds 1952, van de opkomst van de televisie. De tijd was rijp om de danskunst eindelijk uit de studio's te halen en ze voor het grote publiek te brengen. De openbare omroep Radio-Canada bezorgde haar choreografische opdrachten voor haar talloze variëteit-uitzendingen. Zo ontstonden Les Ballets Chiriaeff die veel dansers uit de andere provincies naar de Québecse hoofdstad lokten, op zoek naar werkzekerheid en erkenning. *Les Ballets Chiriaeff* werden in 1958 omgedoopt tot *Les Grands Ballets canadiens* dat meteen het grootste en belangrijkste gezelschap werd in Québec en het derde grootste in Canada. Het gezelschap viert dit jaar zijn vijftigste verjaardag en bouwde onder leiding van Ludmilla Chiriaeff een stevige, zowel nationale als internationale reputatie op met boegbeelden als Anik Bissonnette en Louis Robitaille. De school die ze intussen ook had opgericht, groeide in de loop van de jaren uit tot een modelinstelling inzake balletonderwijs.

3. — De Refus global of de kreet van een generatie kunstenaars

In het midden van de vorige eeuw stak in de artistieke milieus een felle revolutionaire wind op. Vijftien kunstenaars uit diverse disciplines gooiden op 9 augustus 1948 de knuppel in het hoenderhok. Samen met de automatische schilder Paul-Emile Borduas ondertekenden ze een opruiend manifest onder de titel Refus global. Dit is een fragment: “... Een klein volk onder de knoet van de soutanes (...), dat verstoken blijft van de wereldwijde evolutie van het denken vol risico's en gevaren (...) Weg met wijwaterkwasten en wollen mutsen! Het rijk van de veelvormige angst is ingestort. (...) Angst voor vervolgingen, voor algemene afkeuring, angst om alleen en zonder God over te blijven in een samenleving die onherroepelijk isoleert, angst voor zichzelf, angst voor zijn broer, angst voor nieuwe relaties, angst voor het bovenrationele (...) Maak plaats voor de magie! Plaats voor de objectieve mysteries! Plaats voor de liefde! Plaats voor de noodzakelijkheden! Tegenover de globale weigering stellen wij de volle verantwoordelijkheid (...) Laat degene die zich tot het avontuur geroepen voelen, zich bij ons voegen. Aan het denkbare einde zien we de mens, bevrijd van zijn nutteloze ketenen, de volheid van zijn persoonlijke gaven verwezenlijken in de onvoorspelbare en noodzakelijke orde van de spontaniteit, in de schitterende anarchie. In afwachting zullen wij zonder rust noch oponthoud, in gevoelsgemeenschap met zij die dorsten naar een beter bestaan, zonder vrees voor de lange afstand, in aanmoediging of vervolging, met vreugde onze ontembare behoefte aan vrijheid blijven vervullen.”

De kunstenaars van de *Refus global* die de kern vormden van de beweging *Les Automatistes*, doen in deze vurige tekst een oproep om de traditionele waarden overboord te gooien, voor de vrijheid van uitdrukking, voor een schepping als spontane act en uitdrukking van het onbewuste. Je kan je de impact van zo'n tekst enigszins voorstellen in een Québec dat toen een verstikkende periode van *grande noirceur* (diepe duisternis) beleefde. De conservatieve regering hield alle touwtjes in handen en de Kerk bleef zijn macht onverminderd uitoefenen. Er werden tenslotte slechts vierhonderd exemplaren van

het manifest verspreid, maar het zou in de Franstalige intellectuele en artistieke kringen een enorme weerklank vinden. Maar nog vóór Québec rond 1960 zijn *Révolution tranquille* beleefde, waren de meeste ondertekenaars al naar het buitenland vertrokken om er hun kunst in alle vrijheid te beoefenen. Onder de beeldenstormers bevonden zich twee danseressen en choreografen, Françoise Sullivan en Françoise Riopelle, die even later het gezelschap kregen van de jonge danseres Jeanne Renaud. Met deze drie uitzonderlijke vrouwen was de danskunst in Québec resoluut de weg van de moderniteit ingeslagen. Hun persoonlijke en artistieke invloed reikt overigens ook tot de vertolkers en choreografen van de jongste generaties.

Françoise Sullivan is een multidisciplinaire kunstenaar *avant la lettre*. Ze had al vóór de *Refus global* vele paden bewandeld. Ze startte als ballerina, maar na een opleiding in de schone kunsten werd ze ook schilderes en beeldhouwster, disciplines die ze heel haar leven naast de dans is blijven beoefenen. Annex het manifest publiceerde ze de tekst van een van haar voordrachten, *La danse et l'espoir*, die het eerste Québecese essay vormt over de danskunst. In haar stukken, hoofdzakelijk solo's die ze zelf vertolkte, brak Françoise Sullivan met de gevestigde codes en deed ze een beroep op de intuïtie en improvisatie om de impulsen van het lichaam de vrije loop te geven. Dertig jaar later is ze nog altijd actief en creëert ze choreografische installaties *extra muros*. Ook vandaag nog voeren Québecese en Europese dansers sommige van haar stukken op, terwijl zij zelf als docente aan de universiteit nog een vervolg breidt aan haar lange en schitterende carrière.

De andere pionierster, Françoise Riopelle, ontdekte het dansen in Europa. Ze leefde er in vrijwillige ballingschap met haar man, de schilder Jean-Paul Riopelle, eveneens een ondertekenaar van de *Refus global*. Ze interesseerde zich vooral in het choreografische werk, meer bepaald de beweging in haar ruimtelijkheid. Wat ze in Parijs van Mary Wigman leerde, inspireerde haar zodanig dat ze bij haar terugkeer in 1958 een eigen school oprichtte evenals een gezelschap, de *Groupe de danse moderne de Montréal*. Zelf ging ze heel veel stages volgen in New York bij Merce Cunningham en Alwin

Nikolaï's waar ze haar abstracte benadering van de beweging uitdiepte. Tijdens die jarenlange zoektocht, deelde ze haar ontdekkingen met Jeanne Renaud, het derde lid van het trio uitzonderlijke vrouwelijke choreografen. Net zoals haar collega's trok Jeanne Renaud al heel jong naar Parijs en New York om er zich te laven aan de heel intense artistieke activiteit in deze periode. Ook zij studeerde bij Merce Cunningham die zijn stempel op haar werk drukte zoals hij dat ook tot vandaag doet op het werk van verscheidene andere Québecese choreografen.

4. — Een nieuw tijdperk van creativiteit

Na een hiaat van enkele jaren, waagde Jeanne Renaud zich op het einde van de jaren vijftig aan eigen scheppend werk. In 1966 richtte ze het eerste officiële gezelschap voor moderne dans op in Québec. De *Groupe de la Place Royale* legde de nadruk op experiment, improvisatie en integratie van de visuele kunsten. Na het vertrek van Jeanne Renaud in 1973, nam Peter Boneham de artistieke leiding over, een ex-danser bij *Les Grands Ballets canadiens*. Hij kwam samen aan het roer met Jean-Pierre Perreault, een veelbelovende jonge danser die de eerste mannelijke vertolker van hedendaagse dans in Canada werd. Vier jaar later verhuisde het gezelschap naar de naburige stad Ottawa. In 1988 maakte Peter Boneham van dit rondreizende gezelschap een onderzoeks- en ontwikkelingscentrum voor moderne dans, de *Groupe Dance Lab*, dat nog altijd actief is, en sinds zijn oprichting vaak choreografen *in residence* ontvangt.

In 1968 ontstond in Montréal een ander gezelschap dat een rijke voedingsbodem zou worden waaruit de grote namen van de dans van de jaren tachtig en negentig in Québec zouden oprijzen. Aanvankelijk had de *Groupe Nouvelle Aire* een heel andere opdracht dan de *Groupe du Palais Royal*. Hij was overigens samengesteld uit leraren en studenten lichamelijke opleiding en zocht een nieuwe gebarentaal onder de inspiratie van een van de oprichtsters, Martine Epoque. In de vroege jaren tachtig startten ze met de formule *Choréchanges*, waarbij een voorstelling in de studio het publiek in staat stelde

om de uitwerking van een choreografie te volgen en dan een debat aan te gaan met de ontwerpers. De Amerikaan Merce Cunningham was daar voor het eerst op een heel discrete maar markante wijze op bezoek. Het mag duidelijk zijn dat ook de *Groupe Nouvelle Aire* resoluut de weg van het experiment insloeg en enkele grote kunstenaars de mogelijkheid zou bieden zich voluit te ontplooiën, zowel choreografen als vertolkers, maar ook leraren, historici of critici. Het is wellicht de grote verdienste bij uitstek van dit kortstondige – amper veertien jaar – gezelschap dat hij namen heeft voortgebracht als Paul-André Fortier, Ginette Laurin, Michèle Febvre, Iro Tembeck, Édouard Lock, Louise Lecavalier, Daniel Léveillé, Louise Bédard, Daniel Soulières en Manon Levac. In de marge van de *Groupe Nouvelle Aire* is ook een unieke figuur in het landschap opgedoken: Margie Gillis. Deze solodanseres met een onbetwistbaar groot charisma heeft dankzij haar vrije stijl en haar overgave in heel persoonlijke stukken over universele thema's en op volkse muziek, op ongeveer alle podia van Québec en de wereld de harten veroverd van een vaak neofiet publiek. Ook zij danst inmiddels al ruim dertig jaar en veroorlooft het zich nu groepsstukken te creëren en met kunstenaars uit andere disciplines samen te werken.

5. — Geen scholen, geen meesters

Het waren eerst vertolkers, maar dan werden ze verleid door de lust om zelf het scheppingsavontuur aan te gaan. Het werd een ware vloedgolf! Met mensen zoals Fortier, Laurin, Léveillé of Lock die de *Groupe Nouvelle Aire* verlieten om hun eigen weg te gaan, maar ook met Jean-Pierre Perreault en Marie Chouinard, begon voor Québec een ongeëvenaarde periode van choreografische vernieuwing. Elk van hen ontwikkelde een eigen taal en codes, maar samen maakten ze van Montréal de draaischijf van de hedendaagse dans in de jaren tachtig. Michèle Febvre, hoogleraar dans aan de Université de Québec in Montréal, vatte het zo samen: *“Hier hebben de schepende kunstenaars niet de invloed ondergaan van Martha (Graham) die de Amerikaanse hedendaagse dans beheerst. Ze wilden ook niet het pad volgen van een expressionistische, expressieve danskunst die*

op gemoedsgelastenissen steunt. Daarom heeft men vaak de indruk dat de Québecse choreografen geen opleiding hebben gevolgd omdat ze geen meesters hebben”.¹ Elk van deze choreografen is meteen artistiek leider van zijn of haar eigen gezelschap dat dus de visie van zijn enige stichter weergeeft. Elk van hen wil breken met de vroegere danskunst. Paul-André Fortier en Daniel Léveillé belichamen een vorm van theatraliteit in stukken die thema's van sociale, politieke of seksuele aard frontaal aanpakken. De atletische Ginette Laurin creëert werken waarin het genot van de duizeling paroxismale hoogten bereikt. Met hun androgyn universum en koortsachtige virtuositeit slaan Édouard Lock en zijn bezielster Louise Lecavalier overal ter wereld de danskringen met verstomming. En Jean-Pierre Perreault, de kunstenaar die eerst tekende voor hij ging dansen, de absolute bouwheer van zijn eigen ruimten, veroorzaakte in het choreografische landschap een ware schokgolf met monumentale creaties waarin eenzame wezens bewegen, hopeloos op zoek naar een ontmoeting. En dan is er nog Marie Chouinard, de bijna doorzichtige priesteres die in één enkele adem het dierlijke en het goddelijke verenigt. Het is merkwaardig dat ze op de betreurde Jean-Pierre Perreault na, die ons in 2002 vroegtijdig is ontvallen, bijna dertig jaar later nog altijd een vooraanstaande plaats blijven bekleden, zowel op de Québecse podia als in het buitenland.

6. — Instellingen en podia

Op 15 november 1976 werd Québec door een politieke tsunami overspoeld. De Parti Québécois, een partij die voor een soeverein Québec ijvert, won op die dag de verkiezingen en veroverde de macht. Het was de rijpe vrucht van tientallen jaren hameren op nationale identiteit. Het was ook het begin van een periode waarin de economische en financiële sectoren grote instellingen in het leven riepen, die de deur van de beslissingsorganen in de grote ondernemingen opengooiden voor de Franstalige inwoners. Met de openlijke steun van de artistieke en culturele kringen, richtte de regering van René Lévesque structuren op die steun leverden aan kunstenaars. Zo stelde het ministerie van Cultuur iets minder dan twintig jaar na zijn oprichting

in 1961 eindelijk een verantwoordelijke aan voor de danssector. In 1984 werkte de Québecese overheid een specifieke politiek uit voor de richting dans, die de choreografische creaties moest aanmoedigen. Van zijn kant ging het milieu van de professionele dans samenwerken in een orgaan voor overleg en communicatie, de *Regroupement des professionnels de la danse du Québec*, tegenwoordig bekend als de *Regroupement québécois de la danse* (RQD). En een halve eeuw na de Engelstaligen, integreerde het Franstalige onderwijssysteem eindelijk het dansonderwijs, dat zich tot dan in vaak ongezonde studio's moest verschansen. Dans werd een gespecialiseerde studierichting in het middelbaar en universitair onderwijs. De drie universiteiten van Montréal openden in 1979 hun deuren voor de hedendaagse dans met programma's voor een speciaal baccalaureaat of een certificaat. Op niveau van het middelbaar onderwijs werd de opleiding verzorgd door het *LADMMI, Ecole de danse contemporaine*. Deze school was aanvankelijk in 1981 opgericht door Linda Rabin en Candace Loubert onder de naam *Les Ateliers de danse moderne de Montréal*, die slechts over één enkele studio beschikte om uiteindelijk steeds meer amateurs en professionele dansers over de vloer te krijgen. Sinds 1999 krijgen de jonge dansers van het *LADMMI* op het einde van hun opleiding een getuigschrift secundair onderwijs dat hun toegang verleent tot de universiteit, maar ze worden heel vaak meteen door het professionele circuit gerekruteerd, dat op die manier de degelijkheid van deze opleiding erkent. De professionele opleiding ballet werd al sinds 1975 in het middelbaar onderwijs aangeboden op initiatief van Ludmilla Chiriaeff, de oprichtster van *Les Grands Ballets canadiens*. Het mag dus duidelijk zijn dat de dans in Québec sinds 1975 een bliksemsnelle ontwikkeling kende. Er waren scholen, de creativiteit van de choreografen bereikte ongekende hoogten, de subsidiekranen gingen open omdat men dans als een volwaardige kunsttak erkende. Maar hoe stond het met de verspreiding van de eigen en de buitenlandse producties? Zowel individuen als groepen gingen ijveren voor de promotie van de hedendaagse dans en bezorgden hem eindelijk een behoorlijk onderdak. In het begin van de jaren tachtig ontstonden twee essentiële instellingen: *Tangente* en de *Agora de la Danse*. Dena Davida, een Amerikaanse die haar hart aan

Montréal had verpand en even bezeten was van contactimprovisatie als ze onvermoeibaar kon bemiddelen, bezieldde in 1980 de oprichting van *Tangente*. Dat initiatief legde zich toe op de verspreiding van voorstellingen door zowel beginnende choreografen als door de grote namen van de internationale scène. Na een tienjarig nomadenbestaan kon *Tangente* zich eindelijk vestigen in het gebouw van de *Agora de la Danse*, de eerste instelling in Montréal die exclusief aan de hedendaagse dans was gewijd. In haar nooit aflatende ijver rolde Dena Davida eveneens permanente netwerken uit met andere steden zoals Toronto, New York, Parijs en Brussel. Wat deze uitzonderlijke vrouw heeft bijgedragen, valt moeilijk in te schatten, zozeer heeft ze de loopbaan van jonge choreografen en vertolkers beïnvloed. Wat ze overigens nog altijd doet, hetzij via *Tangente*, hetzij in het onderwijs. Samen met Chantal Pontbriand en Diane Boucher organiseerde ze ook het *Festival International de Nouvelle Danse* (FIND): de eerste editie in 1985 was voor het publiek in Montréal de gelegenheid om voor het eerst de Duitse Pina Bausch en de Amerikanen Trisha Brown en Merce Cunningham op een groot podium te zien. Tot het in 2003 verdween, telde het FIND twaalf edities en ontving het honderden buitenlandse choreografen en promotoren die op hun beurt kunstenaars uit Québec en Canada bij hen uitnodigden. In 2007 werd de fakkel overgenomen door het hybride *Festival TransAmériques*, dat zowel theater als dans betreft. Buitenlandse voorstellingen vonden voortaan gemakkelijker grotere zalen en een ruimer publiek, dankzij instellingen voor productie en verspreiding zoals *Danse Danse* en *Danse-Cité*.

7. — De stuwende krachten

Het is niet eenvoudig zijn eigen visie door te drukken in een milieu dat zo overonderend wordt beheerd door schitterende kunstenaars als Lock, Perreault, Laurin en Chouinard, maar sommige slagen daar toch wonderwel in. Alle choreografen die zich in de jaren negentig lieten kennen, zijn helemaal bezielde door een sterke behoefte om hun eigen taal op te leggen terwijl ze onophoudelijk hun zoektocht vervolgen in het domein van het gebaar en op esthetisch en

conceptueel vlak. Dat geldt voor de vertolkers die bij Jean-Pierre Perreault de kiem van choreografische creativiteit ontwikkelden zoals Danièle Desnoyers, Louise Bédard en Sylvain Emard, of via elders ten slotte in Montréal zijn beland zoals Isabelle Van Grimde en José Navas. Maar ook voor degenen die kunstenaars van uiteenlopende disciplines en origine onder de arm nemen zoals Benoît Lachambre en Lynda Gaudreau. Heel recent proberen Isabelle Van Grimde en Danièle Desnoyers bij elk nieuw stuk een nieuwe relatie met de muziek uit te vinden, jubelt de vurige solist José Navas na enkele weelderig geësceneerde werken in het pure gebaar, tekent Sylvain Emard droomwerelden die nochtans nooit de kracht van de beweging uitsluiten en benadert Louise Bédard met een sublieme intelligentie – als een kalligrafe van het subtiele gebaar – de werken van andere kunstenaressen.

Beginnende choreografen proberen zo goed en zo kwaad als het kan tussen al die grote figuren een plaatsje onder de zon te vinden. Sommige affirmeren hun eigenheid door terug te grijpen naar hun origine: vanuit zijn Indische wortels vermengt Roger Sinha heel handig bharata natyam, hedendaagse dans en vechtkunst; Zab Maboungou, van Frans-Congolese afkomst, is een specialiste in Afrikaanse choreografie die ook lesgeeft en veel gevraagd wordt om voordrachten te houden; Hinda Essadiqi, die Marokkaanse roots heeft, bouwt zijn eigen netwerken uit en alle drie slagen ze er schitterend in een brug te slaan tussen talen en culturen. Dan zijn er nog zoveel sterke persoonlijkheden die op de hedendaagse podia een hoofdrol opeisen: Dave St-Pierre bijvoorbeeld bestaat bij de gratie van provocatie en brute emotie, de virtuoze vertolker Peter Trosztmer durft met zijn aangrijpende intensiteit en kwetsbaarheid de gekste collaboraties en projecten aan, Katie Ward speelt tussen formele dans en extreme lichamelijke, Victor Quijada verbaast met zijn onthutsende fusie van breakdance, ballet en hedendaagse dans. En zoveel anderen...

8. — En nu...

Bijna al deze choreografen leiden hun eigen gezelschap. Zoals hun voorgangers, zijn alleen zij verantwoordelijk voor de artistieke en choreografische leiding en hangen ze voor hun werking grotendeels af van overheidsgeld. Maar is dat niet een manier van werken die aan het verdwijnen is?

In 2008 wordt het dansmilieu in Québec met aanzienlijke obstakels geconfronteerd. Om te beginnen krijgen podiumkunsten en kunstenaars veel minder kritische aandacht in de geschreven en digitale media: zo heeft de *Société Radio-Canada* in 2004 haar culturele zender opgedoekt en de facto haar mandaat van steun en promotie van de cultuur aan de wilgen gehangen. De andere voetangel die een hele generatie kunstenaars tot een langzame maar onafwendbare dood veroordeelt, is de geleidelijke vermindering van subsidies en zelfs de radicale afschaffing van cultuurondersteunende programma's. Voor 2005-2006 heeft de *Conseil des Arts et des Lettres du Québec*, het overheidsorgaan dat met subsidies over de brug moet komen, iets minder dan negen miljoen dollar aan de sector dans toegekend, terwijl zijn federale tegenhanger, de *Conseil des Arts du Canada*, amper de helft van die som veil had voor de danskunst.² Het zijn hongerbestedingen die al sinds het begin van de jaren 2000 stagneren. Nog dichterbij ons heeft het federale ministerie dat belast is met steun aan de cultuur, ironisch genoeg *Patrimoine canadien* genoemd, verscheidene steunprogramma's voor een totale waarde van 45 miljoen dollar geschrapt, programma's die onder andere bedoeld zijn om kunstenaars de gelegenheid te bieden in het buitenland op tournee te gaan. Op het ogenblik dat deze regels op papier komen te staan, heeft de conservatieve minderheidsregering die voor deze beslissing verantwoordelijk is, vervroegde verkiezingen uitgeschreven waardoor ze vermoedelijk voort aan het bewind zal blijven. Hoe zou iemand vandaag nog van zijn kunst kunnen leven?

2 — Conseil des arts et des lettres du Québec, 2007. *Portrait du secteur de la danse professionnelle au Québec*. Québec, Ministère de la Culture et des Communications, 7 p.

Waar sommigen, zoals de choreograaf Dave St-Pierre, erin slagen buitenlandse subsidies en steun in de wacht te slepen, zijn de jongeren die boordevol energie en hoop de school verlaten gedwongen zich aan te passen. Criticus, redacteur en cineast Philip Szporer ziet het zo: *“De jongeren zijn erg veelzijdig en ze hebben zich verzoend met het gegeven dat ze weinig of geen geld zullen krijgen van de subsidiërende instellingen. Ze kiezen er dus voor om samen te werken in een soort coöperatieven. Ook omdat ze daar ideeën kunnen uitwisselen en de nodige steun krijgen. En dan creëren ze evenementen op allerlei plekken. De meesten beseffen dat er anders moet worden geleefd. En het zijn de meest volhardenden die zich ten slotte een weg banen.”*³ Aangezien ze elke dag worden geconfronteerd met de vraag hoe ze als kunstenaar kunnen overleven, zijn het in tegenstelling tot hun voorgangers niet zozeer esthetische kwesties die hun aandacht krijgen – ze kunnen ze zich gewoon niet veroorloven – maar veeleer kwesties van relationele of sociale orde en omtrent identiteit.

Spartelend in een wereld waar de enige zekerheden van rechts lijken te komen, waar elke vorm van kunst die geen opium voor het geweten of hilarisch afreageren is, van officiële zijde geen bestaansrecht meer krijgt, ziet de nieuwe generatie choreografen en vertolkers zich voor verscheurende keuzes geplaatst. Overleven? Misschien zal ze pas de opgeëiste ruimte kunnen bekleden door het buiten de officiële afzetmarkten te zoeken, door zich haar eigen burgerrecht weer eigen te maken, door alle mogelijke overheden aan te spreken om een volwaardige subsidiëring te bekommen en door de onderlinge contacten te verveelvoudigen.



DvoBAREN Bouke BodyPEMIY
MC 2005

Afbakening, verschuiving en verandering

— Philip Szporer

“Raw beginnings and disturbances are most exciting...”
(Elizabeth Langley)¹

Steeds vaker vinden choreografen een kunstige manier om technologie of een combinatie van media in hun werk te laten binnenglippen om hun bewegingen te ondersteunen. Sommigen neigen naar computergegenereerde beelden als vertrekpunt, anderen vinden hun inspiratie in alledaagse potlood- en houtskooltekeningen. Deze productiemethoden spelen naar de mogelijkheden van gezamenlijke werkmethoden: danskunstenaars verbinden zich met de interesses van kunstenaars uit andere domeinen, en elk kamp kijkt naar het andere voor inspiratie en ideeën. Vaak wordt het perspectief van de kijker op de proef gesteld, en wordt de traditionele relatie van de toeschouwer die een voorstelling bekijkt helemaal op zijn kop gezet. Door de geïntegreerde en interdisciplinaire aard van veel hedendaagse dansshows die in Montréal opgevoerd worden, stijgt het potentieel voor een uitbreiding van het publiek exponentieel.²

Naar de bron

De stad zelf is een pluralistisch knooppunt waar alles bewust of onbewust, creatief, artistiek, politiek en sociologisch samenhangt. Een verhoogde gevoeligheid en een duidelijke afbakening van de identiteit markeerden de periode van het einde van de jaren zeventig tot diep in de jaren negentig: mensen waren Engels- of Franstalig, katholiek, protestants of joods, of wat dan ook. Sindsdien zijn de grenzen op

1 — Professor-emeritus Elizabeth Langley is de stichtster van de afdeling Hedendaagse Dans aan de Concordia University.
2 — In het kader van een groter project dat ik startte, getiteld *Traces*, dat terugkijkt op ongeveer dertig jaar dans in Québec, sprak ik in 2006 met zeven fantastische dansartiesten en -figuren die hun basis hebben in Montréal: Linda Rabin, Manon Levac, Elizabeth Langley, Jeff Hall, Cathy Levy, Vincent Warren en Lucie Boissinot. Ik gebruik citaten uit die interviews doorheen dit essay.

alle vlakken vervaagd, en vervloog dat ongemakkelijke stammen-gevoel. Mensen vermengen zich en leven samen – zowel professioneel als persoonlijk – op veel verschillende manieren. Achteraf bekeken was pluralisme niets negatiefs: het was de kracht van ideeën.

De wortels van Montréal's huidige expansieve dansgemeenschap (in het bijzonder de hedendaagse dans) liggen overduidelijk eind jaren zeventig, begin jaren tachtig. Toen was Montréal een verfrissend intieme en open plaats. De dansscène kon toen zelfs niet eens een gemeenschap genoemd worden, het was gewoon een lappendeken van kleine groepjes mensen die hun eigen weg gingen. En de meeste voortrekkers van vandaag – Édouard Lock, Marie Chouinard, Ginette Laurin, Margie Gillis – begonnen hun carrière met voorstellingen in galerijen, museums, lofts en kleine onbekende theaters of alternatieve trefpunten voor ze naambekendheid kregen. Linda Rabin, voormalig lerares moderne dans, choreografe en rehearsal director, die vandaag een vorm onderwijst die 'continuum movement' (ononderbroken beweging) genoemd wordt, herinnert zich de aanmoedigende affiniteit tussen de artiesten. "We waren echt samen, we werkten samen, hielpen elkaar. Het was heerlijk. Het was echt de tijd van een nieuw begin."

Wat in die periode ook je politieke of socioculturele ideeën waren, het was duidelijk dat er iets gebeurde in de danswereld, en in de studio's van de artiesten verschoven de klemtoon en de sfeer van het werk dat werd geproduceerd. Er ontstond mutatie naarmate de danskunstenaars samensmolten met een groter netwerk van experimentele kunstenaars uit verschillende domeinen, wat leidde tot een transformatie in de creatie van werken.

Danser-choreografe Lucie Boissinot, momenteel artistiek en programmadirectrice aan de LADMMI-school in Montréal, kijkt terug op de tijd toen ze als artieste al geïnteresseerd was in de hedendaagse visuele kunsten, en hoe haar muzieksmaak geëvolueerd was. "Het was als een broeikas van invloeden en ideeën. De hedendaagse dans in Montréal begon zich stilaan te definiëren. Niet als een

tegenbeweging op het klassieke ballet, zoals Graham en Limon in Amerika, maar veeleer als een flirt mét het ballet, met balletdansers die nieuwe dingen uitprobeerden."

Universitaire dansafdelingen ontsproten gelijktijdig in drie aparte instituten in de stad, en de lessen trokken verschillende soorten mensen aan. Jeff Hall, een danser-choreograaf met een achtergrond in de atletiek, herinnert zich zijn jonge jaren aan Concordia University, en hoe Elizabeth Langley komaf maakte met de idee dat een danskunstenaar geïsoleerd werkt. "Elizabeth bracht mensen uit alle genres bij elkaar: we hadden muzikanten, dichters, dansers... Het was gewoon een eclectische groep van mensen. En daardoor had ik ook niet het gevoel dat mijn gebrekkige dansachtergrond of mijn gebrek aan danstraining van belang was in die fase."

Eind jaren zeventig en begin jaren tachtig beleefde Montréal een culturele renaissance, een hernieuwde waardering voor zijn eigen kunsten en kunstenaars – voor visuele kunsten, literatuur, muziek, dans en performance. Linda Rabin kijkt terug op hoe het destijds was, toen haar school pas begon³, en toen dans in Montréal steeds meer naar de voorgrond schoof. "Op dat moment begonnen jonge plaatselijke choreografen net op te komen en te bloeien, en echt hun plaats in het wereldje in te nemen, niet alleen plaatselijk maar ook nationaal en internationaal, vooral in Europa. Het verschil tussen nu en toen is dat het toen een tijd van groei was. Er was een enorme hoeveelheid energie aanwezig, het was opwindend, stimulerend, het was een tijd van opvallen en golven maken. Vandaag is dat een 'fait accompli'. Het is voorbij, het is gedaan. Québec is een gevestigde waarde in de danswereld geworden. Terwijl in die tijd de nieuwe dans werd gecreëerd."

Er weerklonken originele stemmen die creaties maakten met een sterk artistiek engagement. Dit was geen dans gebaseerd op een specifieke stijl of techniek die overgenomen was van iemand anders. Tijdens die jaren dat de hedendaagse dans stilaan Québec in zijn greep kreeg, danste Lucie Boissinot voor het *Toronto Dance Theatre*, slechts een

3 — Oorspronkelijk heette de school Linda Rabin Danse Moderne, maar later veranderde dat in Les Ateliers de Danse Moderne de Montréal Inc (LADMMI).

paar honderd kilometer verder, en was ze ondergedompeld in een heel ander vocabulaire, de Graham-techniek. Volgens haar ontwikkelde de dans in Québec zijn identiteit autonoom, zonder welk model dan ook te kopiëren. “Het was een scheppende dans, als de uitvinding van een nieuwe taal. Alsof we voor de eerste keer spraken.”

Verschuivingen

Kruisbestuivingen tussen de verschillende disciplinaire stromingen vinden in Québec al bijna zeventig jaar plaats, sinds de periode van sociale beroering aan het begin van de Tweede Wereldoorlog. Een zieltogende nationalistische heropleving, aangewakkerd door anti-communisme, xenofobie en antisemitisme, kwam in conflict met de linkse en socialistische bewegingen, en maakte de weg vrij voor verandering. Kort na deze turbulente periode voerde een groep van rebelse kunstenaars – *Les Automatistes* en hun volgelingen – de stijgende ontevredenheid over de status-quo aan. Er werd geschreeuwd voor de erkenning en aanvaarding van individuele vrijheden. Het manifest dat deze artiesten ondertekenden – de *Refus global*, of ‘algemene weigering’ – was bedoeld om de invloed van de Kerk in deze provincie te hekelen en de oogkleppen van die tijd af te rukken. Uiteindelijk profiteerden alle kunsten hiervan, maar in het begin werden deze artiesten, onder wie centrale figuren als danser-choreografe Françoise Sullivan, gemeden om hun standpunten, en waren ze gedwongen buiten Québec te reizen om hun kunst te beoefenen.

Vóór de *Refus global* was opgroeien in Québec voor de meeste artiesten een ernstige handicap. Deze groep van koppige kunstenaars dreef een wig in de status-quo van de provincie, en de progressieve kunstbeweging gedijde goed op de ontmoeting tussen de vormen, een wereld van verschil met de traditionele volksdansen en muzikale revues die de meerderheid van de Québécois zo na aan het hart lagen.

Merkwaardig genoeg kwam een andere belangrijke factor voor verandering uit de balletwereld, toen de mysterieuze Ludmilla Chiriaeff in 1958 officieel *Les Grands Ballets canadiens* oprichtte in

Montréal. Deze ‘grande dame’ hercreëerde niet alleen neoklassieke werken, maar stimuleerde en promootte ook Canadese choreografen. De scherpzinnige, invloedrijke vrouw begreep ook de kracht van de media en de mogelijkheden van het nieuwe medium televisie. In die periode gaf *Radio-Canada* – de nationale staatszender voor radio en televisie, met uitzendingen in het Engels en het Frans over heel Canada – kansen aan dansers en choreografen. Podiumdans werd in die tijd nog steeds als immoreel en wellustig beschouwd, ten minste door de Kerk die nog steeds het hart en het verstand van de grote meerderheid van de Québécois in een houdgreep hield. Dat dans plots wekelijks op televisie werd vertoond, was een enorme zegen voor de sector. Volgens Vincent Warren, die vijftien jaar lang de hoofddanser was bij *Les Grands Ballets canadiens* en die daarna curator werd van de *Bibliothèque de la danse* in Montréal, werd Chiriaeff bij *Radio-Canada* omringd door “een fantastische groep van mannen en vrouwen. Pierre Morin, Pierre Mercure en Gabriel Charpentier reikten ideeën aan en stelden bepaalde muziek (nieuwe muziek) voor. En dat zette haar in gang, hielp haar vooruit.” Vanwege de vooruitgang die Chiriaeff en haar entourage boekten, en door de voortreffelijke reputatie van de technici bij *Radio-Canada* en de degelijke uitrusting van de zender, reisde George Balanchine eind jaren zestig naar het noorden om een paar van zijn balletten op te nemen in de televisiestudio’s.⁴

De mantra die de artistieke relatie bezielde tussen Merce Cunningham en John Cage, evenals radicale innovaties die uit deze samenwerking ontsproten in het midden van de jaren veertig, was ‘veelvormigheid, verscheidenheid en insluiting’, waarbij muziek en dans onafhankelijk van elkaar werden gecreëerd. “We braken los van die gewoonte om het ene aan te passen aan het andere,” vertelt Cunningham,⁵ die ook benadrukt dat het de bedoeling was om de twee kunsten te laten samenwerken zonder dat ze elkaar moesten volgen. Deze piste bleek louterend en definitief, en weerspiegelde de ideeën van de *Abstracte Expressionisten* die hen omringden, dat wat er gebeurde op het podium niet alleen een opvoering was, maar ook een gebeurtenis.⁶ Voor een aantal danskunstenaars en componisten in Québec versterkte de

4 — Greskovic Robert. “The Master and the Movies: Barbara Horgan on George’s Balanchine’s Work with Television and Film” in *Envisioning Dance on Film and Video: Dance for the Camera door J. Mitoma, E. Zimmer, Dale A. S., N. Heinonen, N. Z. Shaw* (Eds.). New York: Routledge, 2003, p. 30-1.
5 — Vaughan, David. *Merce Cunningham: Fifty Years*. New York: Aperture, 2005, p. 30.
6 — Tomkins, Calvin. *Off the Wall: A Portrait of Robert Rauschenberg*. New York: Picador, 2005, p. 36.

samenwerking tussen Cunningham en Cage bepaalde grondregels, en dit cultiveerde heel wat vruchtbare relaties. Hoewel de dansscène van Québec zich onafhankelijk van de Amerikaanse moderne tradities ontplooidde, was het invloedrijke werk van dit duo – en zijn hardnekkige zoektocht naar nieuwe mogelijkheden – de voorloper van veel plaatselijke evoluties.

Carolyn Brown, die jarenlang voor de *Cunningham Company* danste, brengt daarover duidelijkheid in haar boek *Chance and Circumstance* over *La Semaine Internationale de Musique Actuelle*, onder leiding van Pierre Mercure. De Cunningham-groep trad op tijdens dit evenement in 1961, dat deel uitmaakte van het *Montreal Music and Drama Festival*, dat een maand duurde.⁷ “Het festival was een ambitieuze en grotendeels succesvolle poging om de beroemde festivals van nieuwe muziek van Europa te kopiëren, maar het ging nog verder doordat ook experimentele films en dans in het programma opgenomen werden. Choreografen werden gevraagd samen te werken met een hedendaagse componist van hun keuze, wat leidde tot samenwerkingen tussen James Waring en Richard Maxfield, Françoise Riopelle en Pierre Mercure, Cunningham en Cage.”⁸

In diezelfde periode stelden de artiesten van Judson Church in New York – toen het mekka van de avant-garde op dansvlak – eenvoudige, nóg radicalere vragen over de ware definitie van dans. Voor een groep collega’s, onder wie Yvonne Rainer en Trisha Brown, werd improvisatie een elementair hulpmiddel. Deze artiesten “stelden alle vastgeroeste ideeën over dans in vraag en introduceerden door middel van improvisatie talloze nieuwe oplossingen voor podiumperformance. Wat essentieel bleek, was een rijk en origineel begrip van samenwerking,”⁹ ondersteund door een manifest ‘nee’ aan bravoure prestaties en het opvoeren van sterren, waarbij fysieke expertise en training achter de scènes werden gehouden, en de ideeën over opvoeringen, het gebruik van lichttechniek en traditionele muziek volledig omvergeworpen werden. Yvonne Rainer roept in haar biografie *Feelings Are Facts* de geest van die tijd op: “Een roekeloze bereidwilligheid om alles te proberen, de arrogantie van onze overtuiging

7 — De Montreal Festivals Society bestelde Cage’s concert voor de openingsavond, en kort daarna ging Cunninghams nieuwe dansvoorstelling Aeon in première op het festival.
8 — Brown, Carolyn. *Chance and Circumstance: Twenty Years with Cage and Cunningham*. New York: Alfred A. Knopf, 2007, p. 328.
9 — Bernardi, Guillaume. ‘The Voice is a Muscle’ in *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*. Andover, Mass.: Addison Gallery of American Art, 2002, p. 252.

dat we een grondverschuiving moesten teweegbrengen, en dat wij bovenop die grond stonden.”¹⁰

Gezamenlijk en interdisciplinair werk won terrein in de kunstscène van Québec van die periode. De ‘Oeuvres ouvertes’, aangespoord door Françoise Riopelle en Pierre Mercure, vonden plaats tussen 1958 en 1966. In 1965 werd *Expression65*, een dansperformance van verschillende korte werken, vertoond in een klein theater van de opvallende wolkenkrabber Place Ville Marie. Jeanne Renaud verzamelde een groep van avant-gardekunstenaars rond zich, onder wie zowel de atonale componisten Serge Garant en Gilles Tremblay, de abstracte visuele kunstenaars Lise Gervais, Fernand Leduc en Françoise Sullivan, als de dansers Vincent Warren en Jocelyne Renaud.

Nieuwe richtingen

De toenemende interesse in het groeiende aantal dansperformances en -activiteiten eind jaren zeventig leidde tot de organisatie van het *Festival International de Nouvelle Danse* (FIND) in 1985, dat de belangrijke plaats van Montréal in de experimentele danswereld bijna twee decennia consolideerde.¹¹ Het publiek evolueerde mee met de activiteiten, en de hedendaagse choreografie gedijde goed.

Door al die opschudding werd overal duidelijk dat hier iets groeide. Mensen wilden erbij zijn in Montréal. En dus kwamen ze ook. Steeds meer dansers uit Vancouver, Calgary, Edmonton, Halifax en Toronto trokken hierheen. Samenwerkingen tussen componisten, visuele kunstenaars, filmmakers en choreografen, die elkaar vonden in multidisciplinaire producties, boden steeds meer mogelijkheden om te ontdekken en te experimenteren binnen de bekende, en soms onbekende grenzen. Later werden technologische computergestuurde protocollen steeds vaker gebruikt om imaginaire ruimten te creëren met 3D-projecties die de artiesten zelf bedienden.

Dit onderhandelen van ruimte en processen kwam enkele jaren geleden aan de oppervlakte, toen ik moderator was van een kunst- en

10 — Yvonne Rainer, *Feelings are Facts* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006), p. 225.
11 — De compagnies van Cunningham en Brown stonden op het programma van de openingsavond, net als onder andere Pina Bausch en Natsu Nakagima. Het festival vond voor het laatst plaats in 2003.

literatuurpanel op de conferentie *Literacy, Museums and the Arts* in Montréal, waar de lokale danser, choreografe en improvisator Lin Snelling een van de genodigden was. Een ander panellid was die dag toevallig een dichter uit Toronto. Als jonge kunstenaars had Lin Snelling hem enorm geïnspireerd. Ik vroeg elke kunstenaar in het panel te beschrijven wat ze doen, en hoe ze er elke dag in slagen iets nieuws te creëren.

De dichter, Dennis Lee, antwoordde: “Ik kan je niet vertellen hoe ik dat doe. Maar ik weet wel wanneer ik er dichtbij ben, omdat het iets volledig fysieks is. Het landt in mijn lichaam en vertelt me iets. En vanuit die plek schrijf ik.”

En Lin Snelling, de danser, vertelde hoe een woord haar in de dans kan leiden. “De aanwezigheid van een woord binnenin vertelt me iets. En ik dans naar die plaats toe.”

Nadien had ze daar verder over nagedacht en stuurde ze me haar gedachten. “Een schrijver spreekt over fysiekheid, en een danser over taal. Dit zijn toetsstenen, die helpen een licht te werpen op een gebied dat voor hen heel persoonlijk is. Deze spreken tot wat ze doen door de brug te verhelderen, zodat ze makkelijker tot hun doel komen. Ze vormen de opening. Deze kruisreferenties lijken me erg gezond. En ze snijden hout, op de ene of andere manier. De ene plaats werpt zijn licht op de andere.” In haar eigen proces scheidt ze het verbale en het non-verbale, en brengt ze de twee vervolgens weer samen. En toch blijft taal een belangrijk en herkenbaar aspect van wat ze doet. “Het creëert twee werelden waartussen een spanningsveld ligt. Er is de verbale wereld en er is de non-verbale wereld, en er is dat hele verrukkelijke gebied tussenin dat ik niet kan benoemen, en waarin het publiek kan instappen als het dat wil. Mijn werk is te proberen twee gebieden te verenigen die niet verenigd kunnen worden,” vertelde Snelling. Schilderijen, boeken, zelfs muziek, bestaan allemaal in een fysieke vorm, terwijl dans een vluchtige, kortstondige kunstvorm is, die enkel in het hier en nu bestaat. Toch denkt Snelling “dat dat is wat dans een kunstvorm maakt die reikt naar de toekomst, omdat het menselijk contact vereist.”

Heel toepasselijk in deze context is ook de relatie die de onlangs overleden choreograaf Jean-Pierre Perreault had met ruimte, kostuums, decors, en zijn aangeboren begrip van de menselijke conditie. Lucie Boissinot noemt hem een ‘totaalkunstenaar’, die niet alleen het verlangen had een ‘ruimte’ te creëren, maar dat wilde doen door te schilderen. “Hij vormde die ruimte niet alleen omdat hij hem wilde gebruiken in zijn dans. Hij deed dat volgens mij gewoon omdat hij zin had om te schilderen. Hij had zin om de verlichting te creëren, hij had zin om de kostuums te maken. Hij wilde die dingen echt allemaal doen. Het klopt wel dat hij die ruimtes schiep als startpunt om van daaruit te dansen. We hadden onze arena, gevormd door zijn decors, en hierdoor ontstonden gesloten ruimten die ons als mensen echt veranderden. Zijn schilderijen hadden die uitwerking. Dit had dus echt fysieke gevolgen voor ons. Het veranderde onze dans, het veranderde onze manier van zijn. En ik denk dat dit is wat hij wilde.”

In Édouard Locks recente niet-narratieve werken *Amelia* en *Amjad* scheidt de choreograaf genoeg in de furieuze gezwindheid van zijn uitstekende dansers en in de snelheid van de uitvoering van de beweging. *Amelia* is een knap werkstuk, en de menselijke kracht die zijn werk vereist, is ontzagwekkend; zijn dansen vertonen lichamen die grenzen overschrijden die we misschien voorbarig zouden opleggen. De pure snelheid van de beweging, in grote mate ondersteund door hun overdreven nauwgezette pointewerk, brengt de dansers in een gewijzigde toestand van performance, en de gebaren getuigen van de abstracte complexiteit van het menselijke lichaam.

Behalve de fysiekheid is *Amjad* heel anders door de experimenten met verlichting, toneeldesign en de opnames en camerabewegingen in de opgehangen videoprojecties. *Amjad* wordt geregisseerd door Lock en gefilmd door André Turpin, die al samenwerkten aan de filmversie van *Amelia*. Stroken rode en witte zijde, parels en beelden van onder andere rood, pulserend vlees stijgen en dalen op ronde schermen doorheen de performance.

Lock verwerkte vaak film in zijn theaterproducties om zijn publiek te verleiden om van een bewuste manier van kijken over te schakelen naar een onbewuste manier. Lichtdesigner John Munro structureert zijn bijdrage aan *Amjad* op basis van een dynamische cameratechniek. Munro verschuift ons gezichtspunt voortdurend en abrupt, tijdens dezelfde scène. Het licht splitst de dans in lagen en laat hem eruitzien als gefacetteerde puzzels van rook en spiegels. Het design volgt de actie niet; abrupt en afstandelijk klikt het licht aan en uit. Dansers komen op en verdwijnen in de duisternis van de coulissen. Isabelle Van Grimdes recente, diep onderzoekende werk in versies van *Vortex*, haalt dansers naar voren die elk hun waaier van bewegingen lijken te hebben waaruit ze kunnen kiezen. De selectie wordt naar eigen keuze herhaald, misschien in harmonie met wat volgens hen past bij de sfeer of het moment. Wat er lijkt te gebeuren, is dat een danser een frase lijkt op te pikken en mee te nemen, waarna hij of zij die introduceert in de ruimte van een andere danser. En zo gaat het stuk door.

Sommige theoretici verwijzen naar deze benadering met het Franse woord 'bricolage' of geknutsel. Hierbij reproduceren de dansers niet gewoon een vastgelegde choreografie; de choreografie is precies ontworpen om hen toe te staan samen te werken als partners in een creatieve verwerking van ideeën. De nadruk ligt op de uitvoering zelf, en op hoe de artiesten interageren met hun omgeving, in dit geval de muziek en de levende muzikanten en ook, bij uitbreiding, de relatie die bestaat tussen het werk in zijn geheel en de impact die het heeft op het publiek. Van Grimde maakt gebruik van een waar-denk-je-aan-impuls, verkent hoe de dingen in elkaar passen, en creëert een band tussen wat is voorbereid en wat er samenkomt in het moment.

In interviews verklaarde Van Grimde zelf ook nog dat de open structuur van het werk haar relatie met de dansers volledig heeft veranderd: ze wordt niet langer geblokkeerd doordat ze tot in de zovleeste graad aanwijzingen moet geven. De extreem geofende dansers zijn duidelijk ingespeeld op elkaars fysieke, en wellicht ook emotionele aanwezigheid. Er vormen zich weinig duidelijke relaties, maar er wordt ontzettend veel geluisterd en gekeken, op bewust én onbewust niveau.

De laatste uitvinding

Een aantal werken die onlangs vertoond werd op het *Festival Trans-Amériques* in Montréal gebruikte samenwerkingen tussen verschillende media. Paul-André Fortier toont in *Cabane* hoe een danschoreograaf zijn rijke verleden in het dans theater uitbuit en op het toppunt van zijn creatieve vermogen is. Zijn decor: een draagbare verlaten schuur, in het oude havengedeelte van de stad, een theater, en een voormalige balzaal van een hotel. Het schuurtje is een schuilplaats, niet meer dan ongeveer twee bij anderhalve meter, door Daniel Vallée gebouwd uit afvalmaterialen zoals een deur met verschillende lagen verf en stukken multiplex. Naast Fortier zien we de multidisciplinaire kunstenaar Rober Racine, wiens verleden met dansmakers teruggaat tot het eerste werk dat Marie Chouinard eind jaren zeventig aan het publiek vertoonde, *Cristallisation*, waarna hij ook de krassende, versterkte muziek aan het begin van haar *Sacre du Printemps* (1994) componeerde. Fortier, zestig jaar, gespierd en met een kale knikker, beweegt onopvallend, terwijl Racine fungeert als zijn drukke handlanger, ietwat mollig en met een verward kapsel. Eerst schreeuwt Racine allerlei nonsens door een megafoon. Fortier steekt zijn hoofd uit de deur van het schuurtje, kijkt op, wandelt naar buiten en begint te ijsberen, afwisselend geïrriteerde buur en Beckettiaanse speler. Deze twee trawanten komen over als zwervers, ondanks hun formele kleding met hemd, das en lange broek. Door gebruik te maken van eenvoudige rekvisieten (een ladder, een driepoot, metalen bedveren, samengebonden waterkannen) zijn ze alchemisten van het alledaagse. Zo is Racines harmonica bijvoorbeeld geïnstalleerd op een driepoot, of plukt hij aan de bedveren. Daarmee creëert hij een spottende gelijkenis tussen rekvisieten en muziek. In een briljante scène neemt Racine een houten plank op en houdt die aan de zijkant van zijn hoofd. Een technicus, die vlakbij het publiek zit, projecteert Fortiers profiel op de plank. Naarmate Racine in een halve cirkel wandelt tot vlakbij de toeschouwers op een tribune, vloeien de twee figuren wonderbaarlijk in elkaar, waarmee een onvoorspelbare opwinding wordt overgedragen op het publiek.

De solide werkrelatie tussen Danièle Desnoyers en geluidsdesigner Nancy Tobin, die steeds sterker groeide in de loop van een aantal producties, is een essentiële drijfveer achter *Là ou je vis*. De rommelende, krasserige atmosferische storing van een elektronische compositie vormt het fundament van de muziek. Naast Desnoyers' energieke en levendige groep jonge dansers die de ruimte in zijn geheel inneemt, duikend in de weelderige bewegingen, fungeert Manon De Pauw als on stage mediamanipulator: ze werkt met basismaterialen zoals grote, witte bladen (crêpe) papier, of knipt met de hand ronde cirkels uit en plaatst ze op een tekentafel die ook dienstdoet als overheadprojector (ze staat aan de linkerkant van het podium, met een camera op haar gericht die elke beweging vastlegt, en we zien deze beelden geprojecteerd op een immens wit scherm van vloer tot plafond achteraan het podium). Op een bepaald moment neemt De Pauw een stuk houtskool en tekent ze een cirkel. Er zit een lieflijke eenvoud in het schuren van het grafiet over het oppervlak in een cirkelende beweging, en velen in het publiek herinneren zich dat ze exact hetzelfde deden tijdens de tekenles in de basisschool. Op andere momenten plaatst ze misschien een kraal of een steen of een of andere uitgeknipte figuur op de projectortafel en zien we het resultaat. Vaak helpen de dansers met de visuele manipulaties, door bladen papier uit te trekken, langs voorwerpen op het scherm te stappen, en zo meer. Desnoyers geeft De Pauw voldoende tijd om haar ding te doen. Op dezelfde manier wakkert ook de krachtige monoloog van de jonge Clara Furey over vervreemding de energie van de show aan. Ook dit is een aanwijzing dat Desnoyers haar performers en medewerkers grootmoedig de vrijheid geeft om op autonome wijze te creëren, waarbij hun aanwezigheid gelijkgesteld is met, maar niet overheerst wordt door, de dans.

De samenwerking tussen Benoît Lachambre en Louise Lecavalier, *Is You Me*, is afwisselend verrukkelijk en diep bevredigend, waarbij een met traditie beladen omgeving wordt omgevormd tot een magische plek. Deze intelligente, krachtige professionals die gebruikmaken van eenvoudige, delicate interpretatievaardigheden werken samen met de al even getalenteerde visuele kunstenaar Laurent Goldring

en de elektronische componist-geluidsdesigner Hahn Rowe. In deze samenwerkingscreatie verschijnen Lachambre en Lecavalier als computergestuurde beelden die in elkaar overvloeien en oplossen, met schokkerige bewegingen, hun gezicht en lichaam meestal verborgen door de overalls met kap die ze dragen. Er is niets opvallends aan, geen grote bewegingen, geen gekunstelde houdingen; alles zit hem in de subtiliteit van de gebaren. Hoofden worden gebogen, schouders worden opgetrokken of geschud, of de dansers wriemelen plat op hun rug over een schuin geplaatst, lang wit 'canvas'. Goldring, aan zijn computer, tekent kronkels die lijken op dinosaurussen en vogels, die naar goeddunken verschijnen en weer verdwijnen. Hij besmeurt het scherm met computergestuurde vegen verf, ook over zijn levende onderwerpen, zodat ze één worden met zijn palet. Uiteindelijk voegt hij kleur aan het geheel toe (alles daarvoor was in zwart en wit), en de plotse levendigheid is bemoedigend. Maar door het totale gebrek aan gedwongenheid in het gebruik van het mediamateriaal vloeien alle onderdelen van het gehele stimulerende werk naadloos in elkaar over. Dit zijn door beweging aangedreven inktvlekken die ik eindeloos kan blijven bekijken.

In deze gemeenschap van avontuur, creativiteit en samenwerking zijn de meer abstract getoonde overdenkingen innig verbonden met de bredere culturele en artistieke bewegingen in performancekunsten en visuele kunsten, en verwijzen ze naar de populaire cultuur, naar grafisch design, installaties en nieuwe technologieën. Remix is het sleutelwoord hier, dat opduikt tussen de verschillende contexten voor het maken van een dans. Hedendaagse dansproducties zoals deze omvatten hoogstaande concepten; hoewel ze vluchtig zijn, hanteren ze (toch) niet-intellectuele entertainmentwaarden.

Kunst, zoals altijd, opent nieuwe mogelijkheden en stelt vragen, waarbij de experimenten van een choreograaf grotendeels liggen in het ontdekken van nieuwe ideeën en structuren, in het verfijnen van zijn stijl, in de resulterende geïntegreerde actie. De perceptie van het publiek is van essentieel belang in elke dialoog over ervaringen, zelfs in een meerduidige ervaring. Vurige verschillen maken deel uit van

de uitwisseling. Bovendien is samenwerking een kwestie van inclusie, van het uitbreiden van visies en het verleggen van grenzen. Het gaat er gewoon om dat je jezelf toelaat een ervaring te beleven van iets wat je niet zo goed kent, waarbij je tegelijk veel leert over iets waar je veel over weet, terwijl je tijdens het proces je kwetsbaarheid zuiver houdt.



Wat ons ontglipt en wie me fascineert...

— Isabelle Van Grimde

De inspiratiebron

Het lijkt alsof dwars door mijn hele oeuvre een wilde hengst in galop door tijd en ruimte rent... Het is beurtelings het oerdier in de roes van zijn vrijheid of het gebroedersinnige wezen uit de onderwereld...

Scheppend bezien zijn is voor mij bovenal vrijheid en onafhankelijkheid, veeleer de opwinding dan de klassieke angst voor het witte blad. De witte schuift tegelijkertijd een groot stuk waarheid en een groot stuk spel...

Ontwerp en gebeurtenissen; de bedoelingen

Transcendent lichaam, ongekend lichaam, mysterieus lichaam, verborgen, ondergedoken buiten het bereik van woorden, een andere kijk op de lichamelijke materie.

In zijn hoedanigheid als grondstof, als kneedbare materie, maar evenzeer als denkend, gevoelig, innerlijk wezen, staat het lichaam in de kern van mijn hele werk. Mijn choreografische taal vindt zijn oorsprong in de ontdekking van de oneindige fysieke mogelijkheden van het lichaam en van het emotionele weefsel dat ervan uitgaat. Door dichterbij het lichaam en zijn menselijkheid te komen, verwijder ik me geleidelijk van een architecturale gebarentaal om te evolueren naar een tegelijkertijd dieper gewortelde en gevoelige benadering van het lichaam, naar een studie van zijn elementaire aandriften en spanningen.¹

Mijn belangstelling voor het lichaam is een belangstelling voor de menselijke materie. In tegenstelling tot eerdere tijdperken verloopt de zoektocht naar onze identiteit als mens en naar onze plaats in het universum vandaag over het lichaam, daar waar het vroeger buiten beschouwing werd gelaten.

Het gaat om de verborgen kant van ons wezen, het duistere andere van dat lichaam op een podium dat ons ontsnapt en dat mij fascineert. Door het dansen vertoeven we in een andere wereld, in een transcendentie, buiten een conventionele realiteit. We betreden het onbekende: met hetgeen we door dans en beweging van het lichaam begrijpen en wat eruit voortkomt, zitten we werkelijk in verschillende dimensies.

1. — Het naakte lichaam

Het lichaam: de plek van alle densiteiten, trillingen, golvingen, gevoeligheden, waarnemingen, interpretaties...

Voertuig om in eindeloze vervoering door de ruimte te trekken.

Plek van intimiteit, verwerping, onveiligheid, narcisme, experimenten, droombeelden.

Gevangenisplein dat de media gebruiken om ons op te sluiten in het beeld van het enige aanvaardbare lichaam...

Plek die ons verraadt, ons ontsluit.

De plek van ons zijn, van het tegengestelde van ons zijn of van wat we zouden willen zijn.

Wij zo oneindig kwetsbaar.

Ik ben op dit moment gefascineerd door twee tegengestelde aspecten die het lichaam in zich sluit: het oerlichaam, grondslag van onze meest elementaire driften, dat uit het verleden komt, en het lichaam van de toekomst.

Het oerlichaam interesseert me omdat het ook vandaag nog op een heel onbewuste manier onze emoties en driften opwekt; het ligt aan de oorsprong van een groot stuk van onze verhouding tot de wereld en tot de anderen. Zonder dat we er ons rekenschap van geven, 'lezen' we voortdurend het lichaam van de anderen en nemen we ook onze hele omgeving waar door deze oerfilter, waarop dan iets in ons gaat reageren.

Dit oeraspect van ons wezen staat in direct en nauw verband met wat ons fysiek doet handelen, bewegen en dansen.

Maar het lichaam van de toekomst fascineert me evenzeer! Dankzij de ontdekkingen van de wetenschap weten we dat onze perceptie van de materie, en van het lichaam in het bijzonder, niet overeenstemt met de werkelijkheid. De materie waaruit we zijn gemaakt, is op atomair en subatomair niveau niet eens materie, maar een oneindige hoeveelheid energetische trillingen.

Hoe zal deze nieuwe informatie onze perceptie van ons lichaam en van onszelf kunnen beïnvloeden?

En hoe kan deze nieuwe perceptie van de lichaamsmaterie op het bescheidener niveau van het werken met gebaren dat aan dansers wordt doorgegeven, veranderingen teweegbrengen in de manier van bewegen en wellicht de waaier van bewegingsmogelijkheden verruimen?

Deze twee waarnemingspolen van het lichaam zijn nu mijn eigen perceptie van de lichaamsmaterie aan het wijzigen en dus ook mijn manier om creatief met het lichaam om te gaan.

2. — Omgaan met de taal in tijd en ruimte, een conceptuele benadering

Ik gebruik een genetisch model om mijn choreografische taal te construeren.

Het materiaal is voor mij onophoudelijk voorwerp van constructie en deconstructie, ik roep hybriden in het leven: door terug te grijpen naar bepaalde gebaren en bewegingen uit een vroeger werk en hen een nieuwe perceptie en een andere oriëntatie te geven of ze met onuitgegeven elementen te associëren, ontstaat een soort organische evolutie...

Bij elk nieuw stuk zaai ik nieuwe elementen in het werk en als er nieuwe vertolkers komen, voegen zij op hun beurt een nieuw bewustzijn toe, met weer een eigen manier om de richtlijnen van de choreograaf te beantwoorden of om een gebarentaal te integreren.

Ik werk ook met de tijd.

Muziek is de incarnatie, de waarneming van de tijd. Ze sublimeert, vernietigt en verslindt de tijd in haar ritmen, ze rekt tijd, herhaalt, deconstrueert, verdeelt of verveelvoudigt tijd.

Klank maakt tijd en ruimte tastbaar, muziek is voor mij niet een stramien om danspassen op te wekken. Veel meer dan de muziek zelf, is het bovenal de werkwijze van musici en componisten om de muziek en structuren te bedenken en uit te vinden die mijn creativiteit inspireert.

Werken met betekenisdragers, een wereld vol zin scheppen...

Veel meer dan de muziek zelf, is het dus vooral de manier waarop musici en componisten de muziek denken, die heel veel tot mijn werk heeft bijgedragen.

Ik studeerde als kind al muziek; bovendien leef ik al vijftientig jaar samen met een musicus. Ik werk ook sinds mijn eerste stappen als choreografe samen met componisten.

Van daaruit maakte ik kennis met verschillende muzieksoorten en met diverse benaderingen van het componeren en vertolken, van de meest uitgeschreven en conceptuele aanpak tot de meer organische en geïmproviseerde benadering. Die bijna dagelijkse omgang met musici en componisten maakte mij vertrouwd met een andere perceptie van muziek en kunst in het algemeen: ik ben ermee opgehouden met altijd maar te zoeken naar het verhaaltje of de betekenisdrager, naar wat achter de muziek of het kunstwerk kon schuilgaan. Ik heb integendeel veel geprobeerd te achterhalen hoe een kunstwerk is geconstrueerd, waaruit het is gemaakt, tot het in mijn bewustzijn doordrong dat het echte verhaal precies daar zit...

Deze andere perceptie van kunst, en van muziek in het bijzonder, was voor mij heel bevrijdend en een ware inspiratiebron. En ze is het nog altijd. Ik heb het over kunst, omdat ik ook met schilders omga. Wat me het meest heeft getroffen in de manier waarop zij een kunstwerk bekijken, is dat ze veel meer aandacht schenken aan de ontstaansgeschiedenis dan aan de voorstelling van het schilderij...

Vorm is betekenis: de menselijke architectuur

Jarenlang heeft de verhouding van het lichaam tot de ruimte me ertoe gebracht architecturale vormen te scheppen. Het lichaam van elke danser is geleidelijk een architectuur geworden en in ieder van die lichamen hebben zich gevoelige ruimten geopenbaard die ik wilde laten weerklinken... Elke architecturale vorm wordt dus op een diepgewortelde, primaire, trillende, organische... manier gepeild.

Je kan een manier van bewegen alleen veranderen als de dansers zelf een verschillende perceptie van hun eigen lichaam verwerven. Je mag niet vergeten dat dansers een jarenlange training achter de rug hebben, die ze conditioneert om hun lichaam altijd op dezelfde manier te zien. Deze beperkte ervaring kan een rem betekenen in het zoeken naar beweging.

Mijn werk bevat nu dus een spanning, een contrapunt tussen die architecturale vormen en wat daarin woont, de elementaire spanningen en aandriften. De vorm evolueert om het lijf te laten vibreren, het skelet op te sporen, de kerndeeltjes te laten weerklinken. Ik laat me boeien door hetgeen waaruit die vorm is gemaakt, door zijn skeletachtige, architecturale, organische, vibrerende inhoud.

De vorm kan dus verschillende aspecten aannemen en toch zijn betekenis behouden. De dansers reproduceren die vormen in een veelzijdigheid van variaties. Maar de diepere betekenis blijft, ongeacht de vorm die ze in een bepaalde context en op het moment zelf creëren.

Een open oeuvre, variaties op de betekenis door de veelzijdigheid van vormen

Sinds 2005 heb ik, weliswaar telkens op een andere manier, al mijn stukken² in deze context van een open oeuvre ontworpen.

Aanvankelijk vanuit het verlangen om het scheppingsproces en het improviseren van en met de dansers te delen met de toeschouwers, kwam bovenop de voorgaande kwesties en het werken rond het lichaam, de bekommernis om de opbouw van een choreografisch oeuvre. Doorheen dit proces ontwikkelde ik een absoluut vertrouwen in de creatieve intelligentie van dansers en in hun vermogen om beslissingen te nemen die bijdragen tot de finaliteit van een werk; kortom, om in de zin van een open oeuvre te werken. Het is voor mij evident geworden dat het geen noodzaak is een absolute controle uit te oefenen op alle aspecten van een werk om de essentie ervan te blijven beheersen.³

In wezen heeft een vorm juist esthetische waarde in de mate waarin ze uit veelzijdige perspectieven kan worden bekeken en begrepen, waarin ze een grote variëteit aan aspecten en resonanties vertoont, zonder ooit op te houden zichzelf te zijn.⁴

2 — Les Chemins de traverse 1 tot 5, Vortex 1 tot 3 en Perspectives Montréal.
3 — Interview van Isabelle Van Grimde door Caroline Lussier.
4 — Eco, Umberto. La Poétique / l'oeuvre ouverte. Parijs: Editions du Seuil, 1965.

Deze ontwikkeling heeft mijn relatie tot de vertolkers radicaal gewijzigd. Mijn verhouding tot de dansers is informatief geworden. Het gaat erom het lichaam te informeren over een nauwkeurige gebarentaal en over de manier om die aan te wenden, de geest te informeren over de bedoelingen van het werk, over zijn ruimtelijke en dynamische structuur en over de waaier aan mogelijkheden waarover de vertolker beschikt om daartoe bij te dragen. Het is een heel complex proces (veelzijdig voor de vertolker die een nauwkeurig uitgeschreven choreografische partituur moet volgen en tegelijkertijd met een substantiële marge van vrijheid moet kunnen omgaan). De dansers worden mee verantwoordelijk. Het hele proces geeft denkende lichamen te zien die hetgeen ze op het toneel moeten overbrengen volkomen beheersen.⁵

3. — Hoe je vandaag auteur bent van je eigen werk

Het lichaam in vraag gesteld: ontmoetingen zijn de weg om tot scheppend werk te komen. Mijn gesprekken. Interdisciplinariteit.

De zoektocht om in een huidige gemeenschap auteur, choreograaf te zijn.

Zodra ik met het open oeuvre aan het werk ben gegaan, staat in de kern van mijn hele ontwikkeling de vraag hoe ik de auteur kan zijn die vormen en inhoud creëert, terwijl de mensen waarmee ik werk hetgeen ik hun als materiaal aanreik met hun intelligentie begrijpen, in staat zijn het om te vormen en er desondanks trouw aan te blijven. De balans tussen het stuk openheid en het stuk controle staat bij elke nieuwe creatie weer op het spel. Dit proces geldt ook tussen de componisten en de musici die met ons samenwerken of nog tussen de componisten en mezelf. Het is allemaal vrij complex en overigens helemaal niet statisch: naargelang elk nieuw stuk en de verwachte effecten, gaat het nu eens deze kant op, dan weer de andere. Momenteel bestaat de neiging om de dingen nog meer openheid te geven...

5 — Interview van Isabelle Van Grimde door Caroline Lussier.

Het lichaam in vraag gesteld: ontmoetingen zijn de weg om tot scheppend werk te komen. Mijn gesprekken.

Mijn beslissing om parallel met mijn scheppend werk ook onderzoekswerk over het lichaam te verrichten onder de vorm van gesprekken met andere kunstenaars, maar ook met persoonlijkheden uit de culturele, wetenschappelijke, literaire en filosofische wereld die in hun praktijk een precieze relatie hebben met het lichaam, kan de indruk wekken dat ik me ergens in een meer intellectuele stroming situeer.

Maar die gesprekken leveren me bovenal talloze sleutels op om het lichaam te begrijpen en ermee te creëren... Ze verschaffen me toegang tot een wereld van percepties, gevoeligheden en opvattingen van en over het lichaam, die telkens weer verschillen naargelang de persoonlijke ervaring en de culturele context, maar vooral naargelang de professionele context van de mensen met wie ik deze gesprekken voerde.

Ik probeer doorheen dit project mijn visie op het lichaam uit te diepen en te verbreden zodat ze mij als kunstenaar en als mens kan voeden. Het is een ervaring die mijn werk verrijkt omdat ik de diepe noodzaak aanvoel om tijd te besteden aan reflectie over het lichaam dat inhoud, essentie en materie is van mijn scheppend werk.

De mensen die ik over dit onderwerp aan het praten krijg, wekken mijn nieuwsgierigheid op, hetzij door wat ze doen, hetzij door wat ze denken.

Als men mij vraagt in welke mate mijn benadering van het lichaam deels Belgisch, deels Québécois is en daarbij onuitgesproken suggereert dat mijn belangstelling en de manier waarop ik het lichaam aanpak eerder Québécois is en mijn intellectuele benadering Europees, dan besef ik juist dat ik de dingen niet helemaal zo zie...

Ik geloof niet dat ik erg intellectueel ben, ik denk veeleer dat ik instinctmatig handel, maar in de loop van de jaren ben ik zoals heel

veel choreografen in Québec ertoe gebracht een verklaring te zoeken voor mijn aanpak, al was het maar om subsidies te bekomen, maar vooral om hem aan studenten te kunnen doorgeven. Op die manier ben ik zeker in staat over mijn werk te praten, maar de ideeën krijgen pas vorm na het experimenteren, ze liggen niet van meet af aan klaar... Ik ontwikkelde in de loop van de jaren ook een conceptuele benadering onder invloed van Québécoise choreografen zoals Lynda Gaudreault. Maar wat mij betreft, vormen die conceptuele benaderingen slechts vertrekpunten die meestal in de loop van het scheppingsproces uiteenspatten waar het *momentum* van dit proces de bovenhand haalt. Ik vertrouw dan veel meer op mijn eigen impulsen en beelden dan op het aanvankelijke concept om mijn creaties tot een goed einde te brengen.

Natuurlijk werd mijn aanpak van het lichaam hier in Québec gevoed, waar ik sinds vijftig jaar de kans kreeg om het werk te leren kennen van Chouinard, Lock, Perreault, Emard, Léveillé, Fortier, Laurin en dansers zoals Louise Lecavalier, Louise Bédard, Marc Béland, Benoît Lachambre, Luc Ouellette..., maar ook nog van *Théâtre de Carbone 14* en van Robert Lepage. Niet alleen als toeschouwer ben ik met het werk van al die mensen geconfronteerd, ik heb er ook de sporen van teruggevonden in de lichamen van de vertolkers waarmee ik werkte...

Bovendien zijn we in Québec dankzij het *Festival International de Nouvelle Danse* (FIND) in contact gekomen met tal van internationale choreografen, dus ook met andere benaderingen van het lichaam. Daaruit groeide een nieuwe generatie choreografen en dansers, waaronder veel die van elders kwamen en de Québécoise akker met nieuwe invloeden bezaaiden. Rond diezelfde tijd kreeg ik de eerste uitnodigingen om in Europa in residence te gaan werken en zo enkele Europese dansers in mijn creaties te introduceren, wat dan weer nieuwe invloeden opleverde...

Maar ondanks die veelzijdige invloeden bleef mijn benadering van het lichaam al met al diep geworteld in mijn fascinatie voor dat

‘duistere andere’ (*The obscure other*⁶), het lichaam dat uitdrukking geeft aan alles wat woorden niet kunnen uitdrukken en dat met zijn beweging zowel onder de maat van ons gewone bewustzijn blijft als erboven uitstijgt.

Ik geloof dat mijn benadering van het lichaam daardoor erg Québécois is, maar ook erg Vlaams, en dat beide vlot bij elkaar passen...

4. — Interdisciplinariteit: ik situeer mezelf als een sociaal wezen

De reeks ‘Perspectives’

Door mijn gedachtewisselingen met kunstenaars uit de kringen van muziek, theater en visuele kunst, komt de conceptuele vraagstelling eigenlijk nooit tot rust...

Het project ‘Perspectives’ is een gelegenheid om mijn eigen werk tegemoet te treden omdat ik het daar door het prisma, door de filter van andere kunstenaars ogen bekijk. Maar de bedoeling is natuurlijk ook dat mijn werk een bron, een grondstof of een springplank kan zijn voor het werk van andere kunstenaars.

Het gaat erom enkele choreografische fragmenten te ‘geven’ aan kunstenaars die op andere gebieden actief zijn, zoals schilders, videokunstenaars, beeldhouwers, componisten, theatermakers, enzovoort. Op die manier kan een andere kijk op mijn werk ontstaan en kan ik het aanpakken in een nieuw perspectief van met elkaar delen en risico nemen.

Wat blijft er dan van de essentie van het werk over als het werken met het lichaam met een verschillende context wordt geconfronteerd? Ik wil graag ontdekken wat kunstenaars uit andere gebieden in mijn werk opmerken, wat ze naar voren schuiven, hoe ze er zelf een plaats vinden. Ik volg de evolutie van de werkzaamheden alvorens ik dan de publieke voorstelling van het geheel van de ‘doorgegeven’ werken ensceneer. Ik bepaal de vorm van de voorstelling op toneel of in een

installatie en zorg voor de coherentie van het stuk. Ik vind het heel plezierig om materiaal aan andere kunstenaars aan te reiken en te zien wat ze ermee aanvangen, wat ze erin vinden, en zo het startpunt te zijn van iets dat me zal overstijgen.

De conversaties met de muziek: standpunten over de verhouding tussen muziek en dans.

Ik vind het fundamenteel dat een choreograaf zijn eigen muziek vindt, de muziek van zijn bewegingen, van zijn choreografie, alvorens die met de gekozen muzikale partituur te confronteren... Om tot een ware conversatie te komen, moet je ook een eigen standpunt hebben.

Als je niet je eigen muziek hebt, bestaat het gevaar dat hetgeen je creëert slechts een kleurloos afkooksel is van de gekozen muziek. De conversatie kan pas interessant en dynamisch zijn als er ook sprake is van spanning, van gemeenschappelijke punten maar ook varianten, van contrapunten, stiltes, luistermomenten en... waarom niet, van sterke momenten van éénklank!

Muziek bezit een bijzonder krachtige uitdrukkingskracht, vooral waar het om emoties gaat. Dit blijkt overduidelijk in de manier waarop filmmakers ervan gebruikmaken: zonder muziek zouden heel veel beelden niet dezelfde intense gevoelens opwekken...

En in die zin heeft muziek het vermogen om de ervaring die een toeschouwer bij een dansvoorstelling opdoet, te verruimen en uit te diepen, om de waargenomen dimensies en hun resonantie te verveelvoudigen. Wat een belangrijke troef kan zijn om de toeschouwer mee te voeren naar minder narratieve en lineaire gebieden, om hem te helpen zijn verbeeldingskracht te bevrijden en hem zo tot een vollediger waarnemingsveld uit te nodigen...

Anderzijds is muziek wellicht de kunstvorm waar we in ons dagelijks bestaan het vaakst mee te maken hebben. Dat betekent dat ze een hele lading clichés met zich meedraagt, een hele bagage die veel vooroordelen insluit en onze relatie met haar danig compliceert.

Precies daarom, denk ik, verkiezen veel choreografen tegenwoordig een heel neutraal klankstramien omdat ze in hun voorstelling niets van al die bagage moeten hebben.

Tot in het midden van de twintigste eeuw kon je je geen dans zonder muziek voorstellen: dans was als het ware een verlengstuk, een incarnatie, een visuele manifestatie van de muziek.

Voor de choreografen van de twintigste eeuw is het nodig geweest zich uit deze associatie te bevrijden of er althans afstand van te nemen. Ze zijn dus begonnen stille creaties te maken, muziek te bestellen aan componisten of eventueel muziek ernaast te nemen zonder ook maar een poging te doen om een verband te leggen. Ze waren zelfs uit op het toeval, zoals bij de samenwerking tussen Cage en Cunningham...

Daarna is er een terugkeer naar de barok geweest, naar het aspect 'genot' in de kunst. Choreografen zoals Mark Morris hebben die symbiotische band met de muziek weer ingevoerd. Maar volgens mij is dit opnieuw een heel letterlijke band...

Ik heb dus de indruk dat men vooral de extremen, de tegengestelde polen heeft verkend, en dat er eigenlijk nog een quasi onbetreden en naar mijn gevoel heel rijk gebied kan worden ingepalmd...

Het is precies deze vrijheid, dit bijna witte blad dat me inspireert...

Het werk van componisten is, abstract gezien, een andere inspiratiebron voor mij: ik ben vanuit dezelfde ideeën beginnen te experimenteren.

Door de methoden van muzikale compositie naar het dansgebied over te brengen, verveelvoudig ik de percepties die ik van een muzikaal werk kan hebben. Het is op die manier niet alleen tot mij doorgedrongen dat mijn dialoog met de muziek zich op zulke verschillende niveaus kan afspelen dat ik niet eens een keuze moet maken

tussen muziek aanwenden of ze links laten liggen, maar dat ik ook inspiratie kon vinden in verschillende benaderingen van muzikale compositie of improvisatie...

Als ik van een bestaande compositie vertrek, probeer ik mij voor te stellen welke plekken in de partituur nog kunnen worden ingepalmd, hoe ik ze kan aanvullen, hoe ik de intentie kan benadrukken of er nieuwe dimensies aan toevoegen, bepaalde passages kan onderstrepen, andere kan tegenwerken, enzovoort. Ik moet er ook op toezien dat mijn materiaal een dialoog aangaat met het muzikale werk zonder dat de ene of andere wordt opgeheven of verzwakt, welk antwoord ik kan verzinnen voor bepaalde heel intense momenten, crescendo's, rarefactie, enzovoort.

Ik heb een van de sterke momenten van dit zoeken beleefd toen een muziekcriticus verklaarde dat zijn perceptie van *Vortex Temporum* van Gérard Grisey dankzij de choreografie zoveel rijker was geworden dat hij zelfs passages had gehoord die hij in eerdere opvoeringen van hetzelfde werk niet had opgemerkt.

Wanneer ik tegelijkertijd met een componist werk, hangt alles af van zijn manier van werken. Vaak haal ik er inspiratie uit waardoor er een vrij vlotte resonantie ontstaat tussen mijn choreografische partituur en de zijne. In een van de projecten waar ik momenteel aan werk, is het de componist die zich door mijn methoden laat inspireren om het open oeuvre met zijn vertolkster aan te pakken...

De manier waarop ik de band met de muziek aanpak, is bijzonder veeleisend voor mijn dansers. We werken immers niet met verhalen, maar met concepten van verhoudingen tot de muziek die naargelang de verschillende onderdelen van het stuk variëren. Zo moet de danser keuzes maken in ritme, tegenstellingen, variaties, reducties, enzovoort, om de dynamische curve van mijn choreografische partituur goed te onderstrepen, hoewel ze natuurlijk niet altijd die van de muziek volgt...

Daarnaast merkte ik dat de manier waarop ik de band tussen dans en muziek aanpak ook voor musici verwarrend kan zijn. Dat geldt vooral voor degene die zijn opgeleid en voort carrière maken met geschreven muziek. Het is immers niet altijd eenvoudig zijn partituur op een onberispelijke manier te spelen terwijl een danser in complete tegenstelling of ook op dezelfde lijn aan het bewegen is; ook nu nog lijkt hen dat heel ongebruikelijk...

De lichamelijke van de danser en de lichamelijke van de musicus

Er is geen verschil. Het is voor mij fascinerend de start van de impulsen te observeren in het lichaam van musici of dirigenten... Ik denk aan Lorraine Vaillancourt, de leidende figuur van het *Nouvel Ensemble moderne* (NEM), die nochtans radicaal sober is in haar manier van dirigeren... Paradoxaal genoeg maakt deze soberheid, het feit dat er geen opsmuk is en dus ook geen storende nevenbewegingen zijn, dat je beter de start van de impulsen ziet in het lichaam, de accenten, de frasering enzovoort... Van hun kant laten de musici hun instrumenten weerklinken: hun gebaren moeten heel nauwkeurig de juiste zijn, ze zijn dus heel leesbaar in het lichaam. Ik heb het er vaak over met mijn dansers omdat de precisie in de start van de gebaren heel veel kracht schenkt aan de intenties van de danser, en dus aan zijn uitstraling en de helderheid van het werk...

In het stuk *Trois vues d'un secret* van het jaar 2000 bracht ik drie maal dezelfde solo op drie verschillende muzikale creaties: de meeste toeschouwers dachten dat ze drie verschillende choreografieën hadden gezien... De toeschouwer zal naargelang de gekozen muziek een totaal andere perceptie van het werk hebben.

Als choreografen hebben we duidelijk afstand genomen van de muziek als belangrijkste inspiratiebron en creëren we vaak in stilte beweging. Toch is het nog grotendeels de muziek die ons ertoe kan brengen de tijd in vraag te stellen en met ritmes te spelen.

Ik hou ervan dat de musici live op het toneel aanwezig zijn, op voor-

waarde dat ze enerzijds ook werkelijk aanwezig zijn (en niet verborgen in een hoekje), maar niet theatraal geësceneerd. In mijn ogen zijn ze bovenal musici, ze incarneren de muziek waarvan ik verwacht dat mijn vertolkers ermee spelen, dat ze hen begeleidt, in oppositie treedt... Ze helpen een dynamiek te geven aan de ruimte door op het toneel een ander niveau van dialoog te creëren, eerst onder elkaar en dan met de dansers.

Ik zie helemaal niet in wat musici op een podium komen doen als er niets met hen gebeurt... De vraag heeft zich voldoende duidelijk gesteld naar aanleiding van experimenten met ensembles die heel nauwkeurig een heel complexe partituur moesten spelen; als de dirigent er voldoende voor openstaat, kan de samenwerking met hem ondanks alles een werkelijke dynamiek teweegbrengen tussen het ensemble en de dansers.

Kunst

“We dance round in a ring and suppose. But the Secret sits in the middle and knows.” (Robert Frost)

Sinds mijn aankomst in Noord-Amerika werd ik geconfronteerd met de twijfels omtrent de noodzaak van het bestaan van kunst, en meer specifiek van de dans...

Ondanks alle tegenstand en ontmoedigende commentaren waarop mijn verlangen om te dansen in mijn Europese omgeving was gebotst, had ik nooit blootgestaan aan het idee dat kunst nutteloos was en geenszins onmisbaar voor het leven en de ontwikkeling van een samenleving of een cultuur.

Deze twijfel is des te schrijnender geworden toen ik tien jaar lang compositie en scheppingsproces doceerde aan de Concordia University (een Engelstalige universiteit waar de studenten niet enkel uit Québec kwamen, maar uit heel Canada en zelfs uit de Verenigde Staten) en ik er de studenten met dezelfde twijfels zag worstelen.

Wat ons ontglipt en wie me fascineert...

Ik heb toen heel veel moeten nadenken om ze te kunnen helpen en motiveren...

Daaruit zijn bij mij antwoorden gegroeid.

Omdat we altijd maar sterker in een samenleving leven waar het utilitaire, de techniek... basiswaarden zijn, hebben we behoefte aan een Kunst die verwijst naar wie we zijn in plaats van naar wat we kunnen produceren of doen functioneren... We hebben behoefte aan kunst om de andere dimensies in onszelf te laten weerklinken... Het is een manier om in de ons omringende wereld te staan en met de werelden in ons om te gaan...

Welke dan de rol is van een scheppend kunstenaar? Precies het scheppen... van andere mogelijkheden, van andere manieren om de werkelijkheid te bekijken die men ons aanleert, en juist dit is fundamenteel.

Ik denk niet dat een scheppend kunstenaar een andere rol heeft dan te scheppen. Hij kan zich voort blijven voorstellen wat de menselijke ervaring kan zijn.

Chi



*chi-Body Remij
10 2005*

Hoogtepunten binnen de hedendaagse Québecse dans

Als afsluiter volgt een lijst van gezelschappen, choreografen, (dans) instituties en danswerkplaatsen. Het overzicht geeft een representatief beeld van het huidige danslandschap in Québec en Montréal. Deze lijst is niet-exhaustief en onderhevig aan voortdurende veranderingen. Op de website van de Canada Council for the Arts / Conseil des Arts du Canada (www.canadacouncil.ca) kan je een up-to-date overzicht consulteren. Deze overheidsinstelling ondersteunt, promoot en helpt het werk van Canadese kunstenaars en kunstorganisaties.

Agora de la danse

De Agora de la danse – in het hart van het Plateau Mont Royal in Montréal – is al meer dan 17 jaar een vooraanstaande speler in hedendaagse dans. Talent rijpt in dit centrum, dat optreedt als coproducer en het vuur aan de artistieke lont steekt. Bovendien biedt het artiesten concrete steun dankzij zijn financiële fonds, onder verschillende vormen: hulp bij het creatieve proces, mentorship, onderdak voor artiesten die een technische of creatieve dansopleiding volgen. Zowel befaamde als beloftevolle choreografen komen aan de bak in de Agora de la danse, dat toeschouwers de kans biedt heel verschillende dansstijlen en -trends uit Québec, Canada en de rest van de wereld te leren kennen. De Agora is het grootste centrum in Canada dat zich uitsluitend bezighoudt met hedendaagse dans en heeft een sterke reputatie opgebouwd wat betreft activiteiten die een nieuw publiek aanboren. www.agoradanse.com

Cas Public / Hélène Blackburn

Cas Public werd in 1989 opgericht door Hélène Blackburn, die toen al toonaangevend was binnen een nieuwe dansgeneratie. De compagnie wil een artistiek zenuwcentrum voor onderzoek binnen de hedendaagse dans. Blackburn koos daarom ook voor een naam die toont dat ze de rol van samenwerking en samenleving centraal stelt, in plaats van de zogenaamde alleswetende choreograaf. Hoewel Cas Public een internationale reputatie geniet, blijft de groep moeite doen om hedendaagse Canadese dans te promoten naar het algemene en ook jonge publiek toe. De eerste creatie *If You Go Down to the Woods Today* (2001) kwam al meer dan 300 keer op scène. www.caspublic.com

— **Circuit-Est Centre Chorégraphique**

Circuit-Est Centre Chorégraphique staat sinds 1987 bovenaan als het gaat om gevorderde opleidingen en steun bij het creatieve proces. Deze organisatie beschikt over 930 m² werkruimte in het Édifice Jean-Pierre-Perreault, inclusief een prachtige studio waar de omstandigheden op de Bühne gesimuleerd kunnen worden. Circuit-Est organiseert ook activiteiten om de dansgemeenschap te verbeteren en een creatieve impuls te geven. Het een dynamische ruimte, die bruist dankzij haar leden: Louise Bédard Danse, Sylvain Émard Danse, Le Carré des Lombes, Fortier Danse-Création, Et Marianne et Simon en Danse Carpe Diem/Emmanuel Jouthe. www.circuit-est.qc.ca

— **Coleman Lemieux & Compagnie**

Bill Coleman en Laurence Lemieux: uit dit echtpaar bestond dit dansgezelschap toen het in 2000 het levenslicht zag in Montréal. Hun missie? Eigen werken en die van andere opmerkelijke artiesten opvoeren en promoten op lokale, nationale en internationale podia. *Mr. Coleman & Mrs. Lemieux*, het eerste programma van het gezelschap, ging in première in Canada en werd daarna opgevoerd in heel Europa. Het is een verzameling stukken voor twee dansers met choreografieën van het echtpaar en van andere artiesten, zoals Margie Gillis en Tere O'Connor. *Over Lockerbie*, een werk van Lemieux voor Michael Trent, werd voor het eerst opgevoerd in het Artworld Theatre in Toronto, Montréal, Ottawa en Vancouver. *Novembre*, haar stuk voor vier dansers, ging in 2001 in première in New York. De première in Sint-Petersburg van *Convoy P.Q. 17*, een Russisch-Canadese coproductie, maakte deel uit van de zestigjarige herdenking (2001) van het heroïsche Moermansk-konvooi tijdens de Tweede Wereldoorlog. www.colemanlemieux.com

— **Compagnie Flak / José Navas**

De geboren Venezolaan José Navas studeerde dans in Caracas en New York voor hij definitief neerstreek in Montréal. In 1995 richtte hij José Navas/Compagnie Flak op én ontving hij een Bessie Award. Op het internationale toneel is hij een getalenteerde en charismatische solist gebleken. Maar ook gedurfde en opvallende groepsuitvoeringen behoren tot zijn oeuvre. Met een repertoire van 20 stukken is Navas een graag geziene gast in 's werelds meest befaamde zalen. Sinds 2004 ligt zijn artistieke focus op pure beweging. www.flak.org

— **Compagnie Marie Chouinard**

De Compagnie Marie Chouinard, in 1990 opgericht in Montréal door de choreografe Marie Chouinard, is een van 's werelds meest gerenommeerde dansgezelschappen. Het krijgt uitnodigingen van de meest prestigieuze dansfestivals en zalen, zoals het ImPulsTanz International Dance Festival in Wenen, de Biënnale in Venetië en het Théâtre de la Ville in Parijs. Sommige werken maken intussen deel uit van het repertoire van internationale balletgezelschappen. Marie Chouinard viel al meermaals in de prijzen en heeft de voorbije 25 jaar zo'n 50 choreografieën, *action performances*, vocale stukken, installaties en films op haar naam geschreven. www.mariechouinard.com

— **Daniel Léveillé Danse**

Daniel Léveillé begon zijn carrière als choreograaf in 1976. Zes jaar later eerde de Canada Council for the Arts hem met de Jacqueline-Lemieuxprijs, als erkenning voor de kwaliteit van zijn artistieke aanpak. Na vele jaren als onafhankelijke choreograaf, richtte hij in 1991 zijn eigen gezelschap op: Daniel Léveillé Danse. Hij verdiende zijn strepen bij de Nouvelle Aire Group (opgericht door Martine Époque) en exploreerde creatieve kwesties aan de zijde van Françoise Sullivan. Onder het Refus Global-manifest vind je de handtekening van deze visuele artiest en choreograaf. Tot 2002 koos Léveillé ervoor om het kunstcircuit van de gezelschappen links te laten liggen. Maar succes kon niet uitblijven: *Amour, Acide* et *Noix* heeft steeds meer internationale lof geoogst. www.danielleveilledanse.org

— **Danse Carpe Diem / Emmanuel Jouthe**

Dance Carpe Diem/Emmanuel Jouthe begeeft zich buiten de platgetreden paden, op zoek naar nieuwe voorstellingsmethodes. Het gezelschap heeft evenveel stukken voor de planken op zijn conto als opvoeringen in winketalages of appartementen. Met zijn aanpak, die geënt is op het lichaam en de menselijkheid van de vertolker, probeert Jouthe de verbeelding van de toeschouwer te prikkelen. En te ontroeren door gekleurde, geanimeerde, sensuele en poëtische menselijke relaties uit te beelden. www.emmanueljouthes.com

— **Dave St-Pierre**

Choreograaf Dave St-Pierre, geboren in Québec, behoort ongetwijfeld tot de enfants terribles van de internationale dansscene. Hij danste aanvankelijk voor de Company Brouhaha Danse, in choreografieën van onder andere Daniel Léveillé en Jean-Pierre Perrault, en daarna voor de groep Notre-Dame-de-Paris, geleid door Gilles Maheux. In 1997 creëerde hij zijn eerste eigen werk *Les méchants at tangente*. St-Pierre schept er steevast plezier in om clichés te counteren en kiest voor een nieuwe dansaal waarin allerlei soorten genres en lichamen een plaats krijgen. Zijn vaak gedurfde voorstellingen balanceren tussen dans, theater, tekst, video en muziek.

— **David Pressault Danse**

De kenmerkende thema's van dit gezelschap (opgericht in 1999)? Mythe, vrouwelijkheid, relaties, en de menselijke behoefte aan verandering en hervorming. Dans als alchemie, een situatiegerichte manier van dansen: in zijn werk gebruikt Pressault gestructureerde improvisatie, krachtige beelden en de vloeiendheid van een breed bewegingsspectrum. Het gezelschap steekt al zijn energie in het zoeken van onontgonnen oorden en reikt nieuwe manieren aan om dans te bekijken en beleven. David Pressault Danse kan rekenen op steun in heel Canada, en is in het bijzonder aan het werk in België en Italië. Dankzij hun filmische kwaliteiten werden al verschillende van Pressaults choreografieën omgetoverd tot bekroonde filmadaptaties voor de kunstzender Bravo! www.davidpressaultdanse.com

— **Fortrier Danse-Création / Paul-André Fortier**

Dit gezelschap (opgericht door Paul-André Fortier in 1981) steunt de creatie van choreografische stukken en moedigt de maker aan om ze zelf op te voeren. Bovendien streeft het ernaar nieuwe expressievormen en choreografische talen te ontwikkelen, waarbij nieuwe technologieën en visuele kunsten een belangrijke rol spelen. Enkele hoogstaande werken van Fortier: *Loin, très loin* (2000), een solo voor Peggy Baker; *Tensions* (2001), een duet tussen de choreograaf en een jongere, mannelijke danser (voorgesteld op het Festival international de nouvelle danse in Montréal); *Lumière* (2004), een opvoering voor zes dansers, die een stijlvolle blik werpt op het gedruis van het stadsleven. Paul-André Fortier bevordert de instroom van nieuwe dansers in het vak door stukken voor adolescenten te creëren, zoals *Jeu de fou* (1998) en *Risque*. Met opvoeringen, workshops en op conferenties streeft Fortier Danse-Création ernaar kennis te delen en een nieuw publiek aan te boren. Het gezelschap heeft al uitvoerig getoerd in Québec, de rest van Canada, de VS, Mexico, Europa en Japan. www.fortier-danse.com

— **La fondation de danse Margie Gillis**

De Margie Gillis Dance Foundation zag in 1981 het levenslicht om de artistieke visie van danseres-choreografe Margie Gillis te promoten. Het doel? Een zo breed mogelijk publiek bereiken met een fysiek en emotioneel integer dansprogramma. En zo de toeschouwer bewust maken van de magie en mogelijkheden van zijn eigen leven. De Foundation is een non-profitorganisatie die steun krijgt van de Canada Council for the Arts, de Conseil des arts et des lettres du Québec en de Conseil des arts de Montréal. www.margiegillis.org

— **La La La Human Steps / Edouard Lock**

La La La Human Steps is uitgegroeid tot een van de meest gewaardeerde dansgezelschappen ter wereld. Het heeft internationale erkenning verdiend dankzij een unieke choreografische taal, die de groep voortdurend heeft heruitgevonden. Choreografische complexiteit, de mutatie van balletstructuren en een mix van choreografische, muzikale en filmische componenten: het zijn maar enkele van de elementen die een gevoel opwekken van perceptuele vertekening en vernieuwing. En die het publiek uitnodigen om het lichaam en zijn dans te herontdekken en opnieuw uit te vinden. Het gezelschap heeft zijn dansers aangemoedigd om uitvoeringen in vraag te stellen, te definiëren, te vernieuwen en te herformuleren op basis van akoestiek. En van een vernieuwing van opvoeringswaarden die gaan van hyperfysiek tot lyrisch. Het gezelschap heeft al samengewerkt met uiteenlopende grootheden, zoals de Opera van Parijs en Frank Zappa. La La La Human Steps toert uitgebreid in eigen land en ver daarbuiten. Kwaliteit, akoestiek en vernieuwing blijven de activiteiten van het gezelschap in de toekomst kenmerken. www.lalalahumansteps.com

— **Le Carré des Lombes / Danièle Desnoyers**

Al van kindsbeen leerde Danièle Desnoyers klassieke en moderne dans, en muziek. Ze studeerde af aan de afdeling Dans van de Université du Québec. Daar vond een sleutelontmoeting plaats met de Canadese choreograaf Jean-Pierre Perreault, met wie ze als danseres nog vaak zou samenwerken. In 1989 vormde

ze haar eigen gezelschap: Le Carré des Lombes. Het tiental stukken dat ze hiervoor maakte, vonden hun weg naar de belangrijkste podia van Canada, de VS., Europa en Azië. Het repertoire van het gezelschap vindt bovendien voortdurend een tweede leven in de professionele dansscholen in Canada. Le Carré des Lombes maakt deel uit van het Circuit-Est Centre Chorégraphique. Daar zijn ook zijn repetitieruimtes en hoofdkwartier gevestigd. www.lecarredeslombes.com

— **Les Ballets Jazz de Montreal [bjm_danse]**

[bjm_danse] Les Ballets Jazz de Montréal maakt een spetterende rentree in de danswereld, met de uitbundige vitaliteit en het nieuwsgierige karakter die dit gezelschap kenmerken sinds zijn oprichting in 1972. En waar het internationale publiek al zolang van houdt. Louis Robitaille, de artistieke leider die sinds 1998 deel uitmaakt van het gezelschap, heeft de focus van [bjm_danse] nieuw leven ingeblazen – choreografieën creëren en op de Bühne brengen die geworteld zijn in de techniek, woordenschat, discipline en esthetica van de dansgroep. Het nieuwe repertoire verenigt op schitterende wijze klassiek en hedendaags met andere kunstvormen. Bovendien mengt het opkomende disciplines en genres met elkaar. En betuigt het vrolijk eer aan de pracht en praal – bewegingsvrijheid, kracht en sensualiteit – van het menselijke lichaam. www.bjmdanse.ca

— **Les Grands Ballets Canadiens de Montréal**

Les Grands Ballets Canadiens de Montréal, dat eigen en andermans stukken opvoert, weerspiegelt onder de artistieke leiding van Gradimir Pankov de gevarieerde trends die hedendaags ballet kenmerken. Sinds de oprichting in 1957 door Ludmilla Chiriaeff, heeft dit gezelschap een breed scala aan opvoeringen tentoongespreid, van de klassiekers tot de belangrijke werken van de twintigste eeuw. Les Grands Ballets was een voedingsbodem voor talenten uit Québec en heel Canada, en onderscheidde zich door werken te bestellen bij hedendaagse topchoreografen. Internationaal succes en waardering door de critici hebben de reputatie van het gezelschap alleen maar versterkt. www.grandsballets.com

— **Louise Bédard Danse Inc.**

Louise Bédard richtte haar gezelschap in 1990 op als een uitlaatklep voor haar choreografische ontwikkeling. En om een beter begrip van hedendaagse dans te bewerkstelligen door opleiding en bewustmaking. Het gezelschap heeft de conventies aan zijn laars gelapt en een reputatie opgebouwd dankzij erg krachtige, fijnzinnige, authentieke en emotioneel genuanceerde werken. Louise Bédard Danse heeft al verschillende prestigieuze dansprijzen ontvangen, waaronder de Prix de Jeune Auteur op het festival Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis in Frankrijk (1996). In haar werken werpt Bédard een kritische blik op hedendaagse sociale hangijzers en belicht ze tegelijk relaties met een ontledende, reflexieve toets. Haar gezelschap heeft al getoerd door Canada, Frankrijk, Bulgarije en de VS. www.lbdanse.org

— **Louise Lecavalier**

Louise Lecavalier (geboren in Montréal) is een professionele danseres sinds 1977. In *Oranges* (1981) speelde ze voor het eerst bij La La La Human Steps. Tot en met *Salt* (1999) danste ze mee in elke productie van dat gezelschap. Bijna twee decennia was ze het boegbeeld van La La La Human Steps. Ze stopte hart en ziel in haar kunst en belichaamde dans op het scherp van de snee. Overal verbaasde ze haar publiek. Louise Lecavalier geeft regelmatig workshops in Canada en Europa, en roept projecten in het leven als onafhankelijke danseres en voor haar gezelschap, Fou glorieux (opgericht in 2006). www.louiselecavalier.com

— **Lucie Grégoire Danse**

Lucie Grégoire, choreografe en docent, richtte haar eigen compagnie op in 1986. Daarvoor was ze frequent te gast bij de groep Nouvelle Aire en verdeelde ze haar tijd tussen New York, Frankrijk en Japan. Ze ambieert reeds meer dan 20 jaar een gegrond onderzoek naar een eigen artistieke stijl in solo's, werken voor groep op scène en multidisciplinaire voorstellingen gehouden in Montreal, Toronto en Ottawa. Grégoires compagnie heeft als uitvalsbasis l'Agora de la Danse, waar haar producties vaak te zien zijn. www.luciegregoire.ca

— **Martin Bélanger**

Martin Bélanger exploreert de mogelijkheden van dans sinds 1992. Zijn ervaringen als film- en theateracteur helpen hem aan te voelen hoe je de Bühne het best gebruikt en een stuk opvoert. In 1997 haalde hij een bachelordiploma dans aan de Université du Québec à Montréal. Daar ontving hij de William Douglas-beurs. Sinds 1996 brengt hij eigen werk op de planken in Canada en Europa. Het oeuvre van Martin Bélanger kun je het beste omschrijven als een hybride dansvorm, waarbij gevarieerde elementen tot een stof worden verweven. Het is pure dans, noch toneel of 'performance' – het is alles tegelijk. *Spoken word/body* (2002) en *Grand Unified Theory* (2007) zijn typische voorbeelden van deze aanpak.

— **Montréal Danse**

La compagnie Montréal Danse wordt artistiek geleid door Kathy Casey en wijdt zich aan de creatie van originele werken door gerenommeerde choreografen. Tegelijk koestert het gezelschap opkomend talent. Montréal Danse, dat bulkte van de uitstekende dansers, is een unieke ontmoetingsplaats waar gedurfde en erg gevarieerde stukken het levenslicht zien. Stukken die boeien, ontroeren, entertainen en uitdagen. De programma's van het gezelschap confronteren choreografische visies uit de hele wereld met elkaar. Montréal Danse heeft dan ook al applaus geoogst in Noord- en Zuid-Amerika, Europa en Azië. Sinds zijn oprichting in 1986 heeft het gezelschap zowat 40 werken van bijna evenveel choreografen voortgebracht. Montréal Danse heeft al samengewerkt met tal van Canadese artiesten en choreografen uit Frankrijk, België, de V.S., Duitsland, Japan en Zuid-Korea. www.montrealdanse.com

— **O Vertigo / Ginette Laurin**

Sinds de oprichting in 1984 wijdt O Vertigo zich aan onderzoek naar en de creatie van nieuwe dans. Ginette Laurin, de oprichtster, artistiek leider en choreografe, is een buitenbeentje in de danswereld doordat ze haar kunst voortdurend vernieuwt. Zowel wat betreft de woordenschat van de bewegingen als de beelden en onderliggende thema's. Critici overal ter wereld prijzen haar werken, die al de podia hebben gehaald van elke grote Canadese stad en elke hoofdstad van formaat. De lof die Laurin in het buitenland oogst, heeft Montréal mee naar de voorste gelederen van de hedendaagse dans gekatapulteerd.

www.overtigo.com

— **Par B.L.eux / Benoît Lachambre**

Al vele jaren stelt Benoît Lachambre zijn eigen werk overal ter wereld voor, leidt hij workshops en neemt hij deel aan creatieve bijeenkomsten. De voorbije 20 jaar timmerde hij enthousiast aan de weg als onafhankelijke kunstenaar. In 1996 richtte hij Par B.L.eux op. Dit gezelschap houdt zich niet alleen bezig met producties, maar wil ook het International Centre for Research and Creation in het leven roepen. Hier zullen de verschillende activiteiten van Par B.L.eux onderdak vinden. Bovendien staan internationale uitwisseling en opleidingsprogramma's op het menu. Dit om de hele kunstgemeenschap vooruit te helpen. Zowel Canadese als internationale gezelschappen zijn welkom. Par B.L.eux wil de kunsten mee helpen ontwikkelen. En vernieuwing steunen die de vinger aan de pols houdt van de evolutie van de uitvoerende kunsten overal ter wereld. Benoît Lachambre draagt zijn steentje bij aan het creatieve proces en vervult een sleutelrol in de groei van de dansgemeenschap, zowel lokaal als internationaal.

www.parbleux.qc.ca

— **Regroupement québécois de la danse**

Regroupement québécois de la danse (RQD) vertegenwoordigt meer dan 500 professionals uit de danswereld en verdedigt hun belangen. Dat doet het door deel te nemen aan publieke en politieke discussies. RQD (opgericht in 1984) is altijd een voortrekker geweest in de ontwikkeling van de verschillende facetten van de danskunst. Het is een unieke ontmoetingsplaats waar professionals uit elk deelgebied van de dans elkaar vinden en waar expertise en middelen verzameld worden. Bovendien speelt RQD een actieve rol om de werkomstandigheden van deze veeleisende kunstvorm onder de aandacht te brengen.

www.quebecdanse.org

— **Rubberbandance / Victor Quijada**

Victor Quijada kreeg de bijnaam 'rubberband' wanneer hij als zoon van Mexicaanse immigranten opgroeide in Los Angeles en zich vooral bezighield met breakdancing en hiphop. Hij wist een actueel dansregister uit te bouwen toen hij er werkte met choreografe Twyla Tharp. Ook verkende hij het ballet toen hij deel uitmaakte van Les Grands Ballets Canadiens de Montréal. In 2002 stichtte hij de groep Rubberbandance, nu met Montreal als uitvalsbasis. De naam verwees niet enkel meer naar Quijada's elastische dansstijl, maar ook naar de flexibiliteit waarmee de groep verschillende danstalen – en dansers met verschillende opleidingen en stijlen – vermengt en verenigt. www.rubberbandancegroup.com

— **Sylvain Énard Danse**

Voor hij in Montréal Sylvain Énard Danse oprichtte (1987), had Sylvain Énard al van zich laten spreken als danser. Hij werkte samen met befaamde choreografen als Jean-Pierre Perreault, Jo Lechay en Louise Bédard. Énard wordt overal aanzien als een van de belangrijkste choreografen van het hedendaagse danscircuit in Canada. De voorbije achttien jaar heeft hij een expressieve bewegingstaal ontwikkeld die eerst de zinnen prikkelt en daarna de intelligentie van het hele lichaam aanspreekt. Zijn repertoire – dat meer dan twintig unieke werken telt – oogst overal lof voor de diversiteit van zijn choreografische woordenschat. Zijn stukken zoeken hun weg tussen de extremen van breedvoerige vloeiendheid en strakke controle, wat de dansers dwingt het maximum te halen uit hun virtuositeit. www.sylvainemard.com

— **Système D / Dominique Porte**

Sinds augustus 1999 heeft Dominique Porte de artistieke leiding over haar eigen gezelschap: Système D / Dominique Porte. Werken van deze groep hebben in het verleden lof geoogst in New York, Canada en Europe (het Canada Dance Festival in Ottawa; de Biennale du Val-de-Marne in Frankrijk; en in het Kunsten-centrum Vooruit in Gent). Een fascinatie voor de geometrie en interne logica van het lichaam ligt aan de basis van de tegelijk abstracte en gevoelsmatige bewegingstaal die Dominique Porte heeft ontwikkeld. Ze gebruikt haar nieuwe taal om thema's als communicatie, relaties en zinnelijke waarneming uit te spitten. Porte heeft een rijke artistieke band met de componist Laurent Maslé. In haar oeuvre vind je ook opvoeringen met livemuzikanten. www.dominiqueporte.com

— **Tangente**

Tangente, in 1980 opgericht door een artistiek collectief, is de meest vooraanstaande dansprogrammator van Canada. In het intieme theater staan voor het ogenblik 50 innovatieve en experimentele choreografische projecten op het programma, gespreid over een seizoen van 35 weken. De programmering overstijgt generaties, grenzen en disciplines: het is een eclectische en erg uitgebreide staalkaart van wat de hedendaagse esthetiek te bieden heeft. In het centrum voor de ontwikkeling van dans tref je ook een belangrijk archief aan over hedendaagse dansartiesten en -evenementen in Québec, en documentatie over dans in de hele wereld. www.tangente.qc.ca

— **Van Grimde Corps Secrets**

Het repertoire van *Van Grimde Corps Secrets* dat in 1992 werd opgericht door Isabelle Van Grimde, bevat tegenwoordig een twintigtal werken. Sinds het jaar 2000 richt het gezelschap zijn inspanningen op de vernieuwing van de dialoog tussen hedendaagse dans en muziek, waarbij de aanwezigheid van de musici op het podium wordt geïntegreerd. Voor de meest recente creaties ligt de bron in het concept 'open oeuvre', een artistieke werkwijze die in het kader van een strikt uitgeschreven partituur een ruime mate van vrijheid laat aan de vertolkers. www.vangrimdecorpssecrets.com



LE DUO ATTACHÉ - BODY REMIX
MC 2005

Auteurs

— Guy Cools

Nadat hij was afgestudeerd als dramaturg, was Guy Cools (1964, Antwerpen) in de jaren 80 als criticus betrokken bij de nieuwe ontwikkelingen in de danswereld in Vlaanderen. Vanaf de jaren 90 was hij actief als theater- en dansprogrammator van het Kunstencentrum Vooruit in Gent. Als vicevoorzitter van de Raad voor Dans bepaalde hij mee het dansbeleid van de Vlaamse Gemeenschap. Cools was curator van dansevenementen in Frankfurt, Düsseldorf, Venetië en Montreal. Hij heeft de Vooruit verlaten om zich voltijds te wijden aan productiedramaturgie met o.a. Koen Augustijnen (BE), Sara Wainwright (LA), Lia Haraki (Cyprus), Danièle Desnoyers (Montréal), Akram Khan (Londen), Sidi Larbi Cherkaoui (BE). Sinds 2004 woont hij in Montreal, Canada.

— Isabelle Poulin

Isabelle Poulin is al bijna vijftig jaar journaliste bij de Canadese openbare omroep, waar ze zo'n beetje als nieuwslezeres als in de opleiding actief is. Maar eigenlijk is sinds haar kindertijd de dans haar enige passie. Toen ze zo'n dertig jaar geleden in Montreal aankwam, ging ze meteen hedendaagse dans studeren aan de Universiteit van Québec en haalde er een baccalaureaat. Sindsdien verkeert ze ononderbroken als redactrice en critica voor de geschreven en de digitale media in het dansmilieu in Montréal.

— Philip Szporer

Philip Szporer is freelanceschrijver, -film maker en internationaal docent met Montréal als uitvalsbasis. Bovendien is hij vaste academicus bij het Jacob's Pillow Dance Festival, geeft hij les in danstradities aan Concordia University en ontving hij de Pew Fellowship-beurs aan UCLA. Ook schrijft hij voor magazines als *Hour*, *ballettanz* en *The Dance Current*. Samen met filmmaker Marlene Millar richtte Szporer Mouvement Perpétuel op, een productiehuis voor kunstfilms en -video's. Recente mediaproducties: *The Hunt*, *Butte*, *Moments in Motion* en *The Greater the Weight*.

— Isabelle Van Grimde

Isabelle Van Grimde verdeelt haar tijd als choreografe over de artistieke leiding van *Van Grimde Corps Secrets* en haar werk in het onderwijs en het onderzoek. Ze is van Belgische afkomst maar leeft en werkt al sinds het begin van de jaren 1980 in Montréal. Daar heeft ze in 1992 het gezelschap *Van Grimde Corps Secrets* opgericht, dat sindsdien zowel bij het Canadese als het Europese publiek erg in de smaak valt vanwege de rijkdom van haar choreografische taal en haar samenwerking met de muziekwereld. Met de formele en emotionele kracht van een grafische zuiverheid en lichamelijke sensualiteit die als een subtiele verbinding in het lichaam schuilt, werkt haar taal zowel intrigerend als ontroerend. Haar werk werd sindsdien opgevoerd in Québec, Canada, Frankrijk, België en Nederland, en onlangs ook in Duitsland, Polen en Slowakije.



BORGERHOFF & LAMBERIGTS NV

WE PUBLISH

Ghent, Belgium
info@borgerhoff-lamberigts.be
www.borgerhoff-lamberigts.be

ISBN 9789089310279

NUR 660

© 2008, Borgerhoff & Lamberigts nv

Concept Concertgebouwcahier: Jeroen Vanacker

Hoofdredactie: Samme Raeymaekers

Teksten: Guy Cools, Isabelle Poulin, Philip Szporer, Isabelle Van Grimde

Vertaling: ElaN Languages, Michel Perquy

Eindredactie: Ludovic Vanhee

Werkschetsen: Marie Chouinard (p. 30, 64, 80, 98, 110), Daniel Leveillé (p. 33, 36-7, 40, 44-5, 47),

Danièle Desnoyers (p. 39, 42-3), Isabelle Van Grimde (p. 34)

Coördinatie: Joni Verhulst, Mieke Dumon

Ontwerp omslag en binnenwerk: Jurgen Maelfeyt

Met dank aan Luc Vermeire

Gedrukt door New Goff

Eerste druk november 2008

Niets uit deze uitgave mag worden veelevoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, elektronische drager of op welke wijze dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

CONCERTGEBOUW

't Zand 34, 8000 Brugge, www.concertgebouw.be

