

Y

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER / ROSAS

Levendige kunst



Pieter T'Jonck
Gezien op 17 augustus 2024
Folkwang Museum, Essen, in het kader van Ruhrtriennale 2024

Op uitnodiging van de Ruhrtriënnale en Museum Folkwang Essen creëerde Anne Teresa De Keersmaeker 'Y', een choreografie én een tentoonstelling die ze zelf cureerde in samenwerking met Lieze Eneman en Antonina Krezdorn. Alain Franco voegde er een eclectische muzikale score aan toe. Tentoonstelling én choreografie cirkelen rond de vraag waarom de wereld vandaag is zoals ze is: in crisis op vele fronten. Centraal staat de figuur van Hamlet: de prins die door zijn onzekerheid en twijfel eindigde als een moordenaar. Met ergens in een hoekje, onder een goudkleurige warmtefolie, als een knipoog naar Roni Horn, een zieltogend lichaam.

20 AUGUSTUS 2024

Het toonaangevende Folkwang Museum in Essen viel na de opkomst van de nazi's ten prooi aan plundering en werd tijdens de oorlog in de as gelegd. Na de oorlog werd de collectie moeizaam heropgebouwd, en verwierf ze terug haar plaats in het Duitse museumlandschap. Bijzonder is dat de collectie naast topwerken uit de beeldende kunst ook heel wat fotografisch werk en design bevat. Kroon op het werk was de nieuwe vleugel van David Chipperfield (2010).

De tentoonstelling

Chipperfield deelde de vleugel van het gebouw waar 'Y' staat met vrijstaande U- of L-vormige wanden op in kamers die via de openstaande hoeken in elkaar overvloeien. Dat schept ruimtelijk veel mogelijkheden voor de dansers om zich door de kamers heen te bewegen, maar laat ook de werken over de zalen heen met elkaar spreken. Dat alleen al maakt 'Y' een belevenis: gelegenheidscuratoren De Keersmaeker, Eneman en Krezdorn, de vaste curator van Folkwang, bouwden met hun selectie werken uit de collectie spannende contrasten in thematiek en

verbeelding op.

Een voorbeeld is de zaal waarin naast elkaar het schilderij ‘Grossmutterfreuden’ van Ferdinand-Georg Waldmüller uit 1852 en een foto van Jacob Holdt uit de serie ‘American pictures’ (1970-1975) hangen. Het schilderij is een zoetsappig beeld van een moeder met een zuigeling op haar schoot en twee verrukte dochters aan elke zijde, terwijl de grootmoeder in de achtergrond tevreden toekijkt. De foto van Holdt beeldt ook een familie, een Amerikaanse dan, af. Vader, moeder en twee kinderen zitten gezellig samen op een bank. De vader grijnst tevreden naar de camera. Het lijkt een gezellige bedoening, tot je merkt dat allen, groot en klein, één of meer *rifles* in handen hebben.

Beide beelden voelen verraderlijk aan: ze zijn naar hedendaags aanvoelen ideologisch beladen en ‘fout’ of gewoon akelig. Dat in tegenstelling tot de gekoppelde foto en tekening op de tegenoverliggende wand. Een beroemde foto van Dorothea Lange portretteert een uitgehongerde immigrante met haar kinderen uit 1936. Daarnaast hangt ‘Frau mit totem Kind’ van Käthe Kollwitz (1902). Die beelden voelen wel als ‘waar’ aan, net als het beeldhouwwerk ‘Ruf der Erde’ (1932) van Georg Kolbe: een beeld van treurnis dat (er) niet (om) liegt.

Die pendelbeweging, of spanning, tussen sterk emotionele, verhalende beelden – waarachtig of niet – en pure abstractie is De Keersmaeker ten voeten uit

Vlakbij Kolbe hangt echter een puur abstract werk van de wat vergeten Nederlandse kunstenaar Jan Schoonhoven. Het is een raster van wit geschilderde vierkante vakjes in *papier mâché* van zo’n 3 bij 3 cm. Schoonhoven richtte samen met o.m. Armando de ‘Nulgroep’ op, die verwant was aan de Duitse ‘Zero’ groep. Ze verzetten zich tegen de exuberante schildergebaren van Cobra met werk dat zich zuiver op vorm en materie verliet om ‘de werkelijkheid op een meer intensieve manier te laten zien’. ‘Een wit vlak is een wit vlak’ zei Schoonhoven. Toch was Schoonhovens vroege werk expressionistisch, in de stijl van Georg Grosz en Otto Dix. Het doet vermoeden dat Schoonhoven die expressionistische beeldtaal ging wantrouwen. De keuze voor net deze kunstenaar is daardoor niet toevallig. Die pendelbeweging, of spanning, tussen sterk emotionele, verhalende beelden – waarachtig of niet – en pure abstractie is De Keersmaeker ten voeten uit: het is een spanning die al haar werk doortrok, vanaf ‘Fase’ en zeker ‘Rosas danst Rosas’.

Die spanning blijkt nergens duidelijker dan in de kleine zaal waar een abstracte kleurstudie van Jozef Albers (‘Homage to the square / White Island’, 1961) hangt tegenover twee foto’s van een jonge vrouw, op één foto met een bedrukt gezicht, van Norbert Nicolas Ketter (1965). Je kan die bijna lezen als een verwijzing naar ‘Woud, three movements to the music of Berg, Schönberg & Wagner’, en dan vooral naar ‘Tippeke’, de film die aan de voorstelling vooraf ging, en waarin De Keersmaeker zich als een kind met een verhitte verbeelding door een bos danst.

Als je begint op te letten merk je die spanning in elke zaal, maar telkens op een andere manier. In de zaal links van de inkom hangt ‘Ksi’ (1956), een zuiver abstract werk van Morris Louis. Hij liet aan beide zijden van een onbewerkt canvas felgekleurde, verdunde verf in verschillende tinten schuin aflopen. Die

onregelmatige kleurbanden vormen samen een V. Tegenover die vroege *colour field painting*' hangt een werk van Carl Gustav Carus, een volgeling van Caspar David Friedrich: tussen twee rotsblokken, die ook een V vormen, biedt het een doorkijk naar een adembenemend berglandschap. De twee werken delen de V-vorm, maar ook hier staat abstractie tegenover pakkend realisme.

Niet alle zalen hebben zulke scherp afgelijnde contrasten. De *accrochage* is soms louter associatief. In één zaal hangt een Mark Rothko ('Untitled – white, pink and mustard' – 1953) naast een wat onhandige studie van een vrouw die naar de valavond kijkt van Caspar David Friedrich (1818). Vooral de kleurstelling vormt daar een link. Die keert weer in de aquarel van Egon Schiele van een meisje dat haar gezicht met haar handen bedekt (1911). In de surrealistische 'frottage' van Max Ernst met de al even enigmatische titel 'Elle garde son secret' (1926) ontbreekt kleur dan weer, maar het thema 'vrouw' komt nu op de voorgrond om het centrale thema te worden in een video-installatie van Ulrike Goldstein, waarover verder meer. Meer 'vrouwbeelden' zie je in een aanpalende zaal. Maar wat een contrast tussen de verkrachte vrouw van Kathe Kollwitz (1921) en de onbezorgde, maar stevig ingesnoerde vrouw met parasol van Pierre-Auguste Renoir uit 1867. Of met de dansende kleuren van Ernst Ludwig Kirchner (nochtans geen vrolijke mens) uit 1932 of het verbluffende 'Flatternde Wäsche im Wind' (1906) van Franz Marc, een klein meesterwerk.

Een volgende zaal draait helemaal rond het weerloze, lijdende of vechtende mannenlijf. Je ziet er een verbazingwekkende reeks studies van George Minne van jonge mannen die vechten, verwond zijn of een gewond reetje omarmen. Daarop volgt een abstracte compositie van Hartmut Sy die vaag herinnert aan de bewegingsstudies van Rudolf von Laban (die vreemd genoeg ontbreekt in de selectie, hoewel Folkwang werken van hem bezit). Meer geweld in de beroemde foto van Robert Capa van een soldaat die sneuvelt in de Spaanse burgeroorlog. De reeks besluit met twee fotoportretten van jongens in badpak aan het strand van Rineke Dijkstra: ze onthullen op een heel andere manier dan Minne hun kwetsbaarheid door hun zichtbare onzekerheid.

Tussen die werken hangt dan wel weer het abstracte 'Concetto spaziale' van Lucio Fontana: vier japen in een onbewerkt schilderdoek. Als pendant voor die abstracte agressie tegen het beeld is er de wandhoge foto 'United Colors of Benetton: Bürgerkriegssoldat mit menslichem Oberschenkelknochen' (1992) van Oliviero Toscani. De foto van een zwarte soldaat die een scheenbeen losjes achter zijn rug houdt contrasteert in zijn gevoelloosheid schokkend met de passionele beelden van Minne én met de ontwapende foto's van Dijkstra.

Werd hier een aanslag gepleegd? Hoe weten of vermoeden we dat?

De foto van Toscani introduceert een derde rode draad in de tentoonstelling: foto's, fotomontages en beelden met een duidelijk maatschappelijke betekenis. Dat is evident bij de wandhoge foto's in de reeks 'Archive of public protest', maar ook in het videowerk 'Reflexionen über die Geburt der Venus' (1976) van Ulrike Rosenbach, waar een androgyne figuur, in een wit-zwarte juste-au-corps zich losmaakt van het beeld van Botticelli. Deze werken bevragen de toeschouwer en zijn overtuigingen / levenswijze direct kritisch. Kritische reflectie is implicieter, maar onmiskenbaar, ook aanwezig in de 'Untitled Flannery' (1995-1997) van Roni Horn: twee massieve blokken blauw glas, als ijsschotsen die loskwamen van de poolkap en hier aanlandden.

Eén foto, die wat verloren in de gang naast de zaal van Jozef Albers hangt, toont echter waar 'vragen' ontaardt in iets anders. 'Ecke' (2003) uit de serie 'Ha Neu' van Tobias Zielony toont een wat sjofel geklede, kaalgeschoren jonge man die tegen een muur leunt, en wat schichtig om de hoek kijkt, alsof hij zich verstopt of onraad riekt. Het is een onzekere figuur, niet iemand die zelfbewust zijn plek opeist. Vlakbij ligt een lichaam onder een goudfolie, waarvan één been af en toe trilt, maar die verder geen kik geeft. Werd hier een aanslag gepleegd? Hoe weten of vermoeden we dat? (Je kan deze goudfolie echter ook lezen als een verwijzing naar Roni Horns 'Gold Mats, Paired-For Ross and Felix' (1994-1995), opgedragen aan collega kunstenaar Felix González-Torres en zijn partner Ross Laycock. Daarmee komt, na het werk van Ulrike Goldstein, alweer het gender thema 'om de hoek kijken'.)

Die merkwaardige, zelfs bizarre configuratie van de foto van de schuwe kerel en het lichaam op de gang lijkt als vanzelf een echo van het schilderij van Edouard Manet waarmee de tentoonstelling opent: 'Portrait de Faure dans le rôle de Hamlet' (1877). Manet schilderde de zanger met een degen die naar de grond wijst en een vaag gebarende linkerarm. Hij kijkt waterig en onzeker naar de kijker, alsof hij zelf niet bevat wat hij doet. Het is een sterk beeld omdat het Hamlet toont als iemand die zo door twijfel verteerd is dat hij niet meer weet wie hij is – en helaas ook niet meer wat hij doet.

Dit is niet eens een complete beschrijving van een tentoonstelling die allerlei thema's aanraakt die vandaag sterk leven, maar ook in het oeuvre van De Keersmaeker in wisselende configuraties steeds weerkeren. Naast de spanning tussen figuratie en abstractie is er de spanning tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid en het hele scala daartussen. Tegelijk spelen ook de activistische, bevragende kant van het oeuvre én de dorst naar een transhistorische eeuwigheidswaarde. Die thema's zijn hier zo intelligent en zorgvuldig gemonteerd dat de tentoonstelling op zich een bezoek waard is.

En dat op een, binnen de Duitse geschiedenis, beladen plek. Het inspireerde Alain Franco tot een score met uitsluitend Duitse muziek. Nina Hagen stoot op Herbert Groenemeyer en Giorgio Moroder, Helmut Lachenmann botst op Karl-Heinz Stockhausen, Richard Wagner en Ludwig von Beethoven. Populaire muziek en ernstige muziek, het is hier een pot nat. Die muziek klinkt overal tegelijk, maar elke zaal heeft zijn eigen score. Als je snel door de zalen wandelt ervaar je die mengelmoes daardoor als een kakafonie, alsof je op een ouderwetse radio verschillende stations snel na elkaar passeerde, op zoek naar het 'juiste station' dat onvindbaar blijkt. Het is een klankbeeld van de complexe natie die Duitsland nog steeds is (in de jaren 1970 heette het dat het een krankzinnigengesticht was, met Berlijn als de gesloten afdeling, en die boutade had tot lang na WOII zeker een grond van waarheid).

De choreografie

Binnen deze rijke visuele context is er dan de dans. Vier dansers nemen aanvankelijk vooral motieven van de schilderijen waar ze voor staan over. Synne Elve Enoksen ligt bijvoorbeeld voor het Hamlet schilderij van Manet, min of meer in de pose van de figuur erop, en met net zo'n doek om haar linkerarm. In de zaal ernaast voert Nassim Baddag *headspins* uit met wijd uitstaande benen, die de V in de schilderijen van Morris Louis en Carl Gustav Carus hernemen. Het publiek blijft lang hangen bij die twee eerste choreografieën, maar ondertussen moeten ook Nina Godderis en Robson Ledesma elders actief zijn. Alleen had ik dat op dat moment alvast nog niet door. Pas later ontdek ik Godderis als ze de gezichten op het grootmoederschilderij en de foto van en Amerikaanse familie imiteert. Nog

wat later zie ik hoe Robson Ledesma schichtig om zich heen kijkt in de buurt van de ‘Ecke’ foto van Zielony. Ze dragen allen kledij die er heel gewoon uitziet, maar door kleine details toch een link legt met een werk aan de muur. Ledesma draagt bijvoorbeeld net zo’n jasje als de man in ‘Ecke’. In alle zalen zie je trouwens her en der hoopjes kleren, en geregeld ruilen de dansers ook het ene jasje voor het andere, en heel af en toe ook eens een broek.

Die eerste kleine scènes komen wel geleidelijk los van hun voorbeeld. Ook hier is de Hamlet-scène een goed voorbeeld. Als Enoksen na lange tijd overeind komt gaat ze zich gedragen als een echte schermster die nu eens de ene, dan weer de andere bezoeker bedreigt. Sommige scènes komen zelfs helemaal los van het beeld. Dat is het geval in een kleine zaal met een studie van Manet van een explosie (‘L’ explosion, 1871), een eraan gekoppeld werk van Paul Klee (‘Feuer bei Vollmond’, 1931) maar ook een gouden ‘monochrome’ (‘MG 28’, 1960) van Yves Klein en een foto van Henri Cartier-Bresson over goudverkoop in Shanghai. Op één wand staat nog een advertentiebeeld van Toscani voor Benetton: drie mensenharten met het opschrift ‘United Colors of Benetton: white, black and yellow’. In die ruimte gaan de dansers, na elkaar, telkens weer compleet uit hun dak, met wilde, ongecoördineerde sprongen, luide gillen en geschreeuw.

Stilaan wordt zo duidelijk dat de dansers een bepaald parcours afwerken, en elk voor zich hetzelfde kunstwerk of dezelfde foto ‘interpreteren’ of belichamen. Dat is soms bijzonder confronterend. Als Robson Ledesma naakt, op zijn broek na, die tot op zijn enkels gezakt is, de Venus van Botticelli van Ulrike Goldstein treffend imiteert creëert dat een vervreemding die sterker werkt dan de wazigheid van de video zelf, en zeker sterker dan wanneer een vrouw daar zou staan.

Ze verklaren niets, maar ze intensiveren je betrokkenheid tot die bijna fysiek wordt

Die rolwisselingen onthullen echter ook hoe verschillend je kan kijken naar een beeld. Enoksen blijkt het grootmoederschilderij bijvoorbeeld veel serener na te spelen dan Godderis, die er net geen farce van maakt, maar voor beide lezingen valt wel iets te zeggen. Hetzelfde gebeurt als de dansers in de zaal met Kirchners ‘Dansende kleuren’ nog eens uit de bol gaan op de pompende discohit ‘Born to be alive’ (niet de versie van Patrick Hernandez, maar die van Duitser Moroder, uiteraard).

Een heel enkele keer, binnen de twee uur dat ik tussen de werken ronddoolde dan toch, is er ook een duet. Dat gebeurt in de zaal met het beeld ‘Mensch (Kaïn und Abel)’ (1918), een grof in steen uitgehouwen expressionistisch beeld van Rudolf Belling. Ik zag er Enoksen en Godderis elkaar te lijf gaan op een sterk gestileerde, maar heel krachtige, gespannen wijze, maar wellicht gebeurde dat nog vaker, in andere combinaties. Je kan dit werk nooit helemaal zien en ervaren. Je moet je er intuïtief een weg door banen, met één oog op de kunstwerken en het andere op de dansers.

Als je er de tijd voor neemt – twee uur lijkt een minimum – gebeurt hier iets heel bijzonders. De dansers laten je als bezoeker in de eerste plaats intenser kijken naar de werken in de zalen door ze in lichaamsbeelden om te zetten. Daardoor alleen al worden de vragen die tussen de kunstwerken in de lucht hangen concreter, directer, wezenlijker. De dansers worden zo, elk in hun eigen toonaard, een brug tussen wat de werken ‘bewoog’ en wat er beweegt in je eigen hoofd als kijker. Ze verklaren niets, maar ze intensiveren je betrokkenheid

tot die bijna fysiek wordt (net zoals kijken naar dans ook altijd een fysieke respons, hoe klein ook, uitlokt). Ze brengen de werken tot leven, los van hun kunsthistorische betekenis. Dat is af en toe een haast magische ervaring.