

dans: omspringen met beperkingen

TM 9/10, december 2007/januari 2008, Geert Sels

Wat is een dansruimte? Tijdens een vakantiemaal op een dakterras sprong ooit de gastheer op met de woorden: ‘And now everybody up: Turkish dancing.’ Hij schoof het meubilair aan de kant, waardoor de dansers bewegingsvrijheid kregen en alleen maar hoefden op te letten dat ze niet over de zijboorden naar beneden tuinden. Er was dus plaats en er was een afbakening. Maar was het een dansruimte? Het was veeleer een ruimte om te dansen.

Jan Versweyveld ontwerpt dansruimtes. Dat wil zeggen dat hij bovenop de brute, toevallige ruimte een extra ruimte toevoegt. Dansruimtes zijn niet toevallig. Geen enkele opvoeringsruimte zou dat mogen zijn. In zijn scenografieën bouwt Versweyveld impulsen in om de choreografie te sturen of tot haar recht te laten komen. Een andere ingreep is dat hij zijn ruimte zodanig structureert dat de dans op een bepalende manier gelezen wordt. Het zou een interessant experiment zijn om eenzelfde dansfrase voor een hoge, verticale achterwand te plaatsen en vervolgens voor een lage, gerekte balk. De toeschouwer zou de beweging niet op dezelfde manier waarnemen.

Een choreografie sturen of tot haar recht laten komen, veronderstelt dat Versweyveld zich tussen twee opstellingen positioneert. Stuur hij, dan is zijn opstelling licht opdringerig, laat hij haar tot haar recht komen dan is dat dienstbaar. Nu is er in heel Versweyvelds oeuvre een tendens naar minder materialiteit, naar minder illustratie en meer openheid. Het is de vraag of dat in theater, opera en dans op dezelfde manier het geval is. Het lijkt me dat zijn opstelling in dans terughoudender is dan in de twee andere disciplines. Zijn inbreng is er meer gecamoufleerd.

Evolutie

Het is de moeite waard te bekijken op welk moment de oeuvres van Jan Versweyveld en Anne Teresa de Keersmaeker, voor wier groep Rosas Versweyveld sinds 1994 scenografieën ontwerpt, in elkaar schuiven. Op dat tijdstip hebben beiden al een grote staat van dienst en al een heel parcours afgelegd.

Voor Amor constante (1994) verkent Versweyveld het terrein met een lichtontwerp. Daarna combineert hij scenografie en licht voor Drumming (1998). Tegen die tijd hebben de podiumbeelden van De Keersmaeker al een beduidende evolutie doorgemaakt. De speelvlakken van Rosas waren aanvankelijk ‘lege plekken’, een soort dragers waarop het verlangen kon worden geprojecteerd. Later werden het ‘betekende plekken’, bijvoorbeeld ontmoetingsruimtes, zoals in Mozart/Concertarias (1992). Ten tijde van Toccata (1993) en Amor constante vertoont de scenografie steeds duidelijker de aspiratie naar een meer harmonieuze vormgeving. (1) Dat is een belangrijke vaststelling, want op dat moment komt de inbreng van Versweyveld in het geding.

Wat voor werk maakt de scenograaf in die tijd? Voor hem is overduidelijk het tijdperk van de 'vloeibare decors' aangebroken. Op zijn eerste monumentale, architecturale ontwerpen voor theater na, is Versweyveld zich steeds dienstbaarder gaan opstellen en zijn werk steeds meer gaan uitzuiveren. Net als goede begeleidingsmuziek is een geslaagd ontwerp een transparant gegeven: het is op zijn best als het er niet lijkt te zijn. Men kijkt er doorheen. Muren komen niet meer voor en als er nog afscheidingen zijn, dan bestaan die niet uit harde materie. Het is onmogelijk er tegenaan te leunen. Dat komt omdat de scenograaf zich bedient van materialen als doeken of licht. (2)

Als er nu één discipline is die uitgesproken vloeibaar is, dan wel de dans. Versweyveld heeft dus iets bij te dragen op dit terrein. Hij wordt gekozen voor een eigenschap die de dans in de kaart speelt. Het punt waarop hij met zijn werk is beland, leent zich ertoe zich te voegen in ander werk. Dus maakt Versweyveld in *Just before* (1997) en in *(But if a look should) April me* (2002) gebruik van stoelen die het achtervlak omranden; de stoel is nu eenmaal sinds de eerste choreografieën van De Keersmaecker een icoonobject. Een ander voorbeeld is *Small hands* (2001). Daarvoor herneemt Versweyveld de basisvorm van *Fase* (1982), de tweede voorstelling van Rosas. Hij helpt dus mee in dat immense oeuvre knipogen en spiegeleffecten aan te brengen. Maar hij neemt geen genoegen met de herhaling van het cirkelvormige dansvlak: hij plaatst het publiek er omheen in plaats van de traditionele, frontale opstelling aan te houden.

Beperkingen

Decors ontwerpen voor de dans zoals Anne Teresa de Keersmaecker die wil, is per definitie creatief omspringen met beperkingen. Van de vijf vlakken waaruit een decor bestaat (drie zijwanden, een vloer en een plafond), eist de vloer de meeste zorg op. De klassieke dans deed gewaagde pogingen met een batterij aan sprongen de zwaartekracht te weerstaan, terwijl in de hedendaagse dans het grondwerk, met zijn snelle lopen, schuiven en afrollen, een plaats in het vocabulaire heeft opgeëist.

In deze dans is de vloer een dominant gegeven. Hij mag niet te glad zijn of schuren. Hij moet snelle aanzetten en bruusk afremmen toelaten. Daardoor is de materiaalkeuze beperkt. Het is dan ook variëren binnen de basale mogelijkheden van de dansvloer. Versweyveld heeft dat vaak opgelost met kleur. *Drumming* was daarvan een uitgesproken voorbeeld. Het grondvlak was afgedekt met een oranje laag. Bij wijze van contrast was aan de zijkant één baan uitgespaard; een zwarte strook die uitliep in een rol vinyl. De choreografie begon met een klein tikje tegen die rol, als een tachograaf die zich afwikkelde.

Terloops moet worden vermeld dat Versweyveld de beperkingen tijdens het creatieproces niet als beperkend ervaart. Integendeel, ze vormen een kader van mogelijkheden waarbinnen de opties zich aandienen. Waar de scenograaf bij theater nog voor de eerste repetitie een worp moet doen, beschikt hij bij dans van tevoren al over enige parameters. Om even bij *Drumming* te blijven: Versweyveld wist dat de begeleidende muziek van Steve Reich na exact 3464 tellen was afgelopen. Een ander element in het creatieproces van dans is dat er meestal al maanden van tevoren in de studio dansfrases in ontwikkeling zijn. Zo komen we tot de schijnbaar paradoxale bevinding dat hoe meer een terrein is afgebakend, hoe vrijer de scenograaf zich voelt.

Materialiteit

We keren terug naar het grondoppervlak. In de dansruimtes van Rosas is ruimte nodig om te dansen. Daar waakt de choreografe over. De beweging moet kunnen vloeien en zich ontwikkelen in patronen. Dat vertaalt zich in open vlakken en abstracte volumes. Op de vloer staan vaak de looplijnen en de markeerpunten van de dansers uitgetekend. In *Just before* was dat vrij expliciet, in latere stukken zouden die geleidelijk worden weggefilterd. Vanwege het primaat van de beweging, komen objecten zelden voor en dan nog meestal in de periferie van het podium. Obstakels, zoals in de zin van de 'ritmische ruimte' van Adolphe Appia, komen mondjesmaat voor. Zoals bekend maakte deze grondlegger van de moderne scenografie gebruik van gradins, platforms en trappen zodat de beweging geen realiteit verbeeldt maar een realiteit op zich wordt. Decorwanden beschilderde hij in trompe l'oeuil en hij zette zijn licht strategisch in om het lichaam plasticiteit te geven.⁽³⁾

Een ware erfgenaam van deze opvattingen is de Franstalig-Belgische choreograaf Frédéric Flamand die in samenwerking met architecten als Diller & Scofidio, Zaha Hadid en Jean Nouvel probeerde de stad op het danspodium binnen te brengen. Dat had vergaande implicaties voor de dansers die hun beweging ten dienste moesten stellen van verrijdbare platforms en stellages. Ze moesten de objecten energie geven door ze te verplaatsen, of ze dienden hun bewegingspatronen op de aanwezigheid van de objecten af te stemmen.

Rosas en Versweyveld stellen zich tegenover de materialiteit (en de ideeën van Appia) veel vrijer op. Eigenlijk is er maar een overtuigend tegenvoorbeeld. Dat is (*But if a look should*) *April me*, waarvan de achterwand bestond uit de afhangende stangen van de trekkenwand. Er stonden tafels op het podium en op de vloer lagen stapels met houtplaten zo groot als een deur. Als een scenograaf dit materiaal op het speelvlak plaatst, is dat een dominante zet, tenzij de objecten als sierstuk onaangeroerd blijven. Deze voorstelling is een zeldzaam voorbeeld hoe de scenograaf een dwingend voorstel doet dat door de choreografe wordt voorzien van een antwoord. De tafels werden verschillende keren verplaatst en gebruikt om beweging rond te ontwikkelen. De planken werden plaat voor plaat op een nieuwe stapel gelegd. Zo werd de ruimte al doende geherdefinieerd.

Opmerkelijk is ook het decor van *Rain* (2001), dat rond is en een centraal hangend object bevat dat tegelijk materiaal is en beweeglijk. Het object bestaat bovenaan uit een ring waarvan tientallen kralenlinten afhangen tot iets boven het speelvlak. In haar toepassing roept deze constructie parallellen op met de latere theaterdecors van Versweyveld, waarin hij glazen huisjes gebruikt (*Othello*, *De getemde feeks*) die afscherming bieden hoewel ze totaal doorzichtig zijn. Ze zijn er wel en niet tegelijk. In termen van dans: ze vormen een weerstand en toch kunnen de dansers er dwars doorheen lopen, zelfs met sierlijk effect.

Gulden Snede

Wat Versweyveld overneemt van de ideeën van Appia is van een andere orde. Hij zoekt de immateriële kant ervan op. Zijn decorwanden beschildert hij niet, maar hij brengt kleuren aan door middel van licht. Dit is niet vreemd voor iemand die steeds zijn fascinatie voor licht heeft beleden en die al bij zijn tweede productie, *Ziektekiemen* (1981), ontdekte dat hij de ruimte van een gigantische havenloods door toedoen van licht kon veranderen. De

impuls voor de kleuren komt allicht van De Keersmaeker die haar voorstellingen typeert in kleuren: Drumming is oranje, Rain is magenta, Small hands is diepblauw en April me lichtblauw. Daarna volgt het precisiewerk van de scenograaf. Eerst bepaalt hij een monochroom uit het kleurengamma en zet dat vervolgens om in licht. Dat gebeurt in nauwe samenhang met de materiaalkeuze van de decordoeken, strakgespannen stukken textiel, die kunnen afbakenen als een muur maar veel lichter en zwevender zijn. Naargelang het absorberend of weerkaatsend vermogen van de stof, wordt een keuze gemaakt. Zonder ingrepen aan de binnenruimte kan een eenvoudige lichtwissel het podiumbeeld ingrijpend veranderen.

Het is al uitgebreid becommentarieerd dat het werk van Rosas gestructureerd is volgens organische principes uit de natuur (4). Een daarvan is de Fibonacci-reeks, waarbij elk getal bestaat uit de som van de twee voorgaande getallen (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, enzovoort). Die reeks houdt verband met de Gulden Snede, waarbij de ratio tussen een lijn en een opgedeelde lijn 1,618 bedraagt. Of, in woorden, de verhouding tussen het korte deel en het lange deel, is dezelfde als het lange deel tegenover de hele lijn. De hierboven genoemde, op de dansvloer uitgetekend looppatronen van de dansers zijn vaak halve bogen die zich tot elkaar verhouden volgens het principe van de Gulden Snede.

Dat Versweyveld zich vergaand inwerkt in het dansoeuvre waarmee hij zich verbindt, blijkt uit het feit dat hij zich niet alleen elementen uit het oeuvre van De Keersmaeker toe-eigent en er een creatief antwoord op verzint, maar dat hij ook niet te beroerd is die elementen tot in de kleinste details consequent door te trekken. Zo zijn de afstanden tussen de kralenlinten in Rain en de verticale lichtpaaltjes in Drumming perfect volgens de Fibonacci-reeks uitgewerkt. Hetzelfde geldt voor Raga for the rainy season/A love supreme, waar de gouden naden in het achterdoek hetzelfde patroon vertonen.

Toen hij met zijn scenografieën voor Rosas begon, was Versweyveld op een punt in zijn oeuvre dat hij de dans veel te bieden had. Zonder zijn eigen overtuigingen te verloochenen, heeft hij zich met veel vindingrijkheid diep ingewerkt in het parcours van een andere kunstenaar. Zijn werk heeft ander werk adem gegeven. Om het met Rudolf von Laban te zeggen: 'De ruimte is het verborgen essentiële kenmerk van de beweging en de beweging is het zichtbare aspect van de ruimte.'

1. Pieter T'Jonck: 'Over de lege werkplek en de cosmos'. In Rosas (2002)

2. Geert Sels: 'Elk decor een nieuw alfabet'. In De Standaard 7/4/1999

3. Johannes Odenthal, 'L'espace dansé'. In Nouvelles de danse 42/43, 2000

4. Rosas/Anne Teresa de Keersmaeker, La Renaissance du livre, 2002

Dit artikel kwam tot stand met de bereidwillige en deskundige hulp van Rose Werckx, Luc Dhooghe en Geert Peymen