*‘Een grotere stap dan ooit’: Anne Teresa De Keersmaeker geeft* Fase *definitief door aan de volgende generatie*

In 1982 brak Anne Teresa De Keersmaeker op eenentwintigjarige leeftijd internationaal door met *Fase,* *Four Movements to the Music of Steve Reich*. Zesendertig jaar lang bleef ze het stuk zelf dansen, maar nu is het moment gekomen dat een nieuwe generatie Rosas-dansers het overneemt. Een gesprek over de relatie tussen vroeger en nu, en de weg die De Keersmaeker daartussen heeft afgelegd.

**Naast *Rosas danst Rosas* is *Fase* de voorstelling die het vaakst is opgevoerd, en consequent op het programma is blijven staan. En nu kiest u ervoor om deze choreografie door te geven aan een nieuwe generatie danseressen. Kunt u uitleggen waarom *Fase* voor uzelf en voor Rosas zo’n belangrijke rol speelt?**

Eigenlijk is *Fase* niet mijn eerste choreografie - daarvoor was er nog *Ash* (1980) - maar het is wel echt een *seminal work*: het bevat de kiemen van de schriftuur die ik me eigen zou maken. *Ash* was nog een onderzoek, een aftasten. *Fase* draait om de kunst van de choreografie, de kunst om bewegingen te schrijven, die ik mezelf wilde aanleren als een autodidact. *Violin Phase* was daarvoor het vertrekpunt. Toen ik naar New York vertrok om er aan de Tisch School of the Arts te studeren, had ik die muziek van Steve Reich bij me. Parallel met de eerste maanden van mijn studies wilde ik echt zelf een eigen dans maken. En ik ben die solo als ‘mijn’ dans blijven beschouwen. Hij bevat alle elementen die bepalend zijn geweest voor het (inmiddels 36-jarig) traject dat volgde: een zeer hechte relatie tussen dans en muziek; het concept van choreografie als de organisatie van beweging in tijd en ruimte, waarbij de muziek de tijdsindeling bepaalt en de ruimte wordt ingedeeld volgens een onderliggende geometrie; en ten slotte een zeer gericht gebruik van energie. Het bewegingsvocabularium is minimalistisch, bijna alledaags. Draaien, springen, met de armen zwaaien… het heeft iets van de manier waarop een kind danst. Maar tegenover die eenvoud van de beweging staat de maximale energie in de uitvoering ervan. Dat spanningsveld werkte ik verder uit in *Rosas danst Rosas*. Door zo intens fysiek te investeren in de uitvoering van een schriftuur, ontstaat er een energetische ontlading met een grote emotionele spankracht. Op dat moment stond dat haaks op de Amerikaanse minimalistische dans, gebaseerd op een afstandelijke, haast mathematische berekening en precisie die geen persoonlijke betrokkenheid van de danser vroeg. Ondanks de zeer strakke schriftuur en vormelijkheid heeft het dansen van *Fase* daarentegen een grote fysieke en daardoor ook emotionele heftigheid.

**In relatie tot *Rosas danst Rosas* zei u dat het repetitieve en extreem gestructureerde karakter van die choreografie betekent dat de individuele uitstraling en persoonlijkheid van de dansers zeer belangrijk is. Want dat maakt hun uitvoering, ondanks de grote uniformiteit, toch verschillend. *Fase* is nog vormelijker en abstracter; ik neem aan dat de casting hier dan minstens even belangrijk is voor een succesvolle overdracht?**

Wel, dit stuk ontstond in drie fases. In de eerste fase maakte ik *Violin Phase*, mijn solo, en daar is de casting vanzelfsprekend erg belangrijk. Ik werkte immers met mijn eigen lichaam, schreef een choreografie door zelf te dansen en danste door zelf te choreograferen. Dat dubbele uitgangspunt ligt in het DNA van die dans, die is verweven met mijn manier van bewegen. *Come out* was het volgende deel, dat ik maakte met Jennifer Everhard. Daar was het belangrijk om twee vrouwen te hebben, net zoals bij de volgende twee delen, *Piano Phase* en *Clapping Music*, die ik schreef met Michèle Anne De Mey. De bewegingen zijn geënt op mijn lichaam, toen dat van een jonge vrouw. Om die repetitieve minimal music van Reich choreografisch te beantwoorden, wilde ik de visuele uniformiteit zo ver mogelijk doortrekken, om zo maximaal te tonen wat er in de uitvoering verschillend was, en wat hetzelfde. Neem bijvoorbeeld *Piano Phase*: die dans zou totaal anders zijn als je een man en een vrouw naast elkaar zet. Vandaag de dag, nu de notie van *gender liquidity* wijder verspreid is, is het misschien ouderwets om in die mate vast te houden aan het vrouwelijk lichaam, een vertrekpunt dat (terecht) bevraagd wordt. Maar ik hecht toch belang aan die vormelijke gelijkheid van twee vrouwen; ik houd zelfs rekening met de grootte van de danseressen en hun kapsel.

**U volgt de repetities voor de herneming van *Fase* tegelijkertijd met de repetities voor een nieuwe productie. Tussen beide creaties ligt meer dan dertig jaar. Probeert u beide activiteiten als strikt gescheiden te beschouwen, of merkt u een wisselwerking op? En laat u die dan ook bewust bestaan? Misschien moedigt u die wederzijdse beïnvloeding zelfs aan?**

De situatie schept in elk geval wat perspectief, en nodigt uit tot reflectie. Je kijkt terug op de beslissingen die je hebt genomen, en de manier waarop je die keuzes hebt gemaakt. Soms vergeet je snel, en die zaken komen dan opnieuw aan de oppervlakte wanneer je het stuk herneemt. Zo worden ideeën opgefrist. Ik stel me dan wel de vraag naar het belang van schriftuur als een gegeven op zich, dat losstaat van de dansers die het vertolken, of dit nu bij de creatie is, of op het moment van de herneming. Ik heb altijd gezegd dat voorstellingen zijn geworden wat ze zijn omdat de dansers zo’n belangrijke rol spelen bij het creatieproces. Maar een situatie als deze dwingt je te onderzoeken hoe een schriftuur op zich kan overleven en overgedragen kan worden.

**Ervaart u daarbij dat het doorgeven van repertoire makkelijker wordt naarmate het vaker gebeurt, of begint met elke voorstelling een nieuw proces?**

We hebben nu een kerngroep van dansers die al vijf verschillende repertoirestukken hebben opgenomen: *Rain, A Love Supreme, Rosas danst Rosas, Zeitigung* en *Achterland*. *Fase* is het zesde project. Je merkt dat die dansers intussen een geschiedenis hebben opgebouwd met jouw werk, jouw ‘taal’ letterlijk hebben geïncorporeerd, en dat dat telkens meer diepgang krijgt. *You start to share a common ground*, en dat is belangrijk. Maar *Fase* stelt een danser inderdaad voor specifieke uitdagingen, die eigen zijn aan het stuk zelf. Deze choreografie is nogal extreem in de combinatie van een grote lichamelijke intensiteit met een zeer strakke vormelijkheid, die letterlijk leven ingeblazen moet worden. Het is iets dat gemakkelijk dood kan vallen, of mechanisch kan overkomen. Je moet je energie op de juiste manier weten te investeren.

**Uw muziekkeuze is erg divers, maar geeft ook blijk van bepaalde voorkeuren. Het werk van Steve Reich is er daar één van, en daarnaast is er natuurlijk Bach. Zijn er gelijkenissen in de manier waarop hun composities u aanspreken, of ziet u, vanuit uw ervaring als choreografe, overeenkomsten in hun muziek?**

Hoewel ik denk dat er toch vooral veel verschillen zijn, heeft hun werk inderdaad een en ander gemeen. Eerst en vooral gaat het in beide gevallen om muziek die zeer helder gestructureerd is, al is Bach daarin iets minder systematisch dan Reich. Er is de aanwezigheid van een puls, wat betekent dat er altijd een uitnodiging tot dans is. Maar wat me het meest cruciaal lijkt, is dat het repetitieve aspect in Reichs muziek dicht aanleunt bij hetgeen ‘canon writing’ wordt genoemd. Bach staat bekend als meester van de canon en vooral als meester van de fuga, een muziekvorm die op de canon is gebaseerd. In feite draait de fuga om de maximale exploitatie van een minimum aan materiaal. Dat is volgens mij een belangrijk principe dat de muziek van Bach en die van Reich gemeen hebben, en waar ik als choreografe inspiratie uit put.

De keuze om als autodidact-choreografe met Steve Reich te beginnen, had misschien te maken met mijn eigen onzekerheid. Ik wilde het letterlijk stap voor stap aanpakken, laag per laag. De minimalistische muziek van Reich leende zich daar zeer goed toe, met zijn uitgepuurde, haast simplistische structuur. Op het moment dat ik *Violin Phase* maakte, speelde ik ook Bach Brandenburgse concerto’s in de studio. Die muziek nodigt uit tot dans, maar ik durfde die complexiteit toen gewoonweg nog niet aan. Daarvoor heb ik eerst meer ervaring moeten opdoen.

**In *Fase* had u zowel de rol van danseres als die van choreografe. Is dat iets wat u andere dansers zou aanraden, met andere woorden: maakt de choreografische praktijk iemand in uw ogen mogelijk ook een betere danser?**

Neen, dat denk ik niet, het zijn toch twee verschillende dingen. Binnen mijn eigen opleiding als danseres ben ik voornamelijk beginnen choreograferen omdat ik mijn eigen schriftuur wilde ontwikkelen, maar dat verlangen stond los van het feit dat ik ook graag danste. Ik wilde een eigen bewegingsvocabularium maken, met een eigen grammatica, in plaats van mezelf binnen een bestaande danstaal in te schrijven.

Daarbij is die opdeling tussen choreografie en dans de laatste 30-40 jaar behoorlijk vervaagd, dansers zijn doorgaans veel meer dan vroeger betrokken bij het creatieproces. Het loopt dus wel een beetje in elkaar over. Maar niettemin houdt de ontwikkeling van een choreografische schriftuur veel verschillende aspecten in. Je ordent beweging in tijd en ruimte, en dat vraagt om een bepaalde visie. Noem het vakmanschap: ‘hoe doe je dat’? En à la limite zijn sociale vaardigheden ook belangrijk, omdat je met dansers werkt.

**Terugkijkend op uw parcours is er sinds *Violin Phase* in *Fase* slechts één andere solo geweest, *Once*, in 2002. Wilt dat zeggen dat u anders bent gaan kijken naar die verhouding tussen uzelf als choreografe en als danseres?**

Neen, dat is niet echt het geval. Na *Once* heb ik trouwens nog alleen gedanst, in *Keeping Still* en *3Abschied*. Het is nu eenmaal niet zo eenvoudig om er naast al het andere werk en alle andere verantwoordelijkheden nog de tijd voor te vinden. Toen ik 21 was en nog studeerde, waren mijn werkomstandigheden uiteraard heel anders dan nu. Daarnaast is het erg bijzonder en waardevol geweest om eenzelfde dans over een traject van meer dan 35 jaar te blijven dansen.

**Hebben al die tijd en ervaring invloed gehad op de manier waarop u *Fase* danste? Zou u dan zeggen dat het stuk ‘veranderd’ is, dat het na verloop van tijd niet meer hetzelfde was als op de première in 1982?**

Je maakt hier het onderscheid tussen enerzijds de schriftuur, en anderzijds de belichaming van die schriftuur. Ik moet zeggen dat de overdracht die nu gebeurt, het feit dat ik plotseling ‘buiten’ die choreografie ga staan en er vanuit dit nieuwe standpunt naar kijk, een grotere stap is dan alles wat er zich de voorbije 36 jaar heeft voorgedaan. Mijn relatie met *Fase* is altijd blijven duren, er is nooit een ‘gat’ of pauze geweest: het stuk is, letterlijk, in mijn lichaam gebleven. Maar inderdaad, het kan zijn dat de beweging veranderd is *en cours de route*. En dan heb ik het niet zozeer over de schriftuur, die staat vast. Het is de belichaming daarvan die met mij mee is geëvolueerd. Maar nu is het tijd voor een nieuw hoofdstuk.

*Floor Keersmaekers*