

DANSTHEATER AYA

Danstheater als ritueel voor het mens-zijn

Een onderzoek naar de methode – Wies Bloemen

Door Marieke van Delft

*Dance Theatre as a Ritualistic Exploration
of Our Humanity*

An Inquiry into the Wies Bloemen Method

By Marieke van Delft

Danstheater als ritueel voor het mens-zijn

Een onderzoek naar de methode – Wies Bloemen

Door Marieke van Delft

Een onderzoek ter gelegenheid van het vijftienvigjarig bestaan van Danstheater AYA

www.aya.nl

INHOUD

Voorwoord	4
Inleiding	6
<i>Dans moet oprecht zijn</i> Over het belang van oprechtheid in het werk van Wies Bloemen	8
<i>Een danser moet iets te zeggen hebben</i> Over emoties en hoe zij Bloemens werk in beweging brengen	18
<i>Het is een onderzoek met een vergrootglas naar ons mens-zijn</i> Over de doelgroep en de thema's van Bloemens werk	30
<i>Dans is er niet ter bevrediging van de prefrontale cortex</i> Over het gebruik van theatrale middelen om een doel te bereiken	42
Dankwoord	54
Over de auteur	56
Bronnen	57
Colofon	58
English translation	61

VOORWOORD

Op maandag 14 april 2014 leerde ik Wies Bloemen kennen in Café Kobalt in Amsterdam. Ik kende haar naam en haar gezelschap, Danstheater AYA, maar ik had nog niets van haar werk gezien. Ik wist dat ze danstheaterproducties maakte voor jongeren, met skaters en een vaak multiculturele cast, maar verder wist ik niets van haar.

We gingen zitten, bestelden thee en opeens was het ruim twee uur later. Ik kon niet meer zeggen dat ik Wies Bloemen niet kende. Bloemen is geen vrouw voor praatjes over koetjes en kalfjes; we gingen meteen de diepte in. Ik maakte kennis met haar enorme passie voor het vak en haar strijd lust voor de verbetering van de reputatie van jeugddans, het plezier dat ze erin heeft iets teweeg te brengen bij jongeren en haar nieuwsgierigheid naar de mens. Die laatste ondervond ik zelf ook direct. Naast haar verhaal lag ook meteen het mijne op tafel. Mijn loopbaan, mijn jeugd, mijn ideeën over dans; alles kwam aan bod.

Ik leerde dat Bloemen altijd montagevoorstellingen maakt, waarin de dansers zelf hun materiaal creëren. Dat haar voorstellingen gaan over de mens en dat haar inspiratie vaak komt vanuit een onderwerp waar ze zich druk over maakt. Dat ze contact wil maken met haar publiek en dat de interactie zo groot mogelijk moet zijn. Dat ze heel specifieke dansers zoekt, uit verschillende culturen, die niet bang zijn voor hun eigen donkere kant en die 'in het moment' kunnen zijn, die elke keer een voorstelling weer levend kunnen maken. En dat ze niet het hoofd maar het hart wil aanspreken. Het gesprek sloten we niet af met een hand, maar met een 'boks'.

Na dit gesprek startte ik mijn onderzoek met een bezoek aan mijn eerste echte jongerenvoorstelling. Dit onderzoek deed ik ter ere van het vijftienvijftigjarig bestaan van Danstheater AYA. Ik heb de werkmethode van Wies Bloemen bestudeerd door middel van observaties van repetities en voorstellingen en gesprekken met Bloemen, haar artistieke team en haar dansers. Voor een volledig overzicht van mijn bronnen verwijs ik naar de verantwoording achterin.

INLEIDING



Maandag 2 juni 2014. Zomaar een dag in Amsterdam. De studio van Danstheater AYA sluit het alledaagse leven buiten. Grijs gordijnen omringen de vierkante dansvloer. In het midden staat een danseres met alleen sokken aan haar voeten en één broekspijp opgestroopt. Wies Bloemen zit tegenover haar met een zwart notitieboek op schoot. De danseres praat; ze vertelt een persoonlijk verhaal over een stemmetje in haar hoofd dat haar altijd zegt dat ze niet goed genoeg is. Haar ogen zijn rood van een eerdere huilbui. Als ze klaar is met haar verhaal, zegt Bloemen: 'Heel goed. Punt. En nu herhalen.'

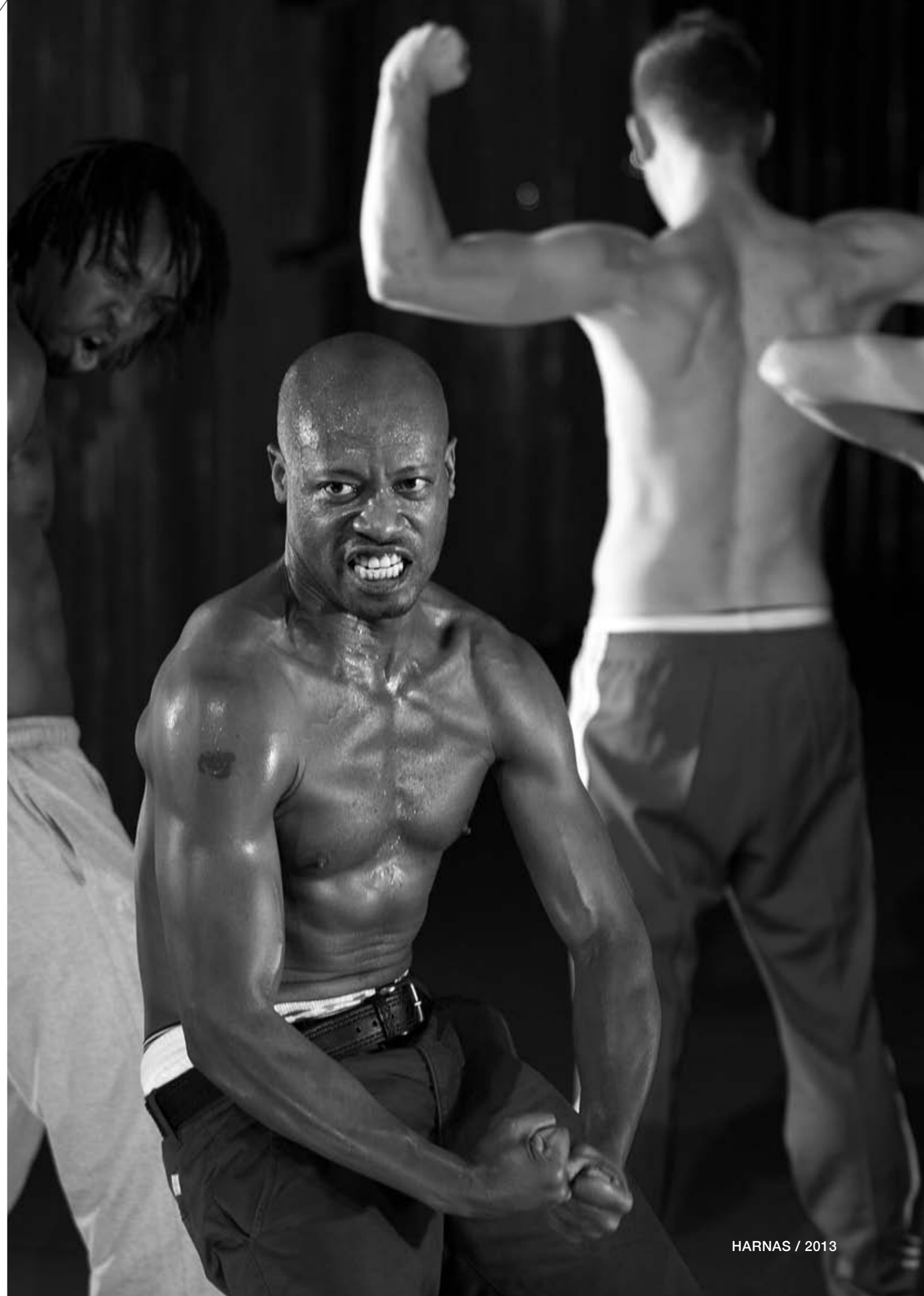
Maandag 17 november 2014, Café-Restaurant Amsterdam aan het Watertorenplein in Amsterdam. Ik zit aan tafel en luister naar Wies Bloemen: 'Gevoelens zijn inferieur aan gedachten. Controle is belangrijker dan loslaten. Dat is allemaal wat we met elkaar verzonnen hebben in deze maatschappij. En het klopt niet, het is niet goed voor ons mensen. Punt, dat is wat ik wou zeggen.'

Punt. Een woord dat Wies Bloemen vaak in de mond neemt. 'Doe maar' is volgens de dansers en het artistieke team nog zo'n typisch Bloemen-stopwoord. Niet te veel treuzelen en vooral niet te veel denken. Toe maar, spring er maar in. Woorden die passen bij haar werk, dat heftig is en snel en taboes niet schuwt.

Het maakproces is net zo heftig en eigenzinnig als de voorstellingen zelf. In de studio van Bloemen wordt hard gelachen maar ook hard gehuild, is alles bespreekbaar en ontkomt niemand eraan zichzelf bloot te geven. In mijn onderzoek ging ik op zoek naar de methode-Wies Bloemen. Wat gebeurt er achter de deuren van de studio? Hoe komt een voorstelling tot stand? Wat is het geheim achter de bijzondere relatie met haar dansers? Ik bezocht repetities, sprak met Wies Bloemen, haar dramaturg, haar artistieke team en de dansers. Het resultaat is een staalkaart van haar unieke werkwijze, gevat in vier essays.

Het eerste essay is *Dans moet oprecht zijn*, over het belang van oprechtheid in het werk van Wies Bloemen. Het tweede heet *Een danser moet iets te zeggen hebben*, over emoties en hoe die haar werk op verschillende manieren in beweging brengen. Het derde essay heeft als titel: *Het is een onderzoek met een vergrootglas naar ons mens-zijn*, over de doelgroep en thema's van het werk. En ten slotte: *Dans is er niet ter bevrediging van de prefrontale cortex*, over het gebruik van theatrale middelen om een doel te bereiken.

1



Dans moet oprecht zijn

Over het belang van oprechtheid in het werk van Wies Bloemen

‘Je voelt steeds dat het echt is. Een ontmoeting tussen mensen op het toneel en publiek, tussen wie iets gebeurt.’

Danseres Kathrin Gramelsberger

MAMA, VOLGENS MIJ BEN IK HOMO

Ik zit tussen zo'n twintig tot dertig tieners, de meesten een jaar of veertien. Het gaat om jongeren die omschreven worden als 'lastig', een probleemgroep, een vmbo-klas uit een Amsterdamse achterstandswijk. Het is mijn eerste kennismaking met jeugddans, of zelfs jeugdtheater, en ik weet niet goed wat ik moet verwachten. De foyer gevuld met pubers was voorafgaand aan de voorstelling een rumoerig zwembad, wat ik nooit eerder in een theater heb ervaren. Het maakt me wat zenuwachtig. Met een groep leerlingen zitten we in een vergaderruimte van het theater. Verspreid door het gebouw zitten nog zes van dit soort groepen. Elke groep krijgt voorafgaand aan de zaalvoorstelling een solo van een AYA-danser te zien.

De danser komt binnen met een draagbare muziekinstallatie. Hij zet de muziek aan en stelt zich voor: 'Mensen, welkom.' Hij begint te dansen. Zijn bewegingen op de Italiaanse muziek zijn zacht, zwoel en sensueel, soms ingetogen en in zichzelf gekeerd, soms opent hij zijn armen en geeft hij bijna letterlijk iets weg aan het publiek. De muziek sterft weg. 'Toen ik dertien was huilde ik heel veel. Altijd als ik iemand nodig had, was die persoon er niet. Ik heb het alleen gedaan, ik heb geleerd om het alleen te doen, ik ben sterk genoeg om het alleen te doen.' Langzaam vertelt de danser ons zijn levensverhaal. Hij is uitdagend en controversieel, in statements als 'ik weet niet of twee mannen samen een kind moeten krijgen', andere momenten is hij kwetsbaar en open. De momenten waarop hij danst illustreren zijn verhaal, maar bekritisieren het tegelijkertijd. (Harnas, 2014)

De jongen is een danser met charisma. De meiden in de zaal willen met hem zijn, de jongens willen net zo zijn als hij. Bijna aan het eind van zijn solo vertelt hij: 'Ik had een vriend, Oscar. Maar die Oscar, die werd verliefd op mij. Ik werd daar een beetje zenuwachtig over, dus ik ging toch naar mijn moeder en ik zeg: mama, volgens mij ben ik homo.'

De jongens in de zaal, die tot dat moment nadrukkelijk aanwezig waren, vallen stil. 'Oscar had vriendinnen. En hij deed het ook met jongens. Dat vind ik niet kunnen. Ik heb hem altijd gezegd: je moet kiezen, er komt een tijd dat je moet kiezen. En Oscar heeft gekozen. Maar ik niet. Hoe kan ik nou lopen schreeuwen en springen dat ik homo ben terwijl ik dat niet zeker weet? Terwijl ik nog mijn eigen kinderen wil maken? Ik wil mijn moeder niet teleurstellen. Ik wil niet geplaagd worden. Maar een ding weet ik zeker, dat ik met iemand wil doodgaan.'

Op het moment dat de solo is afgelopen stormen de jongeren op de danser af. Hun belangrijkste vraag: 'Is het echt waar?' En wat zegt dat over hen? Als deze jongen, die ze bewonderen en willen zijn, homo blijkt?

Is het echt waar? Het is een vraag die ik tot dan toe weinig heb gehoord in het theater en die ik mezelf eerlijk gezegd ook nooit stel. Ik zet mijn scepsis vrij gemakkelijk opzij om me over te geven aan een fictief verhaal, zonder me af te vragen of het wel echt gebeurd is. Het interesseert me niet of het echt is, zolang het verhaal mij maar iets doet. Tijdens mijn eerste ervaring met jeugddans ontdek ik echter dat oprechtheid een belangrijk ingrediënt is voor deze jongeren om te kunnen aanhaken bij de voorstelling.

Waarom is het zo belangrijk voor jongeren dat het 'echt waar' is? Dit is een van de vragen die mij bleef boeien. In een van mijn eerste gesprekken met Wies Bloemen vertelt ze dat eerlijkheid heel belangrijk is voor jongeren; het is een manier om ze mee te krijgen tijdens de voorstelling. Ze hebben een feilloze intuïtie voor wanneer iets echt en oprecht is. En als iets echt is, dan stellen ze zich open, respecteren wat er gebeurt en gaan erin mee.

'Mijn' groepje en ik gaan na de solo van de danser met hem mee en komen met alle dansers en jongeren samen in de grote theaterzaal. Tijdens de rest van de voorstelling staan wij achter hem. Wij weten nu dingen van hem wat de rest van de zaal niet weet, en daardoor is hij 'onze' danser geworden.

EEN OPEN BOEK

Oprechtheid is een onderwerp dat ik ook regelmatig ter sprake bracht in mijn interviews met de dansers van AYA. Als je de waarheid vertelt, kun je je niet verbergen achter een rol en stel je je enorm kwetsbaar op. Ik vroeg me af hoe de dansers die kwetsbaarheid ervaren, spelend voor een doelgroep die door velen beschouwd wordt als een lastige. En binnen deze doelgroep, pubers, kiest Bloemen ook nog met regelmaat de scholen waar collega's liever niet komen, scholen waarvan de leerlingen meestal niet bekend zijn met (of geïnteresseerd zijn in) de codes van het theater. Kortom: een publiek dat achterstevoren gaat zitten als het ze niet interesseert. De dansers erkennen dat het spelen voor deze doelgroep lastig kan zijn. Ze kunnen zich daar niet op voorbereiden in de repetities. De eerste voorstelling is een grote sprong in het diepe. Echter, de openheid blijkt juist een 'wapen in de strijd'. Een van de dansers beschrijft het als volgt: 'Je bent gewoon een open boek. Alleen psychopaten gaan die deur dan keihard intrappen.' Als je eerlijk en écht bent, word je geaccepteerd. Deze danseres stond eerder in jongerenproducties, ook van andere choreografen. Ze heeft voorstellingen gedanst die in vergelijking met het werk van Wies Bloemen 'totaal niet echt' waren, hoewel ze dat wel beoogden. Ze vertelt: 'We werden uitgejoeld, het was totaal onveilig.'

Onveilig, dat was een woord dat ik bij mijn eerste AYA-ervaringen associeerde met het werk. Volstrekt eerlijk en kwetsbaar voor de haaien gegooid worden. Maar mijn aannames klopte niet, zoals Wies Bloemen mij ook meermaals duidelijk maakte. Het is precies het tegenovergestelde. Oprechtheid creëert openheid, veiligheid en gelijkwaardigheid. Zoals danseres Sjaan Flikweert beschrijft: 'Het is de gelijkwaardigheid waarmee ze haar dansers en haar publiek benadert. In haar stukken neemt ze iedereen serieus, ze houdt mensen niet voor dom en verschuilt zich ook niet achter een intellectuele façade. Het gaat over menselijkheid. We zijn hier allemaal mensen en we delen bepaalde dingen met elkaar. Ik denk dat de stukken dat uitstralen.'

Een grote projectie op het achterdoek. Een sterke close-up, het gezicht half belicht. Geen zichtbare make-up. De danseres vertelt: 'Ik was heel bang vroeger als we met een groep kinderen naar het zwembad gingen, dat terwijl ik aan het zwemmen was zij mijn kleren zouden pikken en dat ze dan weg zouden gaan en dat ik in mijn badpak naar huis toe moest fietsen. Een half uur door de stad.'

(@ngst, 2004)

HIER WIL IK HET NIET OVER HEBBEN

De danser als open boek. Dat proces start in de studio. Wies Bloemen werkt in het algemeen niet met een door haar of anderen uitgewerkt verhaal, niet met een script of een bewegingsconcept, maar met een thema dat ze samen met de dansers vormgeeft. Daarvoor gaat ze op zoek naar die verhalen van haar dansers die ertoe doen. De verhalen die – in de terminologie van Bloemen – de kern raken, maar ook een universele waarde hebben.

Opvallend genoeg zijn dat vaak de verhalen waarvan de dansers in eerste instantie zeggen: 'Hier wil ik het niet over hebben.' Die verhalen en gevoelens blijken vaak uit te drukken waar het echt om gaat; het zijn de dingen die zo belangrijk zijn dat ze in eerste instantie weggestopt worden, omdat ze te groot en te emotioneel zijn. Maar aangezien Bloemen op zoek is naar dat wat verteld moet worden, naar de kern, komen juist deze verhalen en gevoelens uiteindelijk altijd op tafel.

Die verhalen vindt Bloemen in uitvoerige gesprekken met de dansers. Ze geeft ze vervolgens vorm door middel van improvisaties, waar Bloemen zoekt naar die magische momenten waarop een verhaal of emotie oprecht 'binnenkomt'. Complex aan deze werkwijze is dat dit magische moment vervolgens moet kunnen worden teruggevonden en herhaalbaar moet worden gemaakt. Het moment van een

'menselijke connectie' of een eerste 'authentieke ervaring' moet op te roepen zijn. Ook in de herhaling moet het oprecht blijven en mag het geen ingestudeerd verhaal worden. Bovenstaande scène, waarin de danseres bang is dat haar kleding wordt gestolen, is een filmfragment, waarin Anne-Beth Schuurmans haar eigen verhaal vertelt. Deze filmopname wordt tijdens de voorstelling op het achterdoek geprojecteerd. Dit is een mooi voorbeeld van hoe Bloemen de herhaalbaarheid van die eerste ervaring bewerkstelligt. In dit geval deed ze dat letterlijk, door de eerste keer dat de dansers over hun diepste angsten vertelden een camera te laten meedraaien. Zo ving ze het moment. Vervolgens creëerde ze de productie om de beelden heen.

Danseres Schuurmans worstelde hiermee. Haar eigen verhalen over haar grootste angsten kwamen dag na dag terug op groot scherm. Waar gewoonlijk nog gesleuteld kan worden aan de vormgeving van het verhaal stond het deze keer vast en werd ze keer op keer geconfronteerd met haar rauwe angsten. Tijdens het maakproces vond ze dat moeilijk; ze ervoer het soms alsof haar verhalen haar werden afgenomen en werden gebruikt ter meerdere eer en glorie van het werk.

De zoektocht naar de verhalen die ertoe doen en het alsmaar weer oproepen van die oprechte emotie is geen gemakkelijk proces. Verschillende dansers maken grappen over het beruchte 'zwarte boekje' waarin Wies Bloemen haar aantekeningen maakt. Als Bloemen dat tevoorschijn haalt, leest ze haar verslag van de gesprekken terug. Meestal 'klopt er nog iets niet' en moet er dieper gegraven worden. De spreekwoordelijke kern van de emotie is natuurlijk een mooi begrip, maar die is tijdens de start van het proces nog niet zichtbaar. Daar moet naar gezocht worden. Waar een choreograaf van een ballet zijn dansers eindeloos polijst om ze de juiste tendu te laten maken, wroet Wies Bloemen in de ziel van de danser, ondertussen de overbodige franje en versieringen wegpoetsend, om tot een glanzende of juist donkere en rafelige kern te komen. In mijn bezoeken aan haar repetities hoorde ik meer dan eens: 'Ah, maar dát is waar het over gaat, dat is je les, dat is de kern, dat is je boodschap.'

HET MAG GEEN SHOW WORDEN

De worstelingen van danseres Anne-Beth Schuurmans met dit intensieve proces verdwenen tijdens het spelen van de voorstellingen. Hier bemerkte ze de impact van het werk op de jongeren. In één woord was deze impact: troost. De herkenning 'dat andere mensen dat ook hebben'. De voorstelling is een geruststelling. Je bent niet alleen. Dramaturg Monique Masselink zegt hierover: 'Je ziet dat jongeren ongelooflijk meegaan. Het werk raakt ze en schudt ze door elkaar, het geeft ze antwoorden, daagt ze uit. Er gebeurt heel veel.'

Om dit voor elkaar te krijgen moeten de dansers bij elke uitvoering van dezelfde productie terug naar die authentieke ervaring, naar die oprechte communicatie. Bloemen staat erop dat de dansers zich nooit te gemakkelijk mogen voelen in de voorstelling. De dansers moeten op het scherp van de snede presteren, bij de kern blijven en zich kwetsbaar opstellen. Zodra een danser zich te veel op zijn of haar gemak voelt en gaat voor 'snel succes' bij het publiek, de lachers op zijn hand krijgt en 'vooruit' speelt, fluit Bloemen hem terug. De danser moet aanwezig zijn in het hier en nu en in de oprechte emotie; hij mag niet willen scoren.

Bloemen zegt hierover: 'Ze moeten zich echt concentreren om zichzelf te spelen. Ze moeten hun tekst en hun beweging kennen, ze moeten weten hoe ze het gevoel aanzetten en weer uit, hoe de overgang eruit ziet naar het volgende wat ze weer moeten aanzetten. Dat is natuurlijk makkelijk, omdat ze putten uit hun eigen ervaring. Ze hoeven geen rol te spelen. Je kunt jezelf door de tijd verplaatsen: toen je twee was, rook het zo – en dan, boem, ben je er. Dat gaat vrij snel. En van daaruit speel je dan de scène weer verder.'

Toch moet je als danser op deze manier voortdurend op scherp staan. En dat is niet altijd een gemakkelijke manier van werken. Danseres Kathrin Gramelsberger: 'Wies houdt heel erg van echt. Dat is een sterk element in haar voorstellingen. Je gelooft de dansers, je ziet niet dat ze een rol spelen. Het is niet geacteerd. Het wordt natuurlijk wel herhaald, het is een afspraak. Maar de basis is echt hier in het moment. En dat is eist soms veel van een danser.'

NAAKT ZIJN

Een van de dansers vertelt: 'Je zegt het niet tegen je moeder, maar wel tegen Wies.' De studio van AYA is oordeelvrij. Bloemen gaat de confrontatie aan maar oordeelt nooit. Voor dansers is werken met Bloemen vaak een opluchting. Je mag je hele mens-zijn, mooi en lelijk, inzetten. Ze is daarin niet op zoek naar kennis, naar opgeplakte meningen en ideeën, maar naar emotie en levenslessen, naar dat wat jou mens maakt. En daarin mag alles er zijn. Dat hoeft je als danser niet alleen te doen. Bloemen gaat volledig met je mee.

Zoiets gebeurde tijdens een van de repetities voor de productie *AYA op de huid* die ik bezocht op donderdag 26 mei 2014. Wies Bloemen was in gesprek met een danseres over haar wat afwachtende houding in het leven, waardoor ze nooit ergens vol voor durfde te gaan. Bloemen vroeg haar: 'Waar komt het vandaan, weet je dat?' De danseres reageerde in eerste instantie met enige weerstand: 'Is het belangrijk?' Bloemen: 'Er huist een emotie onder.' Gedurende dit gesprek kreeg de danseres

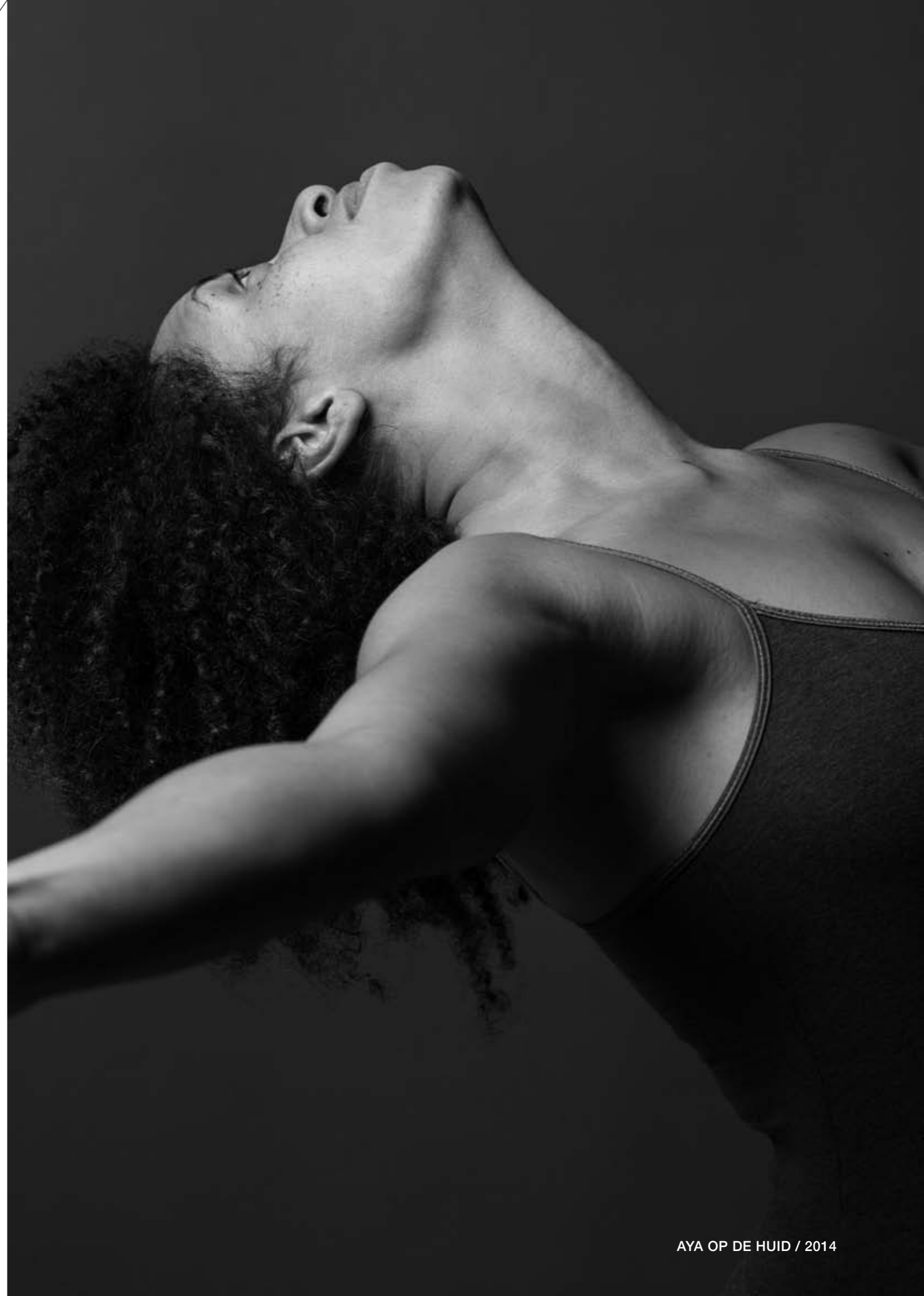
het moeilijk en begon te huilen. Vaak is dat een moment waarop mensen zich terugtrekken, zowel degene die huilt als degene die het ziet. Niet in de AYA-studio. Bloemen: 'Stop het niet weg, vertel door, leg uit wat er speelt.'

Uiteindelijk vroeg Bloemen de danseres de vloer op te gaan en het verdriet letterlijk een stem te geven door het te spelen, het vorm te geven. Waar dit in het begin nog lastig was, zette Bloemen door en stapte ze zelf de vloer op: 'Ik ben jou, zeg het maar tegen mij.' Dit bleek later het begin van een prachtige scène.

In gesprek met dramaturg Monique Masselink kwam ik tot de conclusie dat het proces in de studio zich herhaalt op het podium. De dansers benaderen de jongeren met dezelfde openheid waaraan Bloemen hen blootstelt tijdens de repetities. Er wordt een sfeer van vertrouwen opgeroepen, waarin niets te gek is, waarin geen enkele gedachte of ervaring raar is. Waarin je ziet dat anderen jouw gedachten en ervaringen delen. Je kunt hier niet bij achteroverleunen, je kunt niet anders dan je laten meesleuren.

Bloemen: 'Op de een of andere manier vind ik het belangrijk dat we dat naakt zien van elkaar. Dat de deuren opengaan en je bij iemand naar binnen mag kijken. Daar zit natuurlijk een grote rijkdom, en die geef ik dan vorm. Ik heb eerst psychologie gestudeerd. Ik denk dat ik dat stiekem heb doorgezet in mijn werk als choreograaf. Wat drijft ons mensen, wat zit daar vanbinnen? Daar zit een enorme rijkdom aan gevoelens, emoties. Waarvan er een heleboel verstopt zijn, omdat we daar bang voor zijn, omdat we die niet kunnen gebruiken.'

2



Een danser moet iets te zeggen hebben

Over emoties en hoe zij Bloemens werk in beweging brengen

*'Gevoelens zijn als zwarte galopperende paarden.
Om in het moment te zijn moet je op een paard gaan zitten en
meegaan, het gevaar omarmen.'*

Wies Bloemen

Vrijdag 23 mei 2014, repetitie *AYA op de huid* in de AYA-studio in Amsterdam. Spiegels zijn er niet. Het licht komt van tl-balken en de ramen zijn nauwelijks zichtbaar. De studio voelt aan als een enorme cocon, veilig en warm, maar de leegte is ook wat intimiderend. Op tafel ligt een boek over Pina Bausch. Enigszins verloren in de ruimte staat een danseres. Haar donkere krullen zijn bijeengebonden met een elastiekje. Ze draagt loszittende danskleding en haar tenen wiebelen in haar sokken terwijl ze praat. Bloemen zegt: 'Voor mijn gevoel moet je dieper. Niet: ik wil je amuseren. Maar: ik wil je tonen dat het leven zin heeft.' De danseres, Kathrin Gramelsberger: 'Ik denk dat het wat moederlijker is, veel lager, en ...' Bloemen: 'Volgens mij moet je het ook niet lachend doen. Projecteer het maar op mij. Leg niet te veel vast, ga zoeken.' Gramelsberger zet de muziek weer aan en begint opnieuw te improviseren.

Wies Bloemen en Kathrin Gramelsberger zijn op zoek naar een manier om een 'oude gewoonte' van de danseres om te zetten in dans. Zij streefde ernaar om mensen eindeloos te tonen dat het leven zin heeft, om ze bodem te geven, om het gat in hun hart te vullen. Nu proberen ze de intentie, de emotie onder dit streven te vinden en vorm te geven.

Het begrip emotie komt van het Latijnse woord *exmovere*, dat 'in beweging brengen' betekent. Wies Bloemen brengt met haar werk emoties op twee wijzen in beweging: letterlijk, door ze te vangen in fysieke beweging, en figuurlijk, doordat haar werk op gevoelsniveau dansers en publiek in beweging brengt.

Vanaf de start was ik aanwezig bij de repetities voor *AYA op de huid*, een serie voorstellingen die niet plaatsvindt in het theater maar in de klas. Het zijn solo's van twintig minuten tot een half uur, waarin de danser zijn of haar levensverhaal deelt. Het concept voor de serie ontstond vanuit de solo's die Bloemen de laatste jaren regelmatig vooraf laat gaan aan haar theatervoorstellingen. In plaats van in de klas worden deze solo's uitgevoerd in kleine ruimtes binnen het theater (zoals bijvoorbeeld in *Harnas*).

Tijdens de repetities voor *AYA op de huid* keek ik door een vergrootglas naar de methode van Wies Bloemen. In deze één-op-één repetities, met als overkoepelend thema de danser zelf, lag de focus volledig op het persoonlijke verhaal van de danser en zag ik hoe dat verhaal stap voor stap werd omgezet in een dansproductie.

SAMEN DOOR DE DONKERE TUNNEL

Het is geen geheim dat in de studio van AYA met regelmaat wordt gehuild, door de dansers en door Wies Bloemen zelf. Bloemen zet emoties om in dans, maar daarvoor is het eerst nodig bij de juiste emotie te komen. De dansers spelen deze emoties niet, maar roepen ze zelf op. Omdat Bloemen werkt met de eigen emoties van de dansers zijn de repetities, zeker in het begin, besloten. Eén van de dansers grapte in een interview: '*What happens at AYA, stays at AYA.*'

De zoektocht naar emotie begint bij de audities. Daarin werkt Bloemen met de dansers aan het thema voor de komende productie. Hier start het maakproces. Ze zoekt naar dansers die iets hebben met het thema, die iets te vertellen hebben. Dat betekent ook dat Bloemen liever niet kiest voor de 'blanke havo-meisjes' ('Die kies ik wel als ik een voorstelling maak over discipline en doorzetten.') Bloemen zoekt naar dansers die de rafelrandjes van het leven kennen.

In tegenstelling tot veel choreografen start Bloemen haar werkproces niet in afzondering met een notitieboekje en een onderzoeksvraag. Haar beruchte zwarte boekje komt pas tevoorschijn in de studio. Daar vraagt ze de danser(es) naar zijn of haar levensverhaal. Wat zijn de belangrijke momenten in je leven geweest, de momenten die je gemaakt hebben tot wie je nu bent?

Danseres: 'En ik zei tegen die politieagent: Ik wil niet weg van mijn moeder. Dus toen had mijn moeder een keuze: "Of je gaat zes maanden in therapie en dan gaat je dochter naar een pleeggezin. En daarna helpen we jullie weer. Of we pakken je je dochter af en ze gaat naar een tehuis." Ze heeft gekozen voor de therapie.'
(try-out *AYA op de huid*, 2014)

Deze gesprekken worden niet luchtig doorlopen. De eerste twee of zelfs drie repetities wordt er niet gedanst, alleen maar gesproken. Zelf vroeg ik mij vaak af, terwijl ik tijdens deze gesprekken aan de kant zat en mezelf onzichtbaar probeerde te maken, hoe dit voor de danser moest voelen. Al die persoonlijke en soms heftige emoties, die zo open en bloot op tafel komen te liggen.

Bloemen: 'Ik denk dat dat inderdaad een proces is dat je met zijn tweeën doorloopt.' Om dat proces goed te laten verlopen creëert Bloemen een heel specifieke sfeer. Ze geeft de danser de ruimte om in alle vrijheid te werken. 'Ik communiceer vanaf de eerste seconde heel helder: dat ga ik doen en vooraf weet niemand waar we uitkomen.' Zo creëert ze een open plek waar alles nog mogelijk is en vooral niets fout of verkeerd is.

Die openheid is belangrijk in het proces. Dat erkent ook danseres Sjaan Flikweert: 'Het gaat echt over mij als persoon en wat ik te brengen heb. Er zit geen verdere verwachting achter bij Wies, behalve dat je hard werkt en je ervoor openstelt. In mijn eerdere werk, bij andere choreografen, ging het veel meer over het artistieke idee van iemand anders: voldoen aan het beeld dat die ander heeft. Dat gevoel heb ik nu helemaal niet gehad, dat Wies is binnengekomen met een idee of beeld hoe het eruit moet komen te zien: "Het moet deze kwaliteit hebben of deze emoties dekken, of het moet ruimtelijk zo in elkaar zitten of het moet muzikaal zo overkomen." Totaal niet. We creëren vanuit wat er op dat moment tussen ons gaande is.'

Bloemen benadrukt, als ik voor de zoveelste keer naar dit in mijn ogen moeilijke proces vraag: 'Iedereen wil in wezen dat er naar hem geluisterd wordt. Iedereen wil zijn verhaal vertellen.' En met een knipoog: 'Ook dansers.' De choreograaf gelooft dat het voor ieder mens uiteindelijk fijn is de krochten van de eigen ziel te verkennen. 'Ik doe dat wel voorzichtig. Ik ga samen met de danser, hand in hand, de donkere tunnel in en ik probeer de hele tijd het licht aan te doen. Ik denk niet dat een danser dat ervaart alsof hij daar in zijn blootje kwetsbaar staat te zijn, eerder als: ik kom bij gebieden van mijzelf waar ik al zo'n vijftientig jaar mee leef.' De dansers zelf benadrukken dat in dit proces vertrouwen heel belangrijk is. Het vertrouwen dat hun verhaal niet misbruikt wordt en vooral het vertrouwen dat er geen oordeel wordt geveld. Dat komt in bijna elk interview terug. Wies oordeelt niet. 'Wies behandelt niets als dom of stom, ze geeft je het gevoel dat je iets te vertellen hebt.' He levensverhaal van de danser komt niet zomaar kant en klaar op tafel. Bloemen: 'Ik begin natuurlijk niet ergens halverwege. Ik begin bij het begin. Ik begin te kaderen, door eerst te zeggen: we gaan het hebben over jouw leven.'

Wies Bloemen: 'We gaan het hebben over de punten waar het gescharnierd heeft, dus die voor jou belangrijk waren.' De danseres: 'Op school kon ik me goed aanpassen. Maar ik had een hekel aan hangen, aan dat flegmatische. Daar kon ik niet tegen. Dat had ik al genoeg meegemaakt in mijn leven.' Bloemen schrijft mee en vraagt: 'Wat doe je dan? Als je dat tegenkomt?' (repetitie AYA op de huid, 2014)

Later, in een interview, vertelt Kathrin Gramelsberger over het maken van haar solo voor AYA op de huid en de scènes over haar moeder: 'De solo's die ik had gezien in Harnas en Ziel vond ik heel vet, heel krachtig. Dus ik had er heel veel zin in,

maar vond het ook eng: wat ga ik vertellen over mezelf? Toen ik naar de repetities ging dacht ik nog: ik ga het dus niet over mijn moeder hebben. Ik vroeg Wies: hoe beginnen we? Nou, zei Wies, "eerst praten we heel veel. Je vertelt me van alles en ik stel wat vragen en schrijf wat dingen op en vanuit daar vertrekken we." En ja hoor, daar begon het. "Je begint bij je kindertijd," zei ze. Dan begin je dus bij je jeugd. En natuurlijk heb je het dan over je moeder.'

Dit gebeurt vaak in de repetities. Met regelmaat komen dansers, zeker degenen die eerder met Bloemen gewerkt hebben, de repetities voor een nieuw stuk in met het idee: 'Hier ga ik het niet over hebben.' En meestal is dat wat uiteindelijk toch als meest relevant komt bovendrijven. De dansers geven aan dat Bloemen ze daarin snel doorziet. Dat wat je verborgen wilt houden, dat is waar het om gaat, wat besproken en gedeeld moet worden. Dat is de kern. En daar wil Bloemen naartoe.

ZWARTE PAARDEN EN OPGEROLDE EGELS

'Het geluk is geen goede vertelstof. (...) Het is zelfgenoegzaam. Het heeft geen commentaar nodig. Het kan in zichzelf opgerold liggen slapen als een egel.' (uit *Wanderungen mit Robert Walser* van Carl Seelig, 1977)

Het spectrum aan emoties is breed en waaiert uit vanuit de basisemoties: vreugde, verdriet, angst en woede (veel psychologen rekenen ook nog liefde, verrassing, schaamte en walging tot dit rijtje). Vreugde en plezier komen met regelmaat terug in Bloemens werk. In veel solo's komen momenten voorbij waarop de dansers hun ultieme geluk tonen. Opvallend genoeg gaan deze scènes meer dan eens over dans: 'Als ik dans, dan ben ik gelukkig.' Maar vreugde kan ook zitten in kleinere momenten van humor en relativering. Vaak gaat het dan over seks.

De danseres vertelt: 'Op mijn tiende zat ik in een pleeggezin. Het eten was lekker, maar ik had een slechte pleegmoeder.' Bloemen: 'Hoe zag je er toen uit?' 'Ik had tot ver in de pubertijd kleine borsten en opeens plopten ze eruit.' (repetitie AYA op de huid, 2014)

Toch overheerst bij Bloemen een sterke aantrekkingskracht tot de donkerder emoties, de zwarte paarden binnen het spectrum. Bloemen wil die donkere, verstopte emoties deelbaar maken en haar publiek een boodschap meegeven. Ze wil het hebben over wat relevant is en naar de kern gaan. Ze laat de opgerolde egels opgerold. Bloemen: 'Ik wil het hebben over essentiële dingen in het leven, over bloed, zweet en tranen.'

Toen ik Kathrin Gramelsberger vroeg waarom ze het in eerste instantie niet over haar moeder wilde hebben, vertelde ze: 'Ik dacht: ik wil overbrengen wat ik zo mooi vind aan het leven en ik vind het stom om dan heel zielig over mijn moeder te gaan doen. Maar uiteindelijk ben je aan zo'n solo bezig en denk je: het heeft helemaal geen nut om over alles te vertellen wat ik nu mooi vind en goed. Als het goed is, zien de mensen dat. Wat Wies ook zei: ze zien jou. Ze zien jou dansen. Ze zien iemand met wie het goed gaat. Daar hoef je verder niks over te vertellen. Maar als je de andere kant er niet bij vertelt, hoe je bent gekomen waar je nu bent, dan heeft het niet zoveel betekenis voor mensen die naar je kijken.'

Toch plaatst Bloemen daar ook een belangrijke kanttekening bij: het is geen therapie. De emoties dienen als basis voor een danstheaterproductie, waarbij de individuele emotie een universeel thema moet toelichten. Als Bloemen in de tunnel belandt bij een emotie die te rauw of te vers is, dan laat ze die rusten. De emotie moet uiteindelijk te spelen zijn, een danser moet de emotie aan en uit kunnen zetten en mag er niet in blijven hangen. Dat lukt niet als een emotie onverwerkt is. Bloemen: 'Ik vraag lang door maar als ik voel dat iemand daar pijn heeft, dan stop ik. Dan ga ik niet verder. Daar hebben we allebei niets aan.'

DANS JE MOEDER

Bloemen komt niet met een vooraf geconstrueerd idee de studio in. Tijdens de eerste gesprekken schrijft ze mee terwijl de dansers hun verhalen vertellen. Bloemen: 'Als ik voel dat ik bij een pijnlijke emotie kom, dan vraag ik door: wat was er dan, hoe was de situatie? Ondertussen vraag ik me af: is dit een scène om te spelen?' Daarna legt ze het weg en bekijkt ze bij de volgende repetitie wat ze zich kan herinneren. Ze laat de verhalen in zichzelf resoneren en na een tijdje weet ze waar ze mee verder wil, waar een scène in zit.

Heeft ze een moment, verhaal of emotie gevonden waarmee ze wil werken, dan gaat ze op zoek naar een vorm die reproduceerbaar is. Samen met de dansers zet Bloemen de emotie of het verhaal om in beweging, dans, zang maar soms ook in andere disciplines. Dansers hoepelen, skaten en rappen; Bloemen zoekt naar wat nodig is om de emotie op de juiste manier te verbeelden. In het geval van de solo's gaat dit om fragmenten van tekst, verhalen, ideeën en anekdotes die afgewisseld worden met dans. In deze verzameling van scènes, bestaande uit verschillende disciplines, werkt Bloemen op twee verschillende lagen. De eerste laag is wat verteld wordt door middel van tekst. De tweede laag is de dans. De dansscène geeft de emotie onder het verhaal vorm. Bloemen zoekt samen met de danser naar de manier om dat te doen. Zo gebruikt

ze in de voorstelling *Snow White & de 7 breakers* 'popping', een dansstijl waarin de danser zijn of haar spieren op een explosieve manier aan- en ontspant, zodat er schokachtige bewegingen door het lichaam gaan. Dit is een bewegingsstijl die past bij de bewegingsenergie van de puber die Sneeuwwitje in haar productie is.

Door middel van opdrachten aan de dansers zoekt Bloemen naar de juiste vorm voor de onderliggende emotie. Als de emotie voortkomt uit de relatie van de danser met een ander kan een opdracht zijn: 'Dans je moeder.'

De danseres: 'Mijn moeder had een gat in haar hart. Daar is ze uiteindelijk ook aan overleden. Niet omdat het hart het opeens niet meer deed. Nee, ze was gewoon moe. Ze was moe en ze heeft tegen haar hart gezegd: stop maar. Ze stond gewoon altijd zichzelf in de weg.'

Ze loopt naar haar laptop. Geen theatrale loop. De hielen raken als eerste de grond en ze trekt ondertussen haar harembroek iets omhoog. Ze zet de muziek aan en draait terug naar het publiek. Onrustige celloklanken vullen de ruimte. Langzaam beweegt haar hoofd naar rechts, haar lichaam zakt er achteraan, maar vlak voor ze valt pakt ze zichzelf weer op. Ze kijkt naar voren, haar blik gaat langzaam omhoog, haar rechterknie gaat naar haar borst en ze valt naar achteren, maar vlak voordat ze echt valt, vangt ze zichzelf weer op.

(try-out AYA op de huid, 2014)

Kathrin Gramelsberger vertelt over het ontstaan van deze scène: 'Ik vertelde over mijn moeder, hoe zij was, en Wies zei: "Dans je moeder." Ik dacht: wat? Mijn moeder was absoluut niet beweeglijk, zij danste nooit. Dus dat wist ik even niet. Maar Wies liet me gewoon zoeken. En op een gegeven moment, nadat we weer over mijn moeder hadden gepraat, had ze de tekst wat ingekort en gaf ze aan: volgens mij gaat het hierover. De essentiële zinnen zaten erin, en ik ging improviseren. En toen wist ik het: wat ik fysiek moest gaan doen. Zo ben ik verder gaan zoeken naar mijn moeder. En dat was inderdaad niet hoe ze bewoog of op welke muziek ze danste, maar veel meer wat ik een essentieel stukje van haar vond, dat ze altijd op zoek was, met vallen en opstaan, en dat dat ook deel werd van mijn fysieke uitgangspunt. Met de opdracht dat ik eigenlijk nooit mag vallen. Maar ik zoek altijd de grenzen op. En daar kun je eeuwig op improviseren. Het extreme vinden, net niet vallen en weer doorgaan. Dat vond ik een heel mooi voorbeeld van hoe Wies jou vanuit een thema, vanuit een emotie, via een opdracht kan leiden naar de dans.'

Bloemen vindt het belangrijk dat de danser tijdens scènes de emotie waarom het draait kan oproepen. De scènes mogen daarom ook nooit een uitbeelding of illustratie

van het verhaal of de anekdote zijn; dan wordt het, zoals Bloemen dat definieert, pantomime. Ze gebruikt de dansscènes niet om een verhaal te vertellen, dat doet de danser al in zijn of haar monoloog. Er moet een emotie worden overgebracht.

Deze emotie hoeft niet altijd op het podium 'vanuit de onderbuik' van de danser opgeroepen te worden, juist niet; het is namelijk niet de bedoeling dat de danser op het podium in de emotie blijft hangen. Het werk dat Bloemen in de studio doet is het vangen van de emotie in dans. De emotie wordt omgezet in bewegingen, die vervolgens de emotie transporteren naar het publiek.

Kathrin Gramelsberger licht de scène toe waarin ze haar moeder danst: 'De betekenis hoef je er dan niet meer op te plakken, die zit in de beweging. Ik hoef dus helemaal niet dramatisch te kijken of iets dramatisch te vertellen. Dat vond ik mooi.' Bloemen: 'het is natuurlijk uiteindelijk de kunst dat wij huilen, het publiek; niet jij, de danser.'

ZE GOOIT NIKS DE LUCHT IN, ZE PLUKT ER IETS UIT

Vanuit de iPod van de danseres klinkt de zachte, zwoele en doorleefde stem van zangeres Odetta door de studio. Odetta zingt: 'Sometimes I feel like a motherless child ... sometimes I feel like a motherless child ... a long way from home.' De danseres staat in de ruimte, haar tenen iets samengebald in haar sokken. Ze wiegt zichzelf zachtjes. Bloemen begeleidt haar van de zijkant: 'Je moet het gevoel in. Ga nog niet vormgeven, nog niet dansen, zie wat er komt. Doe wat je moet doen om het te laten bestaan.' Langzaam glijdt de eerste traan over de wang van de danseres. De muziek sterft weg. Bloemen zegt zachtjes vanaf de zijkant: 'Zing het eens.' Door de stilte heen begint de danseres te zingen, zachtjes, haperend, door haar tranen heen.
(repetitie AYA op de huid, 2014)

Bovenstaande scène was de eerste poging het verhaal van Kathrin Gramelsberger over haar moeder in dans om te zetten of op een andere manier vorm te geven. Bloemen vertelt: 'Nadat de danseres haar hele verhaal had verteld, zei ik: volgens mij is de clou dat jij geen moeder hebt gehad, je was zelf de moeder. Vervolgens hoorde ik Philippe, onze productie leider, zeggen: "Dat is toch een heel mooi lied, dat *Motherless Child*. Zo gaan die dingen.'

Gramelsberger zocht verschillende uitvoeringen van *Motherless Child* en samen bespraken ze welke versie het beste werkte en hoe ze daarop kon dansen, maar het bleek niet te werken. De scène draait om pijn en op het moment dat Gramelsberger ging dansen, was de pijn weg. Dansen maakt haar juist gelukkig. Bloemen: 'Dan hoor ik mijzelf zeggen: zing het eens.'

'Dan hoor ik mijzelf zeggen.' Die woordkeuze van Bloemen is belangrijk. De keuzes die ze maakt komen vanuit een 'theatraal instinct'. 'Ik zet al mijn sensoren open.'

Bloemen werkt niet vanuit een vooropgezet plan, maar laat zich leiden door wat er in de studio gebeurt. Om dat theatrale instinct, die intuïtie te kunnen laten bestaan is het belangrijk dat ze als choreograaf volledig in de studio aanwezig is, dat ze haar eigen leven buiten de deur laat. Als ze één tip zou mogen geven aan jonge choreografen, is het dat: om hun eigen leven buiten te laten en zich volledig open te stellen voor wat er op de vloer gebeurt.

Danseres Sjaan Flikweert: 'Wies komt volgens mij nooit met een plaatje in haar hoofd de studio binnen. Ik heb het gevoel dat zij een ontzettend groot vertrouwen legt in haar intuïtie en letterlijk in staat is dingen die in de lucht hangen daaruit te plukken en er iets van te maken. Geen aanname van haar over mij, of over wat dan ook. Ze gooit niks de lucht in, ze plukt er iets uit.'

3



Het is een onderzoek met een vergrootglas naar ons mens-zijn

Over de doelgroep en de thema's van Bloemens werk

*'Ik krijg geen fantasie over de vorm,
ik krijg fantasieën over de mens.'*

Wies Bloemen

Een groepje danseressen zit rechtsvoor op het podium. Ze vormen een kleine, rommelige kring en zitten dicht op elkaar. Een van de danseressen haalt een bekertje door een emmer water en laat het water er weer uitlopen. Het klotsende geluid roept ouderwetse, exotische beelden op van vrouwen die kleding wassen aan de voet van een rivier. De sfeer is giechelig. Een van de danseressen neemt het woord: 'Uhm ... We hebben het hier over de clitoris ... Toch?' Haar stem klinkt licht fluisterend. De groep schiet in de lach. Ze gaat verder: 'Oké. Beeld je in ... uhm ... dat ik heel lekker aan het zoenen ben. Zo'n heel romantische, lekkere, lange zoen.' Haar handen zetten haar verhaal kracht bij, ze bewegen zacht, rond en sensueel. 'En dan gaat-ie opeens zo ... eh ...' Ze maakt een stroef, piepend geluid. Haar handen worden stijf en maken een kleine zagende beweging. 'Eh ... zo tussen mijn benen wrijven ...' De groep om haar heen maakt afkeurende geluiden. Ze gaat verder: 'Dan denk ik: huh hu hu, niet nu.' De groep lacht. 'Nou ja. Ik heb toch een soort van opbouw nodig ... Een inleiding.'

(Venus, 2011)

JONGEREN WILLEN NOG GERAAKT WORDEN

In haar begindagen als choreograaf vond Wies Bloemen weinig aansluiting, weinig herkenning in de moderne dans. Die wereld was haar te conceptueel, zo verstoken van seks. Bloemen besloot een voorstelling te maken met het idee: 'En nu maak ik iets wat ik zelf wil maken.' Dit werd *Bronstijd* (1996), een voorstelling voor jongeren, een nieuwe opkomende doelgroep. Ze ging het proces in met het idee dat het wel eens haar laatste voorstelling kon worden, maar het bleek de aanzet tot een heel nieuwe koers voor AYA, het gezelschap dat ze in 1990 had opgericht. Jongeren waren wel te porren voor 'een verkapt rockconcert', voor rauwe en ongepolijste voorstellingen. Bloemen deelt met jongeren de drang om het leven te onderzoeken en een activistische inslag, het ideaal om de wereld te veranderen. En als je invloed wilt hebben op de wereld, dan is een jongerenpubliek geen slechte keuze. Peggy Ollislaegers, directeur van de Nederlandse Dansdagen: 'Onderschat ook niet dat grote omwentelingen in de wereld vaak beginnen bij adolescenten. Mensen die vinden: het kan anders, het moet anders.'

Haar werk noemt Bloemen zelf 'een onderzoek met een vergrootglas naar ons mens-zijn'. En in dit onderzoek, benadrukt Bloemen, 'willen jongeren nog geraakt worden.' Bloemen: 'Ik denk echt dat als je op die leeftijd iets aangereikt krijgt waar je iets mee kunt, als je het geluk hebt mensen om je heen te hebben die je iets geven, dat je daarop kunt gaan bloeien. Dat je, als je de pech hebt dat je niks krijgt, je niet bloeit. En ik denk dat het onderwijssysteem daar tekortschiet, dat dat jongeren onvoldoende aanreikt, of niet vanzelfsprekend. Ik denk

dat iedereen kan vliegen of bloeien, en dat probeer ik te faciliteren. Als je op die leeftijd de verbeelding wakker krijgt, dan heb je kans dat die als volwassene blijft leven.'

Met dat doel is elke voorstelling een première. Erik van Raalte, licht- en decorontwerper en hoofd productie en techniek: 'Misschien dat al die jongeren tussen hun twaalfde en zeventiende jaar één keer naar het theater gaan. Stel je nou voor dat ze naar ons toe komen, dan moet je toch wel een mooie voorstelling neerzetten. Het publiek is heel belangrijk en dat proberen we met de hele organisatie voor ogen te houden. Ook als we in Ulft om elf uur 's ochtends een dansvoorstelling doen voor een school die er überhaupt geen zin in heeft, moeten we toch een heel goede voorstelling laten zien. Want het is misschien alles wat die jongeren te zien krijgen in een jaar. Wij mogen niet blasé worden. Je moet enorm presteren als je voor tweehonderd jongeren staat. Dat kun je niet half doen, want je valt door de mand – vooral als danser.'

Als Bloemen over haar eerste voorstelling voor jongeren praat, spreekt ze van het moment waarop ze de jongeren 'gevonden' had. Bloemen heeft met jongeren een vanzelfsprekende, wederzijdse klik. Ook sounddesigner Dennis van Tilburg bevestigt dit. Volgens hem maakt Bloemen 'haar eigen ding', het is haar eigen vorm, de vorm waarin ze haar ei kwijt kan.

Bloemen: 'Ik heb eigenlijk altijd voorstellingen gemaakt met een mix aan disciplines. Dat doe ik nog steeds, het zijn interdisciplinaire verhalen. Dat ik dat voor jongeren ben gaan doen is omdat ik mij realiseerde dat het danspubliek in Nederland op dit moment heel beperkt is en vaak heel conceptueel is ingesteld. En conceptueel werk is niet wat ik wil maken. Door voor jongeren te maken kan ik mijn werk aan een veel groter publiek laten zien, want ik wil het wel hebben over dingen die ons allemaal aangaan. Daar hoeft je niet wit en gestudeerd voor te zijn. Het fijne van pubers is niet dat ze pubers zijn, maar dat het publiek is dat anders niet komt.'

Een moment in de studio. De celloklanken van Max Richter sterven langzaam weg, terwijl de danseres rond haar as draait, haar armen wijd uitgespreid, alsof ze de wind door haar vingers wil voelen, haar hoofd naar de grond. De muziek is gestopt en in de stilte horen we alleen het geluid van haar voeten die draaien, totdat ook de danseres tot stilstand komt – haar armen zwaaien nog iets na. Ze kijkt op. Bloemen: 'Theatraal is het natuurlijk veel mooier om daarmee te beginnen, maar dat kan helaas niet, dan lopen die kids de klas uit. Je moet ze aan hun hand nemen.'

(repetitie AYA op de huid, 2014)

HET GAAT OVER ONS

De klik tussen Bloemen en de jongeren betekent niet dat ze in het wilde weg voorstellingen maakt die toevallig werken voor een jong publiek. Gedurende het werkproces is haar doelgroep constant aanwezig in de studio, niet (altijd) fysiek, maar wel in gedachten. Bloemen heeft een feilloze intuïtie voor wat jongeren aanspreekt. Haar dansers vertellen dat jongeren het meteen door hebben als je nep bent, niet echt, en Bloemen weet dat ook, dat voelt ze meteen. Dat is haar kracht. Het is niet voor niets dat Dennis van Tilburg haar een 'jongerenfilter' noemt.

Bloemen licht toe: 'Blijkbaar heeft die pubertijd grote indruk op mij gemaakt en kan ik daar makkelijk naar terugreizen. Dat is voor veel mensen zo, want je puberteit is hard in je essentie aanwezig, net als je kindertijd. Dus je kunt daaraan refereren. Dan krijg je al die dingen van het kind in jezelf, spontaniteit. Als we volwassen worden moeten we dat allemaal dichttimmeren.'

Bloemen is compromisloos in haar visie over waar een voorstelling over moet gaan, over de inhoud ervan. Waar het echter de vorm betreft is ze niet bang om met haar keuzes een stap naar haar doelgroep toe te zetten. Ze zet dansers op skates, gebruikt *urban* dansvormen en werkt met dansers die door hun achtergrond een afspiegeling vormen van de jongeren in de zaal.

Humor kan ook zo'n middel zijn om jongeren erbij te trekken. Om een voorstelling over de waarde van kunst toegankelijk te maken, vergeleek ze daarin de eerste confrontatie met kunst met de eerste keer seks. Bloemen: 'Ik denk dat ik vaak probeer dat soort ingangen te vinden. Hoe kun je nou voor iemand die van niks weet, die nooit naar kunst gaat, die op school alleen praktische vakken leert als taal en rekenen, kunst toegankelijk maken? Ik wil de deur openzetten, zodat ze erin kunnen, zodat het ook van hen wordt.'

Peggy Olislaegers: 'Dat zou je haar onderzoek kunnen noemen: hoe krijg ik mijn publiek zover dat ze zich willen verhouden tot datgene wat mij enorm bezighoudt? En het publiek bestaat dan echt uit jongeren. En ook nog eens die jongeren die van nature niks hebben met theater, die het allemaal bullshit vinden. Voor hen iets maken met een specifiek bewustzijn, dat is haar vakmanschap.'

Bloemen is niet bang de voorstelling aan te passen als die nog niet genoeg aansluiting vindt bij het publiek. Tijdens de try-outs van *@ngst* merkte ze dat de jongeren zich niet met dat onderwerp wilden bezighouden, dat ze afhaakten. Vervolgens interviewde ze vier jongeren over hun angsten en mixte sounddesigner Dennis van Tilburg de teksten van die interviews met de muziek. De dans werd opeens begeleid door de stemmen van jongeren. Bloemen: 'De jongeren in de zaal kregen door: "Het gaat over ons. Dat is er een van ons daar."

Ook het artistieke team doet zijn werk met de doelgroep in gedachten. Ontwerper Erik van Raalte: 'Het is heel gevaarlijk wat ik nu ga zeggen. Ik vind dat licht en decor, vooral licht, bij ons marketinginstrumenten zijn. Want we maken voorstellingen voor jongeren. We proberen die jongeren iets te verkopen wat ze eigenlijk op voorhand al niet willen. Onbewust misschien wel, maar bewust zeker niet. Je probeert iets te verkopen waar ze misschien wel sceptisch tegenover staan. Hoe verkoop je iets aan jongeren? Als ik doodsai licht en een saai decor maak, dan helpt dat niet. Dus ik stel me ondergeschikt aan de voorstelling op, omdat ik ook probeer iets te verkopen. De vraag is hoe direct dat werkt. Als je de jongeren vraagt hoe ze het decor vonden, denk ik dat ze het niet eens hebben gezien. Maar decor en licht helpen wel de juiste sfeer te creëren waarin de dansers iets kunnen overbrengen.'

Sounddesigner Dennis van Tilburg heeft de doelgroep ook altijd in zijn achterhoofd. Zo gaat hij voor elke voorstelling op zoek naar een 'echt cool nummer' (bijvoorbeeld iets van de band The Prodigy), waarvan hij vermoedt dat het over een half jaar, op het moment dat de voorstelling speelt, een hit is. Dat kan soms lastig zijn met reprises. Hij moet dan op zoek naar nieuwe muziek, want die oude hit, die 'kan dan echt niet meer'.

Bloemen: 'We organiseren de werkelijkheid om ons heen, we organiseren het licht, het geluid, alles. Omdat we iets willen overbrengen op tweehonderd man nietsvermoedend publiek. Dat is wel de grote klap die ik gemaakt heb toen ik voor jongeren ging werken, dat ik niet meer voor mezelf maakte maar voor hen. Maar ik maak natuurlijk wel vanuit mezelf, want dat is de enige referentie die ik heb.'

Bloemens producties vormen regelmatig een meerluik. Dit bedenkt ze nooit van tevoren; het ontstaat. Een bekend vierluik is *Bronstijd* (1996, over verliefdheid en opwinding), *Schrijntijd* (1998, over ongeluk in de liefde), *Tegentijd* (1999, over anders-zijn) en *Eindtijd* (2000, over afscheid en dood). Maar dit is niet de enige serie in haar werk. De productie *Drijfzand* (2002) ging over agressie. Bloemen: 'Ja, toen kon ik niet anders dan een volgende voorstelling maken over angst. Als je daar echt induikt, dan merk je: het begin van agressie zit in angst. Dan moeten we er in godsnaam maar aan, dan moeten we het daar maar over hebben.' De productie *@ngst* (2004) volgde. Vanuit de vrouwenvoorstelling *Venus* (2011) ontstond op eenzelfde manier de mannenvoorstelling *Harnas* (2013). Bloemens inspiratie komt uit de leefwereld van de jongeren, haar eigen ervaringen en de wereld van magie en heksen.

HET MEISJE

Een voor een strippen de dansers zich tot op hun ondergoed. Geen sexy setjes, onder en boven zijn niet op elkaar afgestemd. De danseressen dragen vrolijk gekleurde hipsters en comfortabele bh's, de enige mannelijke danser in de groep draagt een boxershort met een ruitje. Het is ondergoed dat vooral lekker zit. Als de kleren uit zijn frunniken de dansers er een beetje aan en wiebelen van het ene been op het andere tot ze helemaal stilstaan. Met twee benen parallel staan ze richting het publiek, de armen hangen. Het is geen sexy naakt, het is rechttoe rechtaan. Een van de danseressen begint. Haar handen gaan wat twijfelend naar haar borsten. Met zachte stem, nauwelijks verstaanbaar mompelt ze wat. Het eerste woord dat goed te verstaan is, waar ze de nadruk op legt, is 'plat'. Ze kijkt naar beneden. Haar handen verkennen haar lichaam, terwijl ze door mompelt. Ze wijst even omhoog, van 'let op'. Ze pakt de achterkant van haar bovenbenen vast. Ondertussen kijkt ze naar het publiek en schudt ze haar hoofd, terwijl ze een drillend geluid maakt met haar lippen en haar bovenbenen heen en weer schudt. Er zit net iets meer beweging in dan haar lief is. Ze wrijft weer met haar handen omhoog, gaat terug naar haar borsten. Ze maakt gebaren als een Playboymodel dat haar cup dubbel-D aan de camera toont en maakt vervolgens een verontschuldigend gebaar. Ze kijkt nog even in haar bh, om te controleren of daar toch echt niets zit. De volgende danseres neemt het over. 'Ik eh, ik heb van die kwabjes. Die wil ik graag weg hebben, zo.' Een voor een komen de dansers aan bod. Ze wurmen zich in onmogelijke yoga-achtige posities om alle kwabjes weg te duwen en de borsten vooral omhoog. (Venus, 2011)

Bloemen laat zich inspireren door thema's die volgens haar spelen bij jongeren.

Thema's waarover ze iets wil of moet zeggen. Ze maakt voorstellingen over anders-zijn, of over idealen en natuurlijk over seks.

Bloemen over haar eerste jongerenproductie *Bronsttijd* uit 1996: 'Als ik eraan terugdenk kwam *Bronsttijd* thematisch voort uit het idee dat ik me herinnerde uit de puberteit, dat je die volwassenen allemaal ziet rondlopen alsof zij het helemaal snappen. En dan word je volwassen en snap je niks. Ik ben nog net zo zenuwachtig en onthand als ik toen was. Ik wilde die jongeren zeggen: het is niet zo dat je hierdoor zekerder wordt. Het is wel zo dat we het erover kunnen hebben. En dan maak je er een voorstelling over.'

Soms laat Bloemen zich leiden door de reacties van jongeren. Ze praat na een voorstelling liever met hen na dan met collega's. Na afloop van *Bronsttijd* vroeg een meisje: 'Hoezo maak jij iets over wat goed gaat in de liefde? Bij ons gaat alles mis.' De voorstelling *Schrijntijd* was geboren.

DE VROUW

De vader van Wies Bloemen overleed toen zij twaalf was. Dat was een van de aanleidingen om als sluitstuk van de serie *Bronsttijd-Schrijntijd-Tegentijd* de productie *Eindtijd* te maken, over de dood. Want de dood is juist een van die onderwerpen die van jongeren wordt weggehouden, terwijl ze er wel is.

Bloemens inspiratie komt uit haar eigen leven, uit gebeurtenissen met een grote impact op haar wezen, zoals haar zwangerschap. Ze is verontwaardigd dat ze daar nog nooit iets over heeft gezien. In haar voorstelling *Genesis 2* (1997) danste ze zelf, terwijl ze achtenhalve maand zwanger was.

Bloemen komt in opstand tegen de al te mannelijke, intellectualistische dominantie binnen de kunst. *StringsVerstrengeld* (2010) maakte ze over het vertrek uit huis van haar zoon. Bloemen: 'Ik voelde dat dat zo ontzettend zeer deed en ik dacht: waarom weet ik dit niet? Waarom heb ik daar nog nooit iets over gelezen? Ik heb wel *De man zonder eigenschappen* van Musil doorgeploegd, en nog duizend van dat soort boeken. Maar dit is duizend keer wezenlijker. Waarom heeft een vrouw daar nooit iets over geschreven? Die vrouwelijke dingen worden in de kunst gewoon niet vormgegeven, dat is zeker niet interessant. Ze doen wel Kafka; een man die verandert in een insect is blijkbaar interessanter dan een moeder die haar zoon ziet vertrekken.'

De danseres staat achter de danser. Om zijn buik zit een zwarte riem, eraan vast een groot touw. De danser beweegt schokkerig naar voren op harde heavy metal. Zijn bewegingen doen denken aan die van een hardloper op een loopband: mooie maar nutteloze pogingen vooruit te komen. De danseres houdt het touw vast. Soms trekt ze het strak naar achteren, zijn bewegingen belemmerend, op andere momenten laat ze het vieren, waardoor hij, met het touw als houvast, de ruimte heeft om indrukwekkende salto's te maken. Uiteindelijk raken ze samen verstrikt.

(*StringsVerstrengeld*, 2010, met Andrea Beugger en Dietrich Pott)

DE TOVENARES

Wies Bloemen: 'Vrienden uit Bretagne kwamen naar *Snow White & de 7 breakers* en zij kregen natuurlijk alleen maar de dans en de zang mee, ze konden de hele voorstelling niet verstaan. Na afloop noemden ze mij een *vieux sorcière*, een tovenares. Dat vond ik het grootste compliment dat ik kon krijgen. Ja, dat is toch wat je probeert te zijn. Ik probeer natuurlijk toch een beetje te toveren. En in deze tijd zijn wij kunstenaars allemaal van onze bezemsteel getrapt.'

Hoewel haar jongerenvoorstellingen ook met regelmaat een dosis magie herbergen, laat Bloemen de wereld van de magie en heksen nog specifiek tot uiting komen in haar voorstellingen voor jongere kinderen, zoals *Bezems* (2001), *Beest* (2002) en haar recente familievoorstelling *Snow White & de 7 breakers* (2014).

Bloemen: 'Natuurlijk werk ik vanuit een heel directe lijn van mij naar zo'n danser. Het is heel letterlijk: wie ben je, wat beroert je, en dan wil ik ook nog dat ze dat zeggen op zo'n toneeltje. Daarnaast heb ik het dan over betovering en magie. Het beeld dat dan komt bovendrijven is de heks, niet de prinses. Ik zoek een veel ruigere oerkracht geassocieerd met vrouwen. Veel aardser ook. Ik wil ook niet dat de dans zich verheft, ik wil graag in de modder. Dans hoeft van mij ook niet mooi te zijn. Mooi is natuurlijk een enorm groot begrip, maar ik vind het fijn als het asymmetrisch is, als het hoekig is, als het rafels heeft. Als het niet zo door en door gestileerd is. Ik vind het fijn om energie te voelen.'

In de wereld van magie en sprookjes speelt de heks voor Bloemen een belangrijke rol. Bloemen: 'Onze cultuur heeft een ontzettend gebrek aan vrouwbeelden. Het is heel beperkt. Je bent mooi en jong en dan mag je meedoen. Al het andere doet er niet toe. Terwijl daar natuurlijk ook zoveel kracht, wijsheid en rijkdom is. Dat een vrouw ook lelijk en oud kan zijn, dat ze niet altijd maar mooi hoeft te zijn. Daar is de heks natuurlijk een heel mooi tegengif tegen.'

Het is daarom ook niet verwonderlijk dat Bloemen in haar dansmusical *Snow White & de 7 breakers* begrip kweekt voor de boze stiefmoeder, die slachtoffer is van een opstandige puberdochter en haar eigen vervagende schoonheid. Het vrouwelijke perspectief is een belangrijke basis voor Bloemens werk. Zoals Peggy Ollislaegers grapt: 'Het was een godswonder dat er uiteindelijk toch nog een prins mocht opkomen.'

Daarnaast grijpt Bloemen de wereld van magie en fabels aan om wat buiten onze zintuiglijke werkelijkheid ligt te vangen. Bloemen: 'In onze gewone communicatie gaat het vaak over dingen die we kunnen zien, die we met onze zintuigen kunnen waarnemen. Wat ik zelf ervaar is dat er veel meer is. Dat "veel meer" noemen wij magie, de wereld van de beeldspraak, de fabels. Onze zintuigen nemen maar een heel klein gedeelte waar van onze werkelijkheid. De vormen om al dat andere te vangen zijn fabels, is magie. Dat zijn manieren om die dingen ook bij de lurven te grijpen.' Bloemen maakt van haar voorstellingen absoluut geen Disney-verhaaltjes. Zo zegt Peggy Ollislaegers over *Snow White*: 'Het was typisch Wies Bloemen: we gaan geen sprookjes vertellen. We gaan het tegenoverstelde doen. Haarfijn uit de doeken doen hoe rauw, liederlijk en heftig het allemaal kan zijn.'

Vanuit welke invalshoek Bloemen ook werkt, haar voorstellingen blijven altijd onmiskenbaar 'Wies Bloemen'. Peggy Ollislaegers: 'Wies pakt de grote levensthema's aan. Geboorte, sterfte, verlies, seksualiteit, eenzaamheid, afwijzing, verbinding, sensualiteit. Haar werk zet de grote bewegingen centraal die we in het leven maken.' Deze bewegingen en de emoties die daarmee gepaard gaan brengt ze in kaart vanuit een aards en vooral een lichamelijk en seksueel perspectief. Want, zegt Bloemen: 'Mijn doelgroep denkt maar aan één ding.'

4





Dans is er niet ter bevrediging van de prefrontale cortex

Over het gebruik van theatrale middelen om een doel te bereiken

*'Dan zit ik liever thuis in het donker met een goed glas wijn,
met mijn eigen hoofd, dat is veel spannender.'*

Wies Bloemen

Geluiden van exotische vogels klinken boven diepe dreunen van drums. Het podium is gehuld in blauw licht. Een danser komt met grote sprongen het podium op. Op zijn wangen zitten witte strepen Afrikaans aandoende schmink. Hij draagt een zwarte broek en een los vest met zwarte rafels over zijn ontblote gespierde bovenlichaam. Zijn bewegingen zijn groot en verplaatsend, maar tegelijkertijd gecontroleerd en geluidloos. Hij opent zijn armen naar het publiek: 'Hello everybody! I am Mister Death.' De danser danst verder, hoge benen en grote armbewegingen wisselen elkaar af. Na een sprong naar voren eindigt hij dicht bij het publiek op zijn knieën. Hij opent zijn armen weer en gebaart naar het publiek: 'One day you will all be mine ...' Zijn bewegingen worden explosiever, zijn toon agressiever. Hij wijst naar het publiek: 'You ... and you ... and you too ... yeah, over there ... one day you will come with me ... yeah, come to me ... come to me ...' Hij lacht en opent zijn armen: 'Come with me, come with me, my children ...' De danser steekt zijn tong uit en maakt sissende geluiden. 'Come to daddy ...' Hij eindigt met een lach als de boze heks in een sprookje en zakt al lachend naar de grond. De drums worden harder.

(Eindtijd, 2000, met danser Regilio Sedoc)

Tijdens de voorstellingen van Wies Bloemen mag je nooit rustig achterover leunen in je stoel. Als toeschouwer word je bijna fysiek de voorstelling ingezogen. In het essay 'Een danser moet iets te zeggen hebben' schreef ik over de Latijnse herkomst van het woord emotie, exmovere ofwel 'in beweging brengen'. Bloemen brengt het publiek bijna fysiek in beweging, door een stortvloed aan emoties te laten rondkolken tussen danser en publiek. En die stortvloed hoeft niet in stilte geanalyseerd te worden, die mag met veel kabaal worden ontvangen en gevoeld.

OSMOSE

Wies Bloemen: 'Het meeste wat kinderen in theaters te zien krijgen transporteert gedachtes. Volgens mij is ons hoofd topzwaar.' Bloemen heeft moeite met de esthetiek van de westerse theaterdans, waarin volgens haar de nadruk te sterk gelegd wordt op schoonheid en intellect. Ze kan, in haar eigen termen, pijnlijk worden als ze in een voorstelling alleen maar schoonheid ziet. Ze vindt het zonde als het lichaam alleen daarvoor gebruikt wordt. Ze mist de rafels; er gebeurt niets. Ze wordt niet geraakt. 'Het is mooi om naar te kijken en dan heb je een goeie avond. Dan denk ik: dan zit ik liever thuis in het donker met een goed glas wijn, met mijn eigen hoofd, dat is veel spannender.'

Het mooie van het theater is volgens Bloemen juist dat het gevoelens kan

transporteren, in plaats van altijd maar gedachten. Ze gebruikt hiervoor de metafoor 'osmose'. Het transport vindt niet op cognitief niveau plaatst, maar de inhoud dringt binnen via onze celwanden. In plaats van het hoofd worden hart en buik geraakt. Het proces van osmose start met de oprechte emotie van de danser, die in beweging wordt gevangen en in het moment van de voorstelling wordt opgeroepen. Met welke theatrale middelen bereikt Bloemen deze osmose?

KOORDDANSEN OP EEN ONZICHTBARE SCHEIDSLIJN

Om het gezamenlijk ergens over te hebben, om samen iets te voelen is het belangrijk dat de toeschouwer met de danser meegaat. Bloemen kiest voor een publiek waarbij dat niet vanzelfsprekend is. Een publiek dat zich omdraait in zijn stoel of een telefoon erbij pakt wanneer het ze niet interesseert. Een publiek dat soms bij voorbaat al geen zin heeft. En ook soms een publiek van leerlingen over wie veel andere theatermakers denken: laat maar zitten.

Theater is een gedeelde ervaring tussen publiek en performers en om die ervaring te intensiveren experimenteert Wies Bloemen met de vierde wand, de onzichtbare scheidslijn tussen publiek en performer. Soms gaat ze er dwars doorheen, op andere momenten maakt ze kleine scheuren. Het is alsof ze haar hand door de vierde wand steekt, die jongen met die pet over zijn ogen bij de kin pakt en zijn hoofd optilt. Soms strijkt ze hem zachtjes door het haar, op andere momenten slaat ze hem in zijn gezicht. Maar daarna pakt ze altijd zijn hand en neemt hem mee de voorstelling in.

Danseres Kathrin Gramelsberger over de eerste AYA-voorstelling die ze bezocht:

'Het was voor het eerst dat ik als publiek in een voorstelling zat en van alles en nog wat voelde. Ik werd alle kanten op geslingerd, alsof ik zelf op het podium stond. Dat had ik nog nooit meegemaakt. Natuurlijk vind je als toeschouwer een scène wel eens verdrietig of zelig, maar dat je het echt van binnenuit meemaakt, alsof je de derde of vierde persoon op het podium bent, dat had ik nog nooit meegemaakt.'

Dramaturg Monique Masselink zegt hierover: 'Andere voorstellingen, daar kijk je tegenaan. Bloemen kruipt in het publiek.' Bloemen zet vrijwel alle theatrale middelen die ze tot haar beschikking heeft in om die vierde wand te doorbreken.

Na de eerste scène van Mister Death verandert de dreun van de Afrikaanse trommels in een harde, doordringende beat met een hoog technogehalte. Een fluitje jaagt het tempo verder op. De dansers komen het podium op. Ze dragen alledaagse kleren en sneakers. De dansers rennen energiek over het podium, maken grote bewegingen, met

veel verplaatsingen en sprongen. Soms bewegen ze samen, dan breken ze weer uiteen. De scène eindigt met de dansers verdeeld over het podium, hun focus op het publiek. Ze kijken. Ze kijken niet alleen in de richting van het publiek, ze kijken echt de toeschouwers aan, ze dagen ze uit.

(Eindtijd, 2000)

Het publiek is bij AYA geen ‘donkere massa in de verte’, waar de performers doorheen staren alsof ze in de verte iets heel anders zien. De dansers kijken het publiek heel direct aan, maken oogcontact en spreken ze aan.

‘Hoi, ik ben Josefien. Ik maak altijd problemen. Ik weet ook heel veel dingen. Ik weet altijd hoe het moet. Ik doorzie dingen ook. Ik heb alleen een probleem. Wat ik hier allemaal denk, wat ik hier allemaal voel’ – ze wijst naar haar hoofd en haar buik – ‘krijg ik niet altijd daar ... daar ...’ En ze wijst naar het publiek.

(Eindtijd, 2000)

Het publiek rechtstreeks aanspreken is een heel duidelijke manier om de vierde wand te doorbreken, maar ook herkenning is een sterk wapen. Het publiek ziet zichzelf terug in de dansers op het podium. Het is duidelijk dat deze herkenning tot stand komt uit de oprechtheid van de danser en zijn of haar emoties. Bloemen was een van de eersten die moderne dans ging combineren met dansers op skates en met *urban* dansstijlen.

Danskenner Peggy Ollislaegers noemt Bloemens keuze voor *urban dance* in feite een heel logische. Een *urban* maker vertelde Ollislaegers: ‘Het bijzondere aan de *urban* danser is: je kunt ’s morgens wakker worden en zeggen dat je een *urban* danser bent, maar het publiek zal uitmaken of je zo mag blijven noemen.’ De dialoog met het publiek is in de *urban culture* veel prominenter aanwezig dan in de moderne dans en past daarom bij de dialoog die Bloemen met haar publiek aangaat.

Een danseres komt met grote stappen op in een lange rode jurk. De jurk doet middeleeuws aan, met extra vulling op heupen en billen en grote tulen plukken op de schouders. Ze gaat rechtsvoor op het podium klaarstaan, haar benen stevig op de grond. Ze trekt een serieus gezicht en haalt diep adem. Ze begint. Ze staat klaar voor het houden van een stevige toespraak. In plaats van een stevige speech komt er echter een zachtjes ‘bjssjebssje’ uit. De danseres glimlacht verontschuldigend, alsof ze erkent dat de uitkomst niet helemaal was wat het publiek verwachtte. Ze zet weer een serieus gezicht op en loopt naar de andere kant van het podium terwijl ze ondertussen het publiek een aantal keren ondeugend aankijkt. Iemand in de zaal lacht. De danseres doet haar overdreven

na: ‘Hihihhi.’ Het publiek schiet in de lach. De danseres loopt een stukje door, schudt haar armen en benen los en gaat weer klaar staan om iets te zeggen. Ze schiet in de lach, loopt weer weg, in zichzelf pratend in jibberisch, een beetje boos schuddend met haar armen. Ze wijst naar het publiek en probeert opnieuw haar speech te beginnen. Weer schiet ze in de lach. Heftiger ditmaal. Dit herhaalt zich. Het publiek lacht steeds sterker mee, totdat het niet meer duidelijk is wie er begint met lachen, de danseres of het publiek.

(Venus, 2011, met Kathrin Gramelsberger)

Een danseres die samen met haar publiek de slappe lach heeft. Eerst zij, dan het publiek, weer zij. En dan begint het publiek weer. De vierde wand lost voor een moment volledig op. De aanwezigheid van de toeschouwer wordt niet ontkend, er is zelfs geen sprake van actie-reactie, het is een moment van volledige gezamenlijkheid. Bloemen doorbreekt niet alleen de vierde wand door het gebruik van theatrale middelen. Ze schreeuwt ook: ‘Hé, dit gaat over jou!’ Peggy Ollislaegers: ‘Confrontatie zoeken zit heel erg in de vorm. Dus dansers die op het toneel elkaar, maar ook het publiek direct aanspreken. Soms letterlijk, door de vorm, maar ook door de thematiek die Bloemen agendeert. Boem, dwars door de vierde wand, hier heb je het.’ Bloemen is zich sterk bewust van de taboes die heersen binnen haar doelgroep en is niet bang die met een enorme klap te doorbreken.

IN DE STUDIO

Het doorbreken van de vierde wand om een gezamenlijke ervaring te bewerkstelligen begint in de studio. Hoewel Bloemen via improvisatie van de dansers de bewegingen vastlegt – Bloemen: ‘Ik ben geen pasjesmaker’ – en ook de verhalen van de dansers zelf komen, heeft ze het doel van de voorstelling duidelijk in haar hoofd en weet ze wat deze moet bewerkstellingen bij het publiek. Ze wil emoties in beweging brengen en verhalen delen, geen esthetisch ideaal of conceptueel idee verdedigen.

In het maakproces staat alles in het teken van de inhoud, die zo goed mogelijk naar voren moet komen. Peggy Ollislaegers: ‘Je hebt choreografen die starten met een heel heldere inspiratiebron. Maar bij Wies is het veel meer dan een inspiratiebron: daar moet het verdomme over gaan. Dus zij is een maker die in het maken heel specifiek start vanuit de inhoud, maar die inhoud ook vurig bewaakt.’

In dat proces stelt Bloemen zich compromisloos en soms ongeduldig op. Het liefst moet het er meteen staan, zonder al te veel tekst en uitleg. Licht- en decorontwerper en hoofd productie Erik van Raalte grapt: ‘Bij ons zijn de voorstellingen al twee weken voor de première klaar.’

Dansers hebben soms moeite met die strikte benadering, waarin de inhoud voorop geplaatst wordt. Zij werken soms liever wat langer aan het verfraaien van het dansmateriaal. Maar voor Bloemen is het helder: zij zoekt naar het moment waarop ze geraakt wordt en samen met de danser iets voelt, en als dat gebeurt, dan moet dat het zijn. Tegelijk vinden de dansers die helderheid van Bloemen ook heel prettig. Ze weten altijd wat er van ze verwacht wordt, wat de bedoeling is, wanneer het goed is en wanneer niet.

ALS MISTER DEATH IEMAND KOMT HALEN

Het doorbreken van de vierde wand en het bewerkstelligen van de gezamenlijke ervaring heeft een heel duidelijke functie. De toeschouwer vindt in het theater een plaats om de eigen menselijkheid te ervaren. En als deze ervaring gedeeld wordt, is gedeelde smart halve smart. Bloemen: 'Wij worden heel erg getraind om onze onzekerheid en onze pijn alleen door te maken, weggestopt in een donkere kamer. Voor mij klopt dat niet.' Het publiek heeft 'dezelfde emoties van binnen' als de dansers. Het is een bevrijding om die te delen, voor de dansers en voor het publiek.

De danseres loopt met stevige stappen naar het publiek en vertelt: 'Toen ik dertien was, ging mijn vader dood.' Haar bewegingen zijn onrustig, met wiebelende benen en armen die alle kanten opschieten. Soms vergroot ze een gebaar en vindt ze even rust, houvast, als baken om het verhaal verder te kunnen blijven vertellen. Andere momenten springt ze heen en weer als een jong meisje. De andere dansers staan achter haar. Soms kopiëren ze een van haar bewegingen of gebaren. De danseres gaat door: 'Op de weg terug van de reis, dat is wat er gebeurd is. Hij is gestopt om naar een waterval te kijken. Hij is gestopt en hij is naar beneden gevallen. Met zijn kop tegen een steen geslagen en later is zijn lichaam in de rivier gevonden. Mijn moeder moest heel veel huilen, mijn zus ook en ik ook. Maar na een tijdje heb ik besloten om niet meer te huilen. Hoefde niet meer. Drie weken voor het gebeurd was kwam mijn vader in mijn kamer. Om drie uur 's nachts. Ik was heel moe. Pa, het is drie uur 's ochtends... ik moet morgen naar school, wat doe je hier? Ik ben zo moe. En hij zei: "Paula, ik hou van jou." Zie je mama, hij hield van ons, zie je dat, hij hield van ons. Wij kunnen gewoon doorgaan, vooral doorgaan. Zie je mama, ik zorg ervoor dat het goed komt. We gaan gewoon door. Komt wel goed, komt wel goed, mama.'

De danseres blijft zich herhalen, als een mantra. Haar wiebelige benen veranderen in een kleine tapdans, ze zwaait haar armen als Fred Astaire heen en weer. Een van de dansers achter haar beweegt met haar mee en spreekt lachend en knippend met haar

vingers: 'Komt, wel goed, komt wel goed, komt wel goed ...' De toon van de danseres wordt steeds dringender en harder. Het praten wordt schreeuwen, de tapdans wordt stampen. Door haar schreeuwen heen begint ze te huilen, haar ademhaling onderbreekt haar zinnen, haar armen zwiepen in het rond. Ze verstilt, probeert te lachen, blijft praten: 'Komt wel goed mama, komt wel goed', maar haar lach is een grimas, haar bewegingen zijn tics. Ondertussen blijft de danseres achter haar als een cheerleader springend en knippend met haar vingers doorgaan: 'Komt wel goed, komt wel goed, komt wel goed.'

(Eindtijd, 2000, met Paula Vasconcelos)

EEN KUNSTCONFRONTATIE ALS RITUEEL

Mister Death zegt: 'One day you will all be mine ...' Aan allebei de zijkanten van het podium staat een hokje, met aan twee kanten een rond raampje en in de hoek een kruk, zoals een modern vormgegeven bushokje uit de jaren negentig. De boodschap is helder, wij met z'n allen, publiek en dansers wachten op de dood. Niet nu, direct, maar ooit, onvermijdelijk.

(Eindtijd, 2000)

Het werk van Wies Bloemen is niet mystiek, het is concreet en *in your face*. Toch heeft ze bijna een niet-westerse manier van theater maken. 'Aards' is een term die Bloemen veel gebruikt, net als 'lichamelijk'. In Afrika vindt ze een verwantschap met een levenswijze die niet gedomineerd wordt door het intellect, waarin het lichaam niet inferieur is aan het hoofd. Bloemen onttrekt zich aan een vorm van theater waarin iets zich langzaam moet ontvouwen en iedereen een individueel perspectief kan kiezen. Bloemen benadert kunst vanuit een sociaal samenzijn, waarin je gezamenlijk een grote levensvraag aangaat met alle herrie die je erbij kunt maken. Peggy Ollislaegers: 'Ik denk dat Wies al vrij snel een ander voorstel deed aan het publiek. Dat neigt voor mij meer naar een kunstconfrontatie als ritueel, waarin je gezamenlijk een belangrijk gegeven uit het leven aangaat en dat kúnt aangaan, omdat je op dat moment met een groep bent. En zoals in veel culturen bepaalde rituelen worden aangegaan: dat gaat gepaard met grote emoties van spelers en toeschouwers, en die kun je horen, zien en voelen.'

Wies Bloemen: 'Ik denk dat theater een plek is waar je kunt voelen dat je menselijk bent, waarin je als het ware een ritueel verzint, waar gedeelde smart halve smart is en je voelt dat je niet alleen bent.'

Bloemen maakt danstheater als ritueel voor het mens-zijn. De mens in al zijn kleinheid en onbenulligheid, maar vooral de mens in relatie tot de grote emoties en levensvragen. Seks, liefde, dood, de universele momenten waarop we rituelen het hardst nodig hebben.

Vier van de dansers liggen op de grond. De vijfde, een blonde danseres in een oranje topje en een combinatie van een lange broek met een rokje, typerend voor de Spice Girl-periode, pakt een microfoon. 'Zo, dames en heren, jongens en meisjes, hartelijk welkom bij onze demonstratie "doodgaan voor dansers".'

(Eindtijd, 2000)

DANKWOORD



Wies Bloemen



Marieke van Delft

Als eerste wil ik Wies Bloemen bedanken voor het openstellen van haar hart en ziel en het beantwoorden van al mijn vragen. Daarnaast wil ik de medewerkers en het bestuur van Danstheater AYA bedanken voor hun medewerking en het eindeloos opsturen van nog meer dvd's. Veel dank gaat verder uit naar alle dansers en performers die ik heb mogen interviewen: Andrea Beugger, Anne-Beth Schuurmans, Kathrin Gramelsberger, Sjaan Flikweert, Regilio Sedoc, Jagoda Bobrowska en Vincent van den Berg. Het artistieke team: decor- en lichtontwerper Erik van Raalte, sounddesigner Dennis van Tilburg en dramaturg Monique Masselink. En natuurlijk Peggy Olislaegers, directeur van de Nederlandse Dansdagen die het werk van Wies Bloemen goed kent.

Ook wil ik Liesbeth Wildschut bedanken voor haar advies, Lonneke Kok voor haar redactie en Jane Bemont voor haar vertaling naar het Engels.

En last but not least gaat veel dank uit naar Rob Geers, Jan van Delft en Ria Konter voor het uitwerken van heel veel transcripties, het meedenken, meelesen en meeluisteren.

Marieke van Delft

OVER DE AUTEUR

Marieke van Delft studeerde Moderne Theaterdans aan de Fontys Hogeschool voor de Kunsten in Tilburg en Theaterwetenschap aan de Universiteit Utrecht. Ze werkt als freelance dramaturg, tekstschrijver en communicatiemedewerker in de culturele sector en is initiatiefneemster van 'Cultureel Avonturiers', een platform voor cultureel ondernemers.

BRONNEN

Gesprekken

Alle citaten zijn afkomstig uit gesprekken die ik voerde met Wies Bloemen en medewerkers:

Wies Bloemen (17 en 25 november 2014 en tijdens repetities)

Monique Masselink, dramaturg (17 en 25 november en 15 december 2014)

Sjaan Flikweert, danseres (10 december 2014)

Kathrin Gramelsberger, danseres (15 december 2014)

Andrea Beugger, danseres (15 december 2014)

Erik van Raalte, decor- en lichtontwerper, hoofd productie en techniek (23 december 2014)

Jagoda Bobrowska, Regilio Sedoc, Anne-Beth Schuurmans, dansers, en Vincent van der Velde, performer (23 december 2014)

Peggy Ollislaegers, directeur Nederlandse Dansdagen (5 januari 2015)

Dennis van Tilburg, sounddesigner (5 januari 2015)

Repetities

Ik bezocht repetities van *AYA op de huid* op 23 mei, 26 mei, 30 mei, 2 juni en 13 juni 2014. Op 17 juni 2014 bezocht ik de eerste try-out van de solo's. Op 10 en 30 juni 2014 bezocht ik repetities voor *Snow White & de 7 breakers*.

Voorstellingen

Ik zag de voorstelling *Harnas* op 17 april 2014 in Theater de Meervaart in Amsterdam en bekeek videoregistraties van *Eindtijd* (2000), *@ngst* (2004) en *Venus* (2011). Een fragment uit *StringsVerstrengeld* (2010) zag ik in de documentaire *Dans onder vuur* over Wies Bloemen, gemaakt door Mildred Roethof en Annegré Bosman in 2012. Genoemde producties koos ik uit naar aanleiding van gesprekken met dansers waarin ze een scène of voorstelling noemden waaraan ze een bijzondere herinnering hebben.

COLOFON

Dit is een publicatie van Danstheater AYA.

Onderzoek en tekst	Marieke van Delft
Eindredactie	MoreTXT Amsterdam Lonneke Kok
Productie	Danstheater AYA Marcel Tichelaar
Vormgeving	GdJ graphic design Guido de Jong
Fotografie	Eddi de Bie (pagina 6), Ben van Duin (cover, pagina 43, 66, 69, 91, 103), Jochem Jurgens (pagina 9), Ineke Oostveen (pagina 31, 79), Eddy Wenting (pagina 19, 54; portret Wies Bloemen), John Gundlach (pagina 54; portret Marieke van Delft)
Vertaling	Elegant English Jane Bemont

© 2015 Stichting Danstheater AYA en de auteur

Wilt u een (deel) van de essays overnemen in uw eigen publicatie? Dit juichen we toe, maar er zijn enkele voorwaarden aan verbonden. Neem daarvoor contact op met Danstheater AYA.



Danstheater AYA
Contactweg 42H
1014 AN Amsterdam
info@aya.nl
www.aya.nl

Dance Theatre as a Ritualistic Exploration of Our Humanity

An Inquiry into the Wies Bloemen Method

By Marieke van Delft

Research conducted on the occasion of Danstheater AYA's 25th Anniversary

www.aya.nl

TABLE OF CONTENTS

Foreword	64
Introduction	66
<i>Dance Must Be Sincere</i> On the Importance of Sincerity in the Work of Wies Bloemen	68
<i>A Dancer Must Have Something to Say</i> On Emotions and How They Drive Bloemen's Work	78
<i>Investigating Our Humanity with a Magnifying Glass</i> On the Target Group and Themes of Bloemen's Work	90
<i>Dance Is Not About Satisfying the Prefrontal Cortex</i> On the Use of Theatrical Means to Achieve an End	102
A Word of Thanks	114
About the Author	115
Sources	116
Credits	118

FOREWORD

I met Wies Bloemen for the first time on Monday, 14 April 2014 in Café Kobalt in Amsterdam. I had heard of her and Danstheater AYA, her company, but I had not yet seen any of her work. I knew that she made dance theatre productions for young people, with skaters and an often multicultural cast, but that was the extent of my knowledge.

We sat down, ordered tea and suddenly it was a good two hours later. No longer could I say that I did not know Wies Bloemen. She is not one for small talk; we immediately jumped into the deep end. I became acquainted with her tremendous passion for the profession and her ferocity about improving the reputation of dance for young people, the pleasure she gets from being able to stir something up in youngsters and her curiosity about people. The last of which I directly experienced myself. Next to her story, mine was also on the table right away: my career, my youth, my ideas about dance – we talked about everything.

I learned that Bloemen always makes montage productions in which the dancers create the material themselves. That her shows are about people and her inspiration often comes from subjects that anger her. That she wants to make contact with her audience and that the interaction must be as great as possible. That she very specifically seeks out dancers from different cultures, who are not afraid of their dark side, and who can be ‘in the moment’, make a performance come alive time and again. And that she does not want to address the head, but the heart. We concluded our conversation with a fist bump instead of a handshake.

After that talk, I started my research, conducted in honour of Danstheater AYA’s 25th anniversary, by going to see my first real production for young people. I studied Wies Bloemen’s method of working by watching rehearsals and performances and by talking with Bloemen, her artistic team and her dancers. For a complete list of my sources, please see the acknowledgments at the end of this book.



INTRODUCTION

Monday, 2 June 2014, an arbitrary day in Amsterdam. The studio of Danstheater AYA shuts out the everyday reality of the city beyond its doors. Grey curtains surround the square dance floor. A dancer stands in the middle of the room, wearing only socks on her feet and with one leg of her trousers rolled up. Wies Bloemen sits across from her, a black notebook on her lap. The dancer is speaking, telling a personal story about a voice in her head that always says she is not good enough. Her eyes are red from an earlier fit of crying. When she is finished with her story, Bloemen says: 'Very good. Period. And now repeat that.'

Monday, 17 November 2014 in Café-Restaurant Amsterdam on the Watertorenplein, a square near the centre of town. I am sitting at a table listening to Wies Bloemen speak. 'Feelings are inferior to ideas; control is more important than letting go: all of that is something that we have invented in this society of ours. And it's not right, it's not good for people. Period. That's what I wanted to say.'

'Period', a word that Wies Bloemen uses often. 'Go for it' is another catchphrase of Bloemen's, according to the dancers and the artistic team. Do not dillydally, and above all, do not think too much. 'Go ahead, just do it.' Words that suit her work, which is passionate and quick and does not shy from taboos.

The process of making a production is just as passionate and idiosyncratic as the productions themselves. A lot of laughing goes on in Bloemen's studio but also a lot of crying; anything at all can be discussed and no one escapes baring their soul. My research is an inquiry into the Wies Bloemen method. What happens behind the closed doors of the studio? How does a production come about? What is the secret behind her special relationship with her dancers? I visited rehearsals, spoke with Wies Bloemen, her dramaturge, her artistic team and the dancers. The result is a sampling of her unique methodology, presented in four essays.

The first essay is titled *Dance Must Be Sincere*, about the importance of sincerity in Wies Bloemen's work. The second, called *A Dancer Must Have Something to Say*, is about emotions and how they drive Bloemen's work in various ways. The title of the third essay is *Investigating Our Humanity with a Magnifying Glass*, about Wies Bloemen's target group and the themes of her work. And finally, *Dance Is Not About Satisfying the Prefrontal Cortex* is about the use of theatrical means to achieve an end.

1



Dance Must Be Sincere

On the Importance of Sincerity in the Work of Wies Bloemen

*'You keep feeling there's a real contact between the people on stage
and the audience, that something is happening between them.'*

Kathrin Gramelsberger, dancer

MA, I THINK I'M GAY

I'm sitting amongst 20 or 30 teenagers, most of them around 14 years old. They are kids who are considered 'difficult', a problem group, a special needs class from a disadvantaged area of Amsterdam. This is my first introduction to dance for youngsters, or even theatre for youngsters, and I'm not quite sure what to expect. The foyer filled with boisterous adolescents before the show was a noisy swimming pool, something which I have never experienced in the theatre before. It made me a little nervous. We are seated in one of the theatre's conference rooms. Six other groups of this sort are spread throughout the building. Each group gets to see a solo by a different AYA dancer before the performance in the auditorium.

The dancer enters with a portable music player. He turns it on and introduces himself. 'Welcome, people.' He starts to dance. His movements to the Italian music are gentle, sultry and sensual. At times his performance is understated and reserved, other times he opens his arms and almost literally gives something of himself to the audience. The music dies away. 'When I was 13, I cried a lot. Every time I needed someone, that person wasn't there. I did it alone, I learned to do it alone, I'm strong enough to do it alone.' Gradually, the dancer tells us the story of his life. He makes challenging and controversial statements like, 'I don't know if two men should have a baby together.' At other times, he is vulnerable and open. The moments when he dances illustrate his story but provide critical commentary at the same time.

(Harnas, 2014)

The dancer is a boy with charisma. The girls in the room want to go out with him, the boys want to be just like him. Just before he ends his solo he says, 'I had a friend, Oscar. But then Oscar fell in love with me. It made me a bit nervous, so I went home to my mother and said, "Ma, I think I'm gay."'

The boys in the room, who up until that point had made their presence very much felt, suddenly fall silent. 'Oscar had girlfriends. And he also did it with boys. I don't think that's right. I kept telling him, "You have to choose, there comes a point when you have to make a choice." And Oscar did choose. But I didn't. How can I go running around and telling the world I'm gay when I'm not sure that I am? When I want to have children of my own? I don't want to disappoint my mother. I don't want to be pestered. But one thing I know for sure, I want to die with somebody at my side.'

As soon as the solo is over, the boys rush up to the dancer. Their most important question: 'Is it really true?' And if this boy whom they admire and want to emulate turns out to be gay, what does that say about them?

Is it really true? That is not a question I had heard very often in the theatre before, nor is it one that I ever ask myself, to be honest. I suspend my disbelief fairly easily in order to lose myself in a fictitious story, without wondering if it ever really happened. I'm not interested in whether or not a story is true, as long as it affects me somehow. During my first experience with dance for young people, however, I discovered that sincerity was an important element for kids, one that enabled them to relate to the performance.

Why was it so important for kids that what happened on stage was 'really true'? This was one of the questions that continued to fascinate me. In one of my first talks with Wies Bloemen, she told me that honesty is very important for youngsters; it is a way of capturing their interest during a performance. They have an unerring intuition for when something is real and sincere. And when something is real, they open their minds, respect what is happening and go along with it.

After the solo is over, my little group and I follow the dancer to the big auditorium, where all the other dancers and groups converge. During the rest of the performance, we give him our support. We now know things about him that the rest of the audience doesn't know, and because of that, he has become 'our' dancer.

AN OPEN BOOK

Sincerity is a topic that I also frequently broached during my interviews with the dancers from AYA. When you tell the truth, you cannot hide behind a role, and you put yourself in an extremely vulnerable position. I wondered how the dancers had experienced that vulnerability, playing for a target group that many people consider difficult. And when it comes to the adolescent sector within this target group, Bloemen additionally often chooses schools that her colleagues prefer to avoid, schools whose pupils usually are not familiar with (or interested in) the codes of theatre. In short, an audience that will turn their backs to the stage if it doesn't interest them.

The dancers acknowledge that playing for this target group can be hard. They cannot prepare themselves for it in rehearsals. The first performance is like jumping into the deep end. However, openness is what proves to be a 'weapon in the battle'. One of the dancers describes it like this: 'You're simply an open book. Only psychopaths would proceed to kick in an open door like that.' When you are both honest and real, you are accepted. This dancer had previously been in other productions for young people, done by other choreographers. She had danced in shows that in comparison to the work of Wies Bloemen were 'not at all real', although that had been their aim. She says, 'We were booed, it was totally unsafe.'

Unsafe – a word that I also associated with Bloemen’s work during my first AYA experiences. Totally honest and vulnerable – and thrown to the sharks. But, as Wies Bloemen made clear to me more than once, my assumption was wrong. It is precisely the opposite. Sincerity creates openness, safety and equivalence between people. As dancer Sjaan Flikweert explains, ‘She approaches her dancers and her audience in an equivalent manner. She takes everyone in her pieces seriously, she doesn’t consider people stupid and she also doesn’t hide behind an intellectual façade. It’s about human nature. We are all people here and we have certain things in common. I think the pieces give off that vibe.’

A large projection on the backdrop: a close-up, the face half-lit. No visible makeup. The dancer says, ‘When we went with a group of kids to the swimming pool, I used to be very scared that they would steal my clothes while I was swimming and then they would go away and I would have to ride home on my bike in my bathing suit, pedalling for half an hour through the city.’
(@ngst, 2004)

I DON’T WANT TO TALK ABOUT THAT

‘The dancer as an open book’ is a process that starts in the studio. As a rule, Wies Bloemen does not work with a story that she or others have developed in advance, or with a script or movement concept, but with a theme that she designs together with the dancers. To do this, she listens to the stories her dancers tell and chooses the ones that are relevant, the stories that – to use Bloemen’s terminology – get to the essence but also have a universal quality.

Remarkably enough, these often are the stories about which the dancers initially said, ‘I don’t want to talk about that.’ Such stories and feelings often turn out to express the things that really matter; these are the things that are so important that people keep them hidden at first, because they are too big and too emotional. However, since Bloemen is looking for the things that should be told, for the essence, these stories and feelings are precisely what always come out in the end.

Bloemen finds these stories in extensive talks with the dancers. She then puts them into form by means of improvisations, looking for those magical moments in which a story or emotion ‘emerges’ with heartfelt sincerity. The complicated part about this way of working is that one then must be able to find that magical moment again and make it repeatable. One must be able to summon up the moment of a ‘human connection’ or a first ‘authentic experience’ at will. It also must remain sincere when repeated and not turn into a set piece.

The above-mentioned scene in which the dancer is afraid that her clothes will be stolen is an excerpt from a video recording in which the dancer Anne-Beth Schuurmans tells her own story. This video is projected on the backdrop during the performance. It’s a good example of how Bloemen makes an initial experience repeatable. In this case, she did it literally, by having a camera running while the dancers talked about their deepest fears for the first time. In this way, she captured the moment for good. Then she created the production around those images.

Schuurmans found it hard to see her own stories about her biggest fears returning on the screen day after day. Whereas normally the form of a story could still be adjusted, this time it was fixed and she was confronted with her raw fears again and again. During the process of creating the piece this was difficult for her; at times, she felt as though her stories had been taken away from her and were being used for the greater honour and glory of the production.

Searching for stories that are worth telling and summoning up sincere emotions over and over again is not an easy process. Some of the dancers joke about the notorious ‘little black book’ that Wies Bloemen uses for her notes. When Bloemen takes it out, she reads her account of the talks they have had. Usually, ‘something isn’t quite right’ and it’s necessary to dig deeper. The proverbial ‘essence of the emotion’ is a fine concept, of course, but at the beginning of a creative process it will not yet be evident. It has to be sought out. Whereas a ballet choreographer endlessly polishes his or her company of dancers in order to have them make the proper *tendu*, Wies Bloemen delves into a dancer’s soul, rubbing away the unnecessary frills and trimmings in order to arrive at the shiny, or perhaps dark and frayed, essence. During my visits to her rehearsals, I more than once heard, ‘Ah, but *this* is what it’s about, this is your lesson, this is the essence, this is your message.’

IT MUSTN’T TURN INTO A SHOW

The difficulties that dancer Anne-Beth Schuurmans had with this intensive process disappeared during the performances of the finished piece. She noticed the impact it had on the kids in the audience – in a word, ‘consolation’. The recognition that ‘other people go through this too’. The work provides reassurance: you are not alone. Dramaturge Monique Masselink says this regard, ‘It’s incredible how you can see the kids really getting into it. The work affects them and shakes them up, it gives them answers, challenges them. A whole lot happens.’

In order to achieve this, the dancers have to return to that authentic experience, to that sincere communication, in each performance of the same production.

Bloemen insists that the dancers never allow themselves to feel too comfortable during a performance. They must do their very best, stick to the essence and remain vulnerable. As soon as a dancer feels too much at ease and goes for 'quick success' with the audience, getting them laughing and anticipating what is coming next, Bloemen blows the whistle. The dancers must remain in the here and now, and the emotion must be sincere; they must not be out to score points.

Bloemen says in this regard, 'They have to really concentrate in order to play themselves. They have to know their lines and their movements, they have to know how to switch an emotion on and then switch it off again, and what the transition is to the next emotion, which they then have to switch on. Of course, that's easy because they are drawing from their own experience. They don't have to play a role. You can transport yourself through time: when you were two years old, it smelled like such and such – and then, bam, you're in the past. That happens pretty quickly. And then you carry on performing from there.'

Nonetheless, in order to do this, a dancer has to remain constantly alert. And that is not always an easy way of working. Dancer Kathrin Gramelsberger says, 'Wies is very big on being real. That's a strong factor in her work. You believe the dancers, you don't see them playing a role. It's not acted. Of course it is repeated, it is an agreement. But the basis of it is real, in the here and now. And that sometimes takes requires a lot from a dancer.'

BEING NAKED

One of the dancers says, 'You wouldn't tell it to your mother but to Wies, you do.' No judgments are made in the AYA studio. Bloemen seeks confrontation but never judges. For dancers, working with Bloemen is often a relief. You can show all sides of yourself, beautiful and ugly. She is not looking for information, for preconceived opinions and ideas, but for emotions and lessons in life, for what makes you a human being. And that can include everything. As a dancer, you do not have to do this alone. Bloemen goes with you all the way.

Something like that happened during a rehearsal for the production *AYA op de huid* that I attended on Thursday, 26 May 2014. Wies Bloemen was talking with a dancer about her rather hesitant attitude toward life, as a result of which she never dared to commit herself fully to anything. Bloemen asked her, 'Where does that come from, do you know?' The dancer reacted with a bit of resistance at first. 'Is it so important?' Bloemen replied, 'There's an emotion under that.' As the conversation went on, the dancer found it difficult to continue and started to cry. This is often the

point at which people draw back, both the person who is crying and the one who is a witness. Not in the AYA studio. Bloemen said, 'Don't push it away, keep on talking, explain what is going on.'

Bloemen finally asked the dancer to go onto the floor, and literally give a voice to her sorrow by performing it, putting it into form. When this still proved difficult at first, Bloemen kept prodding her and walked onto the floor herself: 'I am you; tell it to me.' This turned out to be the start of what would later become a splendid scene.

Talking with dramaturge Monique Masselink, I came to the conclusion that the process in the studio repeats itself on stage. The dancers approach the young people in the audience with the same openness to which Bloemen exposes them during rehearsals. An atmosphere of trust is created, in which nothing is too crazy, in which not one thought or experience is strange. In which you see that others share your own thoughts and experiences. There's no leaning back and watching this; all you can do is let yourself be swept along with it.

Says Bloemen, 'In one way or another, I think it's important that we see each other's nakedness, that the doors open up and you can look at a person's inner being. There is a vast wealth of material in there, of course, and I put that into form. Psychology was my original field of study, and I think I secretly have continued that in my work as a choreographer. What drives us as people, what is inside of us? We have an enormous wealth of feelings and emotions in there, a lot of which are hidden because we're afraid of them, because we can't use them.'

2



A Dancer Must Have Something to Say

On Emotions and How They Drive Bloemen's Work

*'Feelings are like galloping black horses. To be in the moment, you
have to get on a horse and ride it, embrace the danger.'*

Wies Bloemen

Friday, 23 May 2014. Rehearsal for *AYA op de huid* in the AYA studio in Amsterdam. There are no mirrors. The lighting is florescent and the windows are barely visible. The studio feels like a huge cocoon, safe and warm, but the emptiness is also somewhat intimidating. Lying on the table is a book about Pina Bausch.

A dancer stands in the space, looking somewhat lost. Her dark curls are pulled back with an elastic band. She wears loose-fitting dance clothes and her toes wiggle in her socks as she speaks. Bloemen says, 'To my mind, you have to go deeper. Not 'I want to amuse you', but 'I want to show that life's worth living.' The dancer, Kathrin Gramelsberger, responds, 'I feel it's a little more maternal, much lower and...' To which Bloemen adds, 'I don't think you should do it with a smile, either. Try projecting it to me. Don't stick to any one thing too much, keep searching.' Gramelsburger turns the music back on and starts improvising again.

Wies Bloemen and Kathrin Gramelsberger are searching for a way to translate an 'old habit' of the dancer's into dance. Gramelsberger is always attempting to show people that life is worth living, to give them a foundation, to fill the hole in their hearts. Now she is trying to find the intention, the emotion behind this attempt and give it form.

The concept of 'emotion' comes from the Latin word *exmovēre*, which means 'to move, put into motion or movement'. Wies Bloemen turns emotions into movement in her work in two different ways: literally, by capturing them in physical movement; and figuratively, because her work moves the dancers and the audience on an emotional level.

From the very start, I was present at the rehearsals for *AYA op de huid* (*AYA Under the Skin*), a series of performances that takes place not in the theatre but in the classroom. It consists of solos lasting from 20 minutes to half an hour, in which the dancer tells a story about his or her own life. The concept of the series arose from the solos that Bloemen regularly has presented prior to her theatre productions in recent years. Those solos are performed in small spaces within the theatre (as is done in *Harnas*, for example).

During the rehearsals for *AYA op de huid*, I had the opportunity to look at Wies Bloemen's method with a magnifying glass. In these one-to-one rehearsals with the overarching theme of the dancers themselves, the entire focus was on the dancer's personal story, and I saw how that story was transformed, step-by-step, into a dance production.

THROUGH A DARK TUNNEL TOGETHER

It is no secret that tears are frequently shed in the AYA studio, by the dancers and by Wies Bloemen herself. Bloemen turns emotions into dance, but in order to do this, she first needs to pinpoint the right emotion. The dancers do not act out these emotions, but summon them up from within. Because Bloemen works with the dancers' own emotions, the rehearsals are closed – certainly in the beginning. (One of the dancers jokingly said in an interview, 'What happens at AYA, stays at AYA.')

The search for emotion begins with auditions in which Bloemen works with dancers on the theme for the next production. This is where the creative process starts. She looks for dancers who relate to the theme in some way, who have something to say. This also means that Bloemen prefers not to work with 'white secondary-school girls' ('but I'll chose them if I'm making a production about discipline and perseverance'). Bloemen looks for dancers who are familiar with life's jagged edges.

Unlike many choreographers, Bloemen does not start her working process in seclusion with a notebook and a subject to investigate. Her famous little black book does not come out until she is in the studio. There, she asks the dancers to talk about themselves: What are the most important moments in your life, the moments that have made you what you are now?

Dancer: 'And I said to the police agent, "I want to stay with my mother." So they gave my mother a choice: "Either you go into therapy for six months while your daughter lives with a foster family, and after that we will help you. Or we'll take your daughter away from you and put her in an institution." She chose the therapy.'
(Try-out for *AYA op de huid*, 2014)

These talks are not light-hearted affairs. No dancing is done during the first two or even three rehearsals – only talking. While sitting at the side during these conversations and trying to make myself invisible, I often wondered what the dancer must feel about having all those personal and sometimes intense emotions so openly exposed.

Says Bloemen, 'I think it's indeed a process that you need to go through together.' In order to let that process go smoothly, Bloemen creates a very specific atmosphere. She gives a dancer the space to work in complete freedom. 'I make it very clear right from the start: This is what I'm going to do and who knows where we'll end up.' In this way, she creates an open area where everything is possible and, most importantly, nothing is wrong or a mistake.

That openness is an important part of the process, as dancer Sjaan Flikweert confirms. 'It really is about me as a person, and what I have to communicate. Wies has no other expectations, apart from working hard and keeping your mind open. My previous work with other choreographers was much more about someone else's artistic idea, satisfying the image that the other person has. I didn't feel that way at all now, that Wies came in with an idea or picture of what it should look like. That it should have these characteristics or cover these emotions, or it should visually be put together like this or musically come across like that. Not at all. What we create comes from what happens between us at that very moment.'

When I asked for the umpteenth time about this process that seemed difficult to me, Bloemen emphasized, 'Basically, everybody wants people to listen to them. Everybody wants to tell their own story.' Giving a wink, she added, 'Dancers too.' The choreographer believes that ultimately it is good for every person to explore the caverns of their own soul. 'But I do it carefully. I take the dancer by the hand and we enter the dark tunnel together, and I try to turn the light on all the while. I don't think dancers feel vulnerable and naked in there, but more like: I am entering areas of myself that I have been living with for 25 years.'

The dancers themselves emphasize that trust is very important in this process. Being able to trust that their story will not be misused and especially that no judgments will be made. Almost everyone that I interview mentions this. Wies does not judge. 'Wies treats nothing as dumb or stupid, she gives you the feeling that you have something to say.'

The story of a dancer's life does not simply emerge wrapped up in a pretty package. Says Bloemen, 'I don't begin somewhere in the middle, naturally. I begin at the beginning. I begin by setting up the framework, by first saying: we're going to talk about your life.'

Wies Bloemen: 'We're going to talk about the turning points; in other words, those that were important for you. The dancer: 'I was able to fit in well at school, but I disliked all that hanging around and try to act cool. I couldn't stand that. I had already seen enough of that sort of thing in my life.' Bloemen writes this down and asks, 'So what do you do when you come across it?'

(Rehearsal for *AYA op de huid*, 2014)

Later, in an interview, Kathrin Gramelsberger talks about making her solo for *AYA op de huid* and the scenes about her mother. 'I thought the solos I had seen in *Harnas*

(*Armour*) and *Ziel* (Soul) were awesome, very powerful. So I was very much into doing this, but I also found it scary. What should I say about myself? On my way to the rehearsal, I was still thinking, "In any case, I'm not going to talk about my mother." I asked Wies, "How do we start?" "Well," said Wies, "first we do a lot of talking. You tell me all sorts of things and I ask questions and write some things down and we take it from there." And sure enough, that's where began. "Start with your childhood," she said. So you start with that. And then naturally you talk about your mother.'

This often happens in the rehearsals. Dancers – certainly those who have worked with Bloemen before – regularly come into the rehearsals for a new piece with the idea, 'I'm not going to talk about that.' And usually that is what nevertheless comes out in the end as the most relevant. The dancers indicate that Bloemen quickly sees through them in this respect. What you want to keep secret is the crux of the matter, what should be talked about and shared. That is the essence, and that is what Bloemen is after.

BLACK HORSES AND ROLLED-UP HEDGEHOGS

Happiness is not good stuff for narrative.... It is complacent, has no need for comment. It can lie asleep rolled up in itself like a hedgehog.'

(from *Wanderungen mit Robert Walser* by Carl Seelig, 1977)

The spectrum of emotions is broad, fanning out in all directions from the basic emotions of joy, sorrow, fear and anger (many psychologists also include love, surprise, shame and disgust in this list). Joy and pleasure frequently are present in Bloemen's work. Many of the solos contain moments in which a dancer reveals supreme happiness. Strikingly enough, quite a few of these scenes are about dance: 'When I dance, I'm happy.' But joy can also be found in smaller moments of humour and perspective. These are often about sex.

The dancer says, 'When I was 10 years old, I was put in a foster home. The food was good, but I had a bad foster mother.' Bloemen asks, 'What did you look like back then?' 'For most of my adolescence I had small tits and suddenly they just popped out.'

(Rehearsal for *AYA op de huid*, 2014)

Nonetheless, the predominant tone of the work is a strong attraction to the darker emotions, the black horses within the spectrum. Bloemen wants to make it possible to share those dark, suppressed emotions with her audience and give them a message.

She wants to talk about what is relevant and get to the essence. As for the rolled-up hedgehogs, she leaves them rolled up. Bloemen says, 'I want to talk about the essential things in life, the blood, sweat and tears.'

When I asked Kathrin Gramelsberger why she initially had not wanted to talk about her mother, she said: 'I thought, "I want to convey what I think is so wonderful about life and therefore it would be stupid to tell a pathetic story about my mother." But in the end, you're working on a solo and you think, "There's no point at all in talking about everything that I happen to think is beautiful and good. If it's good, people will see that." Which is what Wies said, too: "They see you. They see you dancing. They see somebody who is doing well. You don't have to say anything else about that. But if you don't talk about the other side, how you got to where you are now, then it doesn't have as much meaning for the people who are watching you."'

However, Bloemen also makes an important comment in connection with this: it is not therapy. The emotions serve as a basis for a dance theatre production in which an individual emotion must illustrate a universal theme. If Bloemen comes across an emotion in the tunnel that is too raw or too recent, she leaves it alone. The emotion must ultimately be performable; a dancer must be able to switch the emotion on and off and not remain caught up in it. That will not be possible if an emotion has not been assimilated. Says Bloemen, 'I keep probing and asking questions, but if I sense that the person feels real pain there, I stop. I don't go any further. That wouldn't do either of us any good.'

DANCE YOUR MOTHER

Bloemen does not come into the studio with a preconceived idea. During the first talks, she writes while the dancers tell their stories. 'If I feel that I have tapped a painful emotion,' Bloemen says, 'I'll ask more questions: "What happened, what was the situation like?" In the meantime, I'll be asking myself if this is a scene that could be performed.' After that, she sets it aside and sees what she can remember of it at the next rehearsal. She lets the stories resonate within her, and after a while, she knows which ones she wants to continue working with, which ones contain a scene.

Once she has found a moment, a story or an emotion that she wants to work with, she searches for a form that can be reproduced. Together with the dancers, Bloemen transforms the emotion or story into movement, dance or song but sometimes into other disciplines as well. The dancers hula-hoop, skate and rap; Bloemen looks for whatever is necessary to express the emotion in the proper way. In the case of the solos, this involves snatches of text, stories, ideas and anecdotes, alternating with dance.

In this collection of scenes, consisting of various disciplines, Bloemen works on two different levels. The first level is what is told by means of the text. The second level is dance. The dance scene gives form to the emotion behind the story.

Bloemen looks for the best way to do this together with the dancer. For instance, the production *Snow White & de 7 breakers* (Snow White & the Seven Breakers) features poppin', a dance style in which the dancer flexes and relaxes his or her muscles in an explosive manner to produce a jerking effect in the body. This is a style of movement that fits with the kinetic energy of the teenager who plays Snow White in her production.

Bloemen seeks the proper form for the underlying emotion by giving assignments to the dancers. If the emotion comes from a dancer's relation with someone else, an assignment can be, 'Dance your mother'.

The dancer: 'My mother had a hole in her heart. That's what she finally died of. Not because her heart suddenly wore out. No, she was simply tired. She was tired and she said to her heart, "Just stop." She was always her own worst enemy.'

She walks to her laptop. Not a theatrical walk. Her heels hit the floor first as she hitches up her harem pants a little. She puts on the music and turns back to the audience. Restless cello sounds fill the space. Slowly her head moves to the right and her body slumps after it, but just before she falls, she picks herself up again. She looks straight ahead, her gaze gradually turns upward, her right knee moves to her chest and she falls over backward, but just before she really falls, she catches herself again.

(Try-out for *AYA op de huid*, 2014)

Kathrin Gramelsberger tells how this scene came about. 'I was talking about my mother, about how she was, and Wies said, "Dance your mother." I thought, "What?" My mother was absolutely not agile, she never danced. So, I didn't know what to do at first. But Wies simply let me keep searching. At a certain point, after we had talked about my mother again, she shortened the text a little and said, "I think it's about this." It contained the essential lines and I started improvising. And then I knew what I physically had to do. I continued looking for my mother in that way. It indeed wasn't important how she moved or what kind of music she danced to; it was much more about what I thought was an essential part of her: that she was always searching, with ups and downs, falling over and picking herself up again. And that became part of my physical starting point, the assignment being that I actually must never fall, but always see how far I can push it. And you can endlessly improvise on that. Finding

the extreme, not quite falling, and going on again. I think this is a very good example of how Wies takes a theme, an emotion, an assignment and leads you to dance.’

Bloemen considers it important that a dancer can summon the proper emotion during a scene. The scenes must therefore never be a representation or an illustration of the story or anecdote, for then they would become pantomime, as Bloemen defines it. She does not use the dance scenes to tell a story; the dancer already does this in his or her monologue. These scenes must communicate emotion. This emotion does not always have to ‘come from the gut’ of the dancer on stage – quite the opposite, in fact: getting stuck in the emotion while on stage is not the idea. The work that Bloemen does in the studio is to capture emotion in dance. An emotion is transformed into movements, which then transport that emotion to the audience.

Kathrin Gramelsberger further explains the scene in which she dances her mother: ‘You don’t have to emphasize the meaning of your text; it’s already there in the movement. So I don’t at all have to look dramatic or say something in a dramatic way. I like that.’ Says Bloemen, ‘In the end, the real art, naturally, is to have the audience cry. Not the dancer.’

SHE NEVER THROWS ANYTHING INTO THE AIR, SHE PLUCKS SOMETHING OUT OF IT

The soft, sultry, world-weary voice of the singer Odetta comes from the dancer’s iPod and wafts its way through the studio. Odetta sings, ‘Sometimes I feel like a motherless child ... sometimes I feel like a motherless child ... a long way from home.’ The dancer stands in the space, her toes slightly curled in her socks. She softly rocks back and forth. Bloemen coaches her from the side: ‘Get into the feeling. Don’t put anything into form, don’t dance yet, just see what comes. Do whatever you must to let it exist.’ The first tear slowly trickles down the dancer’s cheek. The music dies away. Bloemen softly calls from the side: ‘Try singing it.’ Breaking the silence, the dancer begins to sing softly, haltingly, through her tears.

(Rehearsal for *AYA op de huid*, 2014)

The above scene was the first attempt to take Kathrin Gramelsberger’s story about her mother and turn it into dance or to give it form in some other manner. Bloemen relates, ‘After the dancer had told her whole story, I said: “I think the key to it is that you didn’t have a mother, you were the mother yourself.” And then I overheard Phillippe, our production manager, saying: “*Motherless Child* is actually a very beautiful song.” That’s how these things go.’

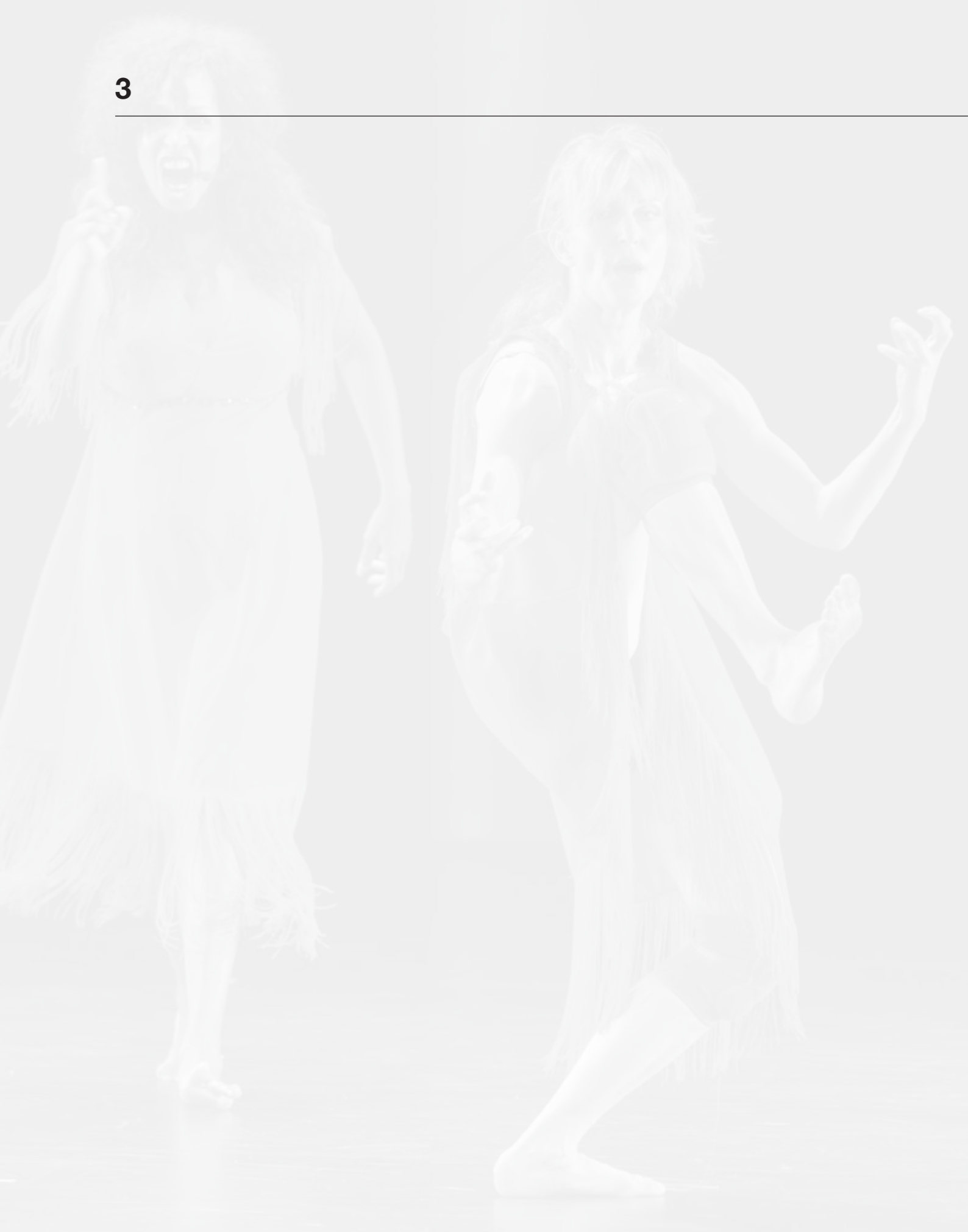
Gramelsberger sought out different recordings of *Motherless Child* and together they discussed which version worked best and how she could dance to it, but in the end this did not work. The scene she was doing was about pain, and as soon as Gramelsberger started dancing, the pain was gone. Dancing automatically makes her happy. Bloemen continues, ‘Then I heard myself saying, “Try singing it.”’

Then I heard myself saying. Bloemen’s use of words is important here. The choices she makes stem from a ‘theatrical instinct’. ‘I keep all my sensors open,’ she says. Instead of working from a preconceived plan, Bloemen takes her lead from happens in the studio. In order to give free rein to that theatrical instinct, that intuition, it is important for her to function entirely as a choreographer in the studio and to leave her own life outside the door. If she has one tip for young choreographers, it is this: Keep your own life out of it and open yourself completely to what is happening on the floor.

Dancer Sjaan Flikweert says, ‘I don’t think Wies ever comes into the studio with a picture in her head. I have the feeling she places a great deal of trust in her intuition and literally is capable of seeing things that are in the air, plucking them out of it and turning them into something. Not assumptions of hers about me, or about anything else. She never throws anything into the air, she plucks something out of it.’

3





Investigating Our Humanity with a Magnifying Glass

On the Target Group and Themes of Bloemen's Work

'I don't fantasize about form, I fantasize about people.'

Wies Bloemen

A group of female dancers sits huddled in a small irregular circle at the right front of the stage. One of them pulls a cup through a pail of water and lets the water run out again. The splashing sound recalls exotic, old-fashioned images of women washing clothes at the edge of a river. There is a giggly atmosphere. One of the dancers speaks up. 'Uhm... we're talking about the clitoris here, right?' she says in an exaggerated whisper. The group bursts into laughter. She continues, 'Okay. Imagine that I'm ... uh ... that I'm kissing someone. A really romantic, deliciously long kiss.' Her hands make soft, round, sensual movements, emphasizing her story. 'And then suddenly he goes... umph...' She makes a harsh, grating sound. Her hands grow stiff and make a small sawing motion. 'Err... rubbing between my legs like this...' The group around her makes disapproving noises. She continues, 'Then I think: hey there, hold your horses. The group laughs. 'Well, anyway, I need a kind of build-up... an introduction.'
(Venus, 2011)

ADOLESCENTS ACTUALLY DO WANT TO BE MOVED

In her early days as a choreographer, Wies Bloemen did not find much of a connection, much recognition in modern dance. That world was too conceptual for her, too devoid of sex. Bloemen decided, 'And now I'm going to make something that I want to do myself.' This became *Bronsttijd* (1996), a show for adolescents, a new and upcoming target group. She began working on the production with the idea that this might very well be her last, but it turned out to be the start of an entirely new direction for AYA, the company she had founded in 1990. Adolescents could be won over by a 'rock concert in disguise', by raw and unpolished performances.

Bloemen has in common with young people an urge to investigate life and an activist bent, an ideal of changing the world. And if you want to have an influence on the world, an audience of adolescents is not a bad place to start. Peggy Ollislaegers, director of the Dutch Dance Festival, adds, 'Don't underestimate the fact that big upheavals in the world often start with youths, people who think, 'It can be different, it has to be different.'

Bloemen herself calls her work 'an investigation into our humanity with a magnifying glass'. And in this investigation, Bloemen emphasizes, 'adolescents actually do want to be moved'. She explains, 'I really think that if at that age you are handed something you can use, if you are lucky enough to have people around you who give you something, that you can blossom. And if you have the bad luck to be given nothing, you will not blossom. I think that the educational system falls short here; it doesn't reach out enough to youngsters, or in any case not automatically. I believe

everyone can blossom or fly, and I try to facilitate that. If you arouse the imagination at that age, there's a chance it will still be alive in adulthood.'

With such a goal, every performance is a premiere. Erik van Raalte, lighting and set designer and the head of production and technique, says, 'All of those kids maybe go once to the theatre between the ages of 12 and 17. Now, supposing they come to see us; you simply have to put on a good performance. The audience is very important, and all of us at AYA try to keep that in mind. Even if we do a dance performance in Ulft at 11 o'clock in the morning for a school that is not at all interested, we still have to put on a very good show. Because this might be all that these kids get to see for the entire year. We can't become blasé. You really have to do your best when you're in front of 200 kids. You can't do things halfway, because then you'll fail – especially as a dancer.'

When Bloemen talks about her first production for adolescents, she is speaking about the moment she 'discovered' them. Bloemen clicks with adolescents naturally. Sound designer Dennis van Tilburg confirms this. According to him, Bloemen 'does her own thing', in a form of her own, the form in which she can get across what she wants to say.

'I actually have always made productions with mixed disciplines,' says Bloemen. 'I still do. They are interdisciplinary stories. The reason I am doing them for young people is because I realized that the dance audience in the Netherlands is very limited at this moment, and is often very conceptually oriented. And conceptual work is not what I want to make. By making productions for young people, I can show my work to a much bigger audience, for I do want to talk about things that affect us all. You don't have to be white and educated for that. The nice thing about adolescents is not their age, but the fact they are an audience that wouldn't otherwise come.'

A moment in the studio. The sound of Max Richter's cello music slowly fades as the dancer spins around, her arms spread wide as if she wants to feel the wind through her fingers, her head toward the floor. The music stops and in the silence we hear the sound of her feet still turning, until she finally comes to a halt, her arms still swaying slightly. She looks up. Bloemen comments, 'Theatrically, it would be much better to begin with this, of course, but unfortunately that's not possible – the kids would walk out of the classroom. You have to take them by the hand.'
(Rehearsal for *AYA op de huid*, 2014)

IT'S ABOUT US

The fact that Bloemen clicks with adolescents does not mean she makes productions at random that just happen to be successful with a young audience. During the work process, her target group is constantly in the studio – not (always) physically, but in her thoughts. Bloemen has an unerring intuition about what appeals to youths. Her dancers say that kids immediately know when you're faking; and Bloemen knows it too, she feels it immediately. That is her strength. Not for nothing does Dennis van Tilburg call her a 'kid filter'.

Bloemen explains, 'My early teens seem to have made a big impression on me, as I can easily recall them. That's true for a lot of people, because your puberty is very much a part of your essential nature, just like your childhood. So you can refer to it. You can release all those childish aspects of yourself, like spontaneity. When we become adults, we have to board all of that up.'

Bloemen is uncompromising in her view of what the content of a production should be. As far as form is concerned, however, she is not afraid to take a step in the direction of her target group. She puts dancers on skates, uses urban dance forms and works with dancers whose background reflects that of the youths in the audience.

Humour can also be a means of winning over youngsters. To get them interested in a production about the value of art, she compared the first confrontation with art to the first time with sex. Says Bloemen, 'I think I often try to find approaches like that. How do you make art accessible to somebody who doesn't know anything about it, who never looks at art, who only learns practical subjects at school like language and arithmetic? I want to open the doors, so that they can go in, so that it becomes theirs too.'

According to Peggy Ollislaegers, 'This is what you might say is her research: How do I persuade my audience to be interested in the things that matter so much to me? And then we're talking about an audience that consists entirely of kids. And on top of that, kids who by nature have no affinity with theatre, who think it's all bullshit. Making something with them specifically in mind is her skill.'

Bloemen is not afraid to adapt a production if it does not get enough response from her audience. During the try-outs for *@ngst* (*@fraid*), she noticed that the youngsters did not want to deal with that subject and lost interest. After that she interviewed four boys about their fears and asked sound designer Dennis van Tilburg to mix the recordings of those interviews with the music. All at once, the dance was accompanied by the voices of boys. Bloemen notes, 'The boys in the audience realized, "It's about us, that's one of our fears."'

The artistic team works with the target group in mind as well. Designer Erik

van Raalte confides, 'What I'm going to say now is very dangerous. I think that the lighting and the sets, particular the lighting, are marketing instruments for us. Because we make productions for adolescents. We are trying to sell these kids something that they actually already don't want beforehand. Unconsciously, perhaps they do, but certainly not consciously. You are trying to sell them something that they probably will receive with scepticism. How do you sell a performance to adolescents? It won't help if they think the lighting is blah and my set bores them to tears. So I make myself subordinate to the production, because I am trying to sell something. The question is, How directly does it work? If you ask the kids what they thought of the set, they probably won't even have noticed it. But sets and lighting do help create the right atmosphere for the dancers so that they can communicate something.'

Sound designer Dennis van Tilburg likewise always has the target group in the back of his mind. For every production, he looks for a 'really cool' number (for instance one by the band The Prodigy) that he suspects will be a hit six months later when the production comes out. This can sometimes be a nuisance in the case of revivals. He then has to look for new music, because the old hit simply won't do anymore. Says Bloemen, 'We design the surrounding reality, we design the lighting, the sound, everything, because we want to get something across to an unsuspecting audience of 200 kids. That was the big shock I got when I started working for kids – I wasn't making it for myself anymore, but for them. But of course, what I make comes from myself, because that's the only reference I have.'

Bloemen's productions regularly form part of a larger whole. She never plans this in advance; it just happens. A well-known four-part series is *Bronstijd* (Mating Time, 1996, about excitement and being in love), *Schrijntijd* (Hurting Time, 1998, about the misfortunes of love), *Tegentijd* (Deviating Time, 1999, about being different) and *Eindtijd* (Ending Time, 2000, about leave-taking and death). But this is not the only series in her oeuvre. The production *Drijfzand* (Quicksand, 2002) was about aggression. Bloemen says, 'Well, after that I couldn't do anything else but make a follow-up production about fear. If you really delve into it, you realize that aggression starts with fear. So then we said, "We'll just have to do it, for heaven's sake, we have to talk about that."' The result was *@ngst* (2004). In the same way, *Venus* (2011), a women's production, led to *Harnas* (2013), a men's production. Bloemen takes her inspiration from the world of young people, her own experiences, and the world of magic and witchcraft.

THE GIRL

One by one, the dancers strip down to their underwear. There are no sexy lingerie sets here, the tops and bottoms do not match. The girls wear brightly coloured hipsters and sporty bras; the only boy in the group wears chequered boxer shorts. This is underwear that above all is comfortable. Once their clothes are off, the dancers fiddle with them a bit and shift from one foot to the other until they fall completely still. They stand there facing the audience, legs parallel, arms by their sides. This nudity is not sexy; it is straightforward. One of the dancers begins. Her hands moved somewhat hesitatingly to her breasts. She mumbles something in a soft, barely audible voice. The first word that is really distinguishable, because she emphasizes it, is 'flat'. She looks down. Her hands explore her body while she keeps mumbling. She raises a finger: 'pay attention'. She places her hands on the back of her thighs. In the meantime she looks at the audience and shakes her head, while she makes a drilling sound with her lips and her thighs shake back and forth. The movements are just a little too much for her liking. She rubs her hands across her body and back up to her breasts. She assumes stances like a Playboy model posing for the camera with her double D cup breasts and then makes an apologetic gesture. She peeps quickly into her bra to see if there really is nothing in there. The next dancer takes over. 'Uh, I have all this flab, see? I'd like to get rid of it, like this.' One by one, each of the dancers has a turn. They contort themselves into impossible yoga-like positions in order to push away all the flab and, especially, push their breasts up. (Venus, 2011)

Bloemen takes her inspiration from themes that she feels matter to adolescents. Themes that she wants to say something about, or feels she must. She makes productions about being different, about ideals and, of course, sex.

Bloemen says of her first production for adolescents, *Bronsttijd* from 1996, 'Looking back, the theme for *Bronsttijd* sprang from an idea I had as an adolescent. You see all the adults walking around as if they understand everything. And then you become an adult and you understand nothing. I'm still just as nervous and awkward as I was back then. I wanted to say to the kids: It's not true that growing up will make you feel more secure, but we can talk about it. And then you make a production about that.'

Sometimes Bloemen takes her lead from young people's reactions. She would rather talk with them after a performance than with her colleagues. After a presentation of *Bronsttijd*, a girl asked, 'Why did you make a piece about love in which everything goes well? With us, everything goes wrong.' That was the birth of the production *Schrijntijd*.

THE WOMAN

Wies Bloemen's father died when she was 12 years old. This was one of the reasons she concluded the series *Bronsttijd-Schrijntijd-Tegentijd* by making the production *Eindtijd*, about death. Because death is one of those subjects that is kept away from young people, even though it's there.

Much of Bloemen's inspiration comes from events in her own life that have had a big impact on her as a person, such as her pregnancy. The fact that she has never yet seen anything about that subject makes her indignant. She herself danced in her production *Genesis 2* (1997) while she was eight and a half months pregnant.

Bloemen opposes the far too masculine, intellectual approach that dominates in art. She made *StringsVerstrengeld* (*StringsEntangled*, 2010) about her son's moving away from home. Bloemen recalls, 'I found it so hard to take and I thought: Why didn't I know about this? Why haven't I ever read anything about it? I did plough through Musil's *The Man Without Qualities* and hundreds of books of that sort. But this is a thousand times more real. Why hasn't a woman ever written about it? Female matters like this aren't given form in art; they obviously aren't interesting. People do read Kafka; apparently a man who metamorphosizes into an insect is more interesting than a mother whose son moves away from home.'

The female dancer stands behind the male dancer. Around his middle is a black belt with a big piece of rope tied to it. He moves forward in jerks to the loud sound of heavy metal. His movements resemble those of a runner on a treadmill: fine, but futile attempts to advance. The female dancer holds the rope. Sometimes she pulls it back tightly, curtailing his movements, at other times she lets it slacken so that he, using the rope as support, has room to make impressive somersaults. In the end, they both become entangled.

(*StringsVerstrengeld*, 2010, with Andrea Beugger and Dietrich Pott)

THE SORCERESS

Wies Bloemen relates, 'Friends from Bretagne came to *Snow White & de 7 breakers* and naturally they could only take in the songs and dance, they couldn't understand the entire performance. After it was over, they called me a vieux sorcière, a sorceress. I thought that was the biggest compliment I could ever get. That's indeed what you try to be, of course. I try to work a little magic. And nowadays, we artists have all been knocked off our broomsticks.'

Although her productions for adolescents also regularly contain a dose of magic, Bloemen expresses the world of magic and witches more specifically in her productions for younger children, such as *Bezems* (Brooms, 2001), *Beest* (Beast, 2002) and her recent family production, *Snow White & de 7 breakers* (2014).

'Here, of course, the work is a very direct line from me to the dancer,' says Bloemen. 'It is very literal. Who are you, what moves you? And then I want to see them saying that on stage. Besides that, I talk about enchantment and magic. This evokes the image of a witch, not a princess. I look for much more raw, primal power associated with women. Much more earthy too. I also don't want the dance to become exalted; I like being in the mud. Dance doesn't need to be beautiful for me, either. 'Beautiful' is an extremely broad concept, naturally, but I like it when things are asymmetrical, jagged, when there are frayed edges. When it isn't so thoroughly stylized. I like to feel energy.'

For Bloemen, the witch plays an important role in the world of magic and fairy tales. She says, 'Our culture has a terrible lack of female images. It is very limited. If you're young and beautiful, you can be part of it. All the rest doesn't count. Whereas so much power, wisdom and wealth is there, naturally. And the fact that a woman can also be old and ugly, she doesn't always have to only be beautiful. The witch is a very good antidote to that, of course.'

Not surprisingly, therefore, in her dance musical *Snow White & de 7 breakers*, Bloemen cultivates understanding for the wicked stepmother, who is a victim of her rebellious teenage daughter and her own fading beauty. The female perspective is an important basis for Bloemen's work. As Peggy Ollislaegers joked, 'It was a miracle that a prince was finally allowed on stage.'

Bloemen additionally uses the world of magic and fables to capture what lies beyond our sensory perception. 'In our ordinary communication we often talk about things we can see, things we can perceive with our senses,' says Bloemen. 'What I experience myself is that there is much more. That 'much more' is what we call magic, the world of metaphor, fables. Our senses can only perceive a very small part of our reality. The forms for capturing all those other things are fables and magic. They are also ways of grabbing these things by the short hairs.'

By no means does Bloemen turn her productions into Disney stories. Peggy Ollislaegers says of *Snow White*, for example, 'It was typical Wies Bloemen: We're not going to tell fairy tales. We're going to do the opposite: explain in great detail how raw, debauched and vehement it can all be.'

No matter what approach she takes, Bloemen's work always unmistakably remains a 'Wies Bloemen piece'. As Peggy Ollislaegers says, 'Wies tackles life's big themes: birth, death, loss, sexuality, loneliness, rejection, connection, sensuality. The big changes we go through in life are the central focus of her work.' She maps these moves and the emotions that go with them from an earthy and especially physical and sexual perspective. Because, says Bloemen, 'My target group has only one thing on their minds.'

4



Dance Is Not About Satisfying the Prefrontal Cortex

On the Use of Theatrical Means to Achieve an End

*'I'd rather sit at home in the dark with a good glass of wine and
my own thoughts; that's much more exciting.'*

Wies Bloemen

The chirping of exotic birds can be heard above the deep drone of the drums. The stage is bathed in blue light. A dancer bounds onto stage with big leaps. On his cheeks are white stripes of African-looking makeup. He wears black trousers and an open vest with black fringes over his bare, muscled torso. His movements are big and expansive, but at the same time controlled and soundless. He opens his arms to the audience: 'Hello everybody! I am Mister Death.' The dancer continues dancing, high legs alternating with extended arms. After a forward leap, he ends up on his knees close to the audience. He opens his arms again and gestures to the audience: 'One day you will all be mine ...' His movements become more explosive, his tone more aggressive. He points to the audience: 'You ... and you ... and you too ... yeah, over there ... one day you will come with me ... yeah, come to me ... come to me ...' He smiles and opens his arms: 'Come with me, come with me, my children ...' The dancer sticks out his tongue and makes hissing noises. 'Come to daddy ...' He ends by cackling like a wicked witch in a fairy tale and sinks to the floor, still laughing. The drums grow louder. (Eindtijd, 2000, with dancer Regilio Sedoc)

During a Wies Bloemen performance you never can sit back in your stool and relax. You are almost physically sucked into the performance as a spectator. In the essay 'A Dancer Must Have Something to Say', I wrote about the Latin origin of the word *exmove*, meaning 'to move'. Bloemen almost physically moves the audience with a torrent of emotions that swirl between the dancer and audience. And this torrent need not be analysed silently; it can be felt and received with plenty of noise.

OSMOSIS

'Most of what children get to see in theatres conveys ideas,' says Wies Bloemen. 'I think our heads are top-heavy.' Bloemen has difficulty accepting the aesthetics of Western theatre dance, which she feels place too much emphasis on beauty and intellect. She can get really 'pissed off' when she sees a production that focuses on beauty alone. It is a shame to use the body only for that, she feels. Nothing happens; she misses the loose ends. It does not move her. 'It was beautiful to look at, so that means you had a good evening. Then I think, "I'd rather sit at home in the dark with a good glass of wine and my own thoughts; that's much more exciting."'

The great thing about theatre, according to Bloemen, is that it can convey feelings instead of just ideas all the time. She uses the metaphor of 'osmosis'. This conveyance does not occur on a cognitive level; the content penetrates the walls of our cells. Instead of the head, it affects the heart and the gut. The process of osmosis starts with an emotion sincerely felt by the dancer, which is then translated into

movement during the creative process and summoned by the dancer at the moment of performance. What theatrical means does Bloemen use to achieve this osmosis?

TIGHTROPE WALKING ON AN INVISIBLE BORDERLINE

To experience something together, to feel something together, it is important that the spectators follow the dancers and go along with them. Bloemen chooses an audience that does not do this as a matter of course. This is an audience that will turn around in their chairs or pick up a cell phone when it does not interest them. An audience that sometimes already is not interested beforehand. And also sometimes an audience of students about whom many other theatre makers think: Don't even bother.

Theatre is a shared experience between the spectators and the performers, and in order to intensify that experience Wies Bloemen experiments with the fourth wall, the invisible borderline between audience and performer. Sometimes she cuts straight through it, other times she makes little cracks in it. It is as if she sticks her hand through the wall, grabs the boy with the cap over his eyes by the chin and lifts his head. Sometimes she softly strokes his hair, at other moments she slaps him on the face. But after that, she always takes his hand and leads him into the performance.

Dancer Kathrin Gramelsberger says of the first AYA performance she saw, 'It was the first time I sat in the audience and felt all sorts of things during a performance. I was slung from one side the other, as if I were on stage myself. I had never experienced that before. Sometimes you think a scene on stage is sad or pitiful, of course, but to really feel it from within, as if you are the third or fourth person on the stage, is something which had never happened to me before.'

Dramaturge Monique Masselink remarks in this regard, 'Other productions you just look at. Bloemen gets under your skin.' Bloemen uses virtually all of the theatrical means at her disposal in order to break through the fourth wall.

After Mister Death's first scene, the droning of the African drums changes into a loud, penetrating, very techno-oriented beat. A whistle drives the tempo higher. The dancers come on stage. They are wearing street clothes and sneakers. The dancers energetically run across the stage, making big movements, with lots of jumping and circulating. Sometimes they move together, then they break apart again. The scene ends with the dancers spread across the stage, focused on the audience. They are panting. Not only do they look in the direction of the audience, they really look at the spectators, challenging them. (Eindtijd, 2000)

With AYA, the audience is not 'a dark mass out there' into which the performers stare as if they are seeing something completely different in the distance. The dancers look directly at the audience, make eye contact and address them.

'Hi there, I'm Josefien. I'm always causing problems. I also know a lot of things. I always know how it should go. I can see through things too. The only trouble is, what I'm thinking here, what I'm feeling here [she points to her head and her belly], I can't always get across to there... there...' And she points to the audience.
(Eindtijd, 2000)

Addressing the audience directly is a very explicit way of breaking through the fourth wall, but recognition is another powerful weapon. The audience recognizes itself in the dancers on stage. It is clear that this recognition is prompted by the sincerity of the dancer and his or her emotions. Bloemen was one of the first to combine modern dance with dancers on skates and with urban dance styles.

Dance expert Peggy Ollislaegers says that Bloemen's use of urban dance is in fact a very logical choice. An urban maker told Ollislaegers, 'The extraordinary thing about urban is that you can wake up in the morning saying you're an urban dancer, but the audience will decide whether you can keep calling yourself that.' In urban culture, the dialogue with the audience plays a much greater role than it does in modern dance, which is why urban suits the exchange that Bloemen seeks with her audience.

A dancer walks with long steps onto the stage, wearing a long red dress. The dress is medieval looking, with extra padding at the hips and big tufts of tulle at the shoulders. She readies herself at the front right of the stage, her feet planted firmly on the floor. With a serious expression on her face, she takes a deep breath. She begins, completely prepared to give a long talk. Instead of a big speech, however, a soft 'bssbssbss' comes out. The dancer smiles apologetically, as if acknowledging that this is not exactly what the audience had been expecting. She again assumes a serious expression and walks to the other side of the stage, in the meantime giving the audience a naughty glance or two. A girl in the audience giggles. The dancer mimics her in an exaggerated fashion: 'Hihihhi.' The audience bursts out laughing. The dancer walks a little further, shakes out her arms and legs to loosen them up and again readies herself to say something. She starts laughing, walks back again, talking gibberish to herself, shaking her arms a bit angrily. She points at the audience and again tries to begin her speech. Once again, she

starts laughing. Harder this time. This repeats itself. The audience keeps laughing harder and harder along with her, until it no longer is clear who started laughing first, the dancer or the audience.
(Venus, 2011, with Kathrin Gramelsberger)

A dancer and her audience who grow helpless with laughter. First her, then the audience, then her again. And then the audience starts all over again. The fourth wall vanishes completely for a moment. The presence of the spectator is not acknowledged, there is not even a question of action/reaction; this is a moment of total unity.

Bloemen uses more than just theatrical means to break through the fourth wall. She also shouts, 'Hey, this is about you!' As Peggy Ollislaegers says, 'Confrontation is very much part of the form. So there will be dancers directly addressing one another on stage, but also directly addressing also the audience. Sometimes this is done literally, through the form, but the themes Bloemen explores are also confrontational. Bam, straight through the fourth wall: here it is.' Bloemen is very much aware of the taboos that prevail within her target group and is not afraid of breaking them with a tremendous bang.

IN THE STUDIO

Breaking through the fourth wall in order to bring about a collective experience starts in the studio. Although Bloemen bases the movements in a production on the dancers' improvisations ('I'm not a step maker,' Bloemen says), and the stories also come from the dancers themselves, she has a clear picture of what the goal of the production is and what effect it should have on her audience. She wants to stir up emotions and share stories, not defend an aesthetic ideal or conceptual idea. During the creative process, everything is focused on content, which must come to the fore as clearly as possible. Says Peggy Ollislaegers, 'You have choreographers who start out with a very clear source of inspiration. But with Wies, it's much more than a source of inspiration: "It damn well has to be about that." So she's a choreographer who starts with a very specific content when making a production, but also passionately guards that content.'

Bloemen takes an uncompromising attitude during that process and is sometimes impatient. Preferably it should all come together on the spot, without too much text and explanation. Lighting and set designer and head of production Erik van Raalte jokes, 'With us, productions are already finished two weeks before the premiere.'

Dancers occasionally have difficulty with this strict approach in which content comes first. They sometimes prefer to work a little longer on embellishing the dance material. But for Bloemen, it is clear: she is looking for a moment that affects her, a moment when she feels something along with the dancer, and when that happens, that's it. At the same time, the dancers also appreciate this clarity of Bloemen's. They always know what she expects of them, what the intention is; they know when something is good and when it is not.

WHEN MISTER DEATH COMES FOR SOMEBODY

Breaking through the fourth wall and realizing a collective experience serves a very useful purpose. It gives the spectators in the theatre a place to experience their own humanity. And when an experience is shared, 'company in distress makes sorrow less'. According to Bloemen, 'We have been trained to endure our uncertainties and pain alone, hidden away in a dark room. I don't think that's right.' The audience has 'the same emotions inside them' as the dancers. It is a relief to share them, both for the dancers and the audience.

The dancer walks up to the audience and says, 'When I was 13, my father died.' Her movements are restless, legs wobbling and arms flying in all directions. Sometimes she enlarges a gesture and finds temporary rest, a beacon to follow in order to be able to continue telling her story. Other times she jumps back and forth like a young girl. The other dancers stand behind her. Sometimes they copy one of her movements or gestures. The dancer continues, 'It happened when we were coming home from our trip. He stopped to look at a waterfall. He stopped and fell, hitting his head against a rock, and later his body was found in the river. My mother cried and cried, and so did my sister and so did I. But after a while I decided not to cry anymore. I didn't need to. Three weeks before it happened, my father had come into my room. At 3 o'clock at night. I was very tired. "Dad, it's 3 o'clock in the morning... I have to go to school tomorrow. What are you doing here? I'm so tired." And he said, "Paula, I love you." You see Mama, he loved us. Do you see? He loved us. We can go on, we have to go on. Do you see Mama, I'll make sure everything turns out all right. We'll just go on. Everything's gonna be all right, everything's gonna be all right, Mama.'

The dancer keeps repeating herself, like a mantra. The wobbling of her legs turns into a little tap dance while she swings her arms back and forth like Fred Astaire. One of the dancers behind her moves along with her, snapping her fingers and laughingly calling,

'Everything's gonna be all right, everything's gonna be all right, everything's gonna be all right...' The dancer's tone grows increasingly insistent and louder. The talking turns into screaming, the tap dancing turns into stamping. She begins to cry through her screams, her gasps for breath interrupting her words, her arms thrashing around. She quiets down, tries to smile, carries on talking, 'Everything's gonna be all right Mama, everything's gonna be all right', but her smile is a grimace, her movements are nervous tremors. Meanwhile the dancer behind her continues jumping around like a cheerleader and snapping her fingers, 'Everything's gonna be all right, everything's gonna be all right.'

(Eindtijd, 2000, with Paula Vasconcelos)

AN ART CONFRONTATION AS A RITUAL

Mister Death says, 'One day you will all be mine ...' At each side of the stage is a shelter, with a round window on two of its sides and a bench in the corner, looking like a modern bus shelter from the 1990s. The message is clear: all of us, dancers and audience alike, are going to die. Not right now, but someday, inevitably.

(Eindtijd, 2000)

Wies Bloemen's work is not mystical; it is concrete and in-your-face. Yet she has an almost non-Western manner of making theatre. 'Earthy' is a term Bloemen often uses, as is 'physical'. She feels an affinity with a way of life found in Africa, in which the body is not inferior to the head. Bloemen is not interested in a form of theatre in which something must unfold gradually and everyone can choose an individual perspective. Bloemen's approach to art is based on a social agreement in which you tackle one of life's big questions together, with all the ruckus you can make.

Peggy Ollislaegers says, 'I think that Wies fairly quickly proposed something different to the audience. For me, it is more like confrontational art as a ritual in which you collectively examine an important issue in life, and are able to do this because you constitute a group at that moment. And just like certain rituals held in many cultures, it is accompanied by intense emotions felt by both the performers and audience, emotions that you can hear, see and feel.'

Wies Bloemen states, 'I believe theatre is a place where you can feel you are human, where you think up a ritual, as it were; where 'company in distress makes sorrow less' and you feel you are not alone.'

Bloemen makes dance theatre as a ritualistic exploration of our humanity. Our humanity in all of its pettiness and inanity, but above all our humanity in relation to

the big emotions and issues in life. Sex, love, death: the universal moments in which we need rituals the most.

Four of the dancers lie on the floor. The fifth, a blonde girl wearing an orange top and a combination of a pair of trousers and a short skirt, typical of the Spice Girl era, picks up a microphone. 'So, ladies and gentlemen, girls and boys, welcome to our demonstration, "Dying for Dancers".'
(Eindtijd, 2000)

A WORD OF THANKS



Wies Bloemen



Marieke van Delft

First, I would like to thank Wies Bloemen for opening her heart and soul and answering all of my questions. Besides that, I would like to thank the staff and management of Danstheater AYA for their assistance and for endlessly sending me more and more DVDs. Many thanks also go to all of the dancers and performers I have had the pleasure of interviewing: Andrea Beugger, Anne-Beth Schuurmans, Kathrin Gramelsberger, Sjaan Flikweert, Regilio Sedoc, Jagoda Bobrowska and Vincent van den Berg. To the artistic team: Erik van Raalte, set and lighting designer; Dennis van Tilburg, sound designer; and Monique Masselink, dramaturge. And of course to Peggy Ollislaegers, director of the Dutch Dance Festival who knows Bloemen's work well.

I also would like to thank Liesbeth Wildschut for her advice, Lonneke Kok for her editing and Jane Bemont for her translation into English.

And last but not least, many thanks go to Rob Geers, Jan van Delft and Ria Konter for typing out very many transcriptions of interviews and thinking, reading and listening along with me.

Marieke van Delft

ABOUT THE AUTHOR

Marieke van Delft studied Modern Theatre Dance at the Fontys School of Fine and Performing Arts in Tilburg and Dramaturgy at Utrecht University. She works as a freelance dramaturge, text writer and communication specialist in the cultural sector and is the initiator of 'Cultureel Avonturiers' ('Cultural Adventurers'), a platform for cultural entrepreneurs.

SOURCES

Interviews

All quotations have been taken from interviews and talks that I had with Wies Bloemen and her colleagues:

Wies Bloemen (17 and 25 November 2014 and during rehearsals)

Monique Masselink, dramaturge (17 and 25 November and 15 December 2014)

Sjaan Flikweert, dancer (10 December 2014)

Kathrin Gramelsberger, dancer (15 December 2014)

Andrea Beugger, dancer (15 December 2014)

Erik van Raalte, set and lighting designer, head of production and technique (23 December 2014)

Jagoda Bobrowska, Regilio Sedoc, Anne-Beth Schuurmans, dancers, and Vincent van der Velde, performer (23 December 2014)

Peggy Ollislaegers, Director of the Dutch Dance Festival (5 January 2015)

Dennis van Tilburg, sound designer (5 January 2015)

Rehearsals

I was present at rehearsals for *AYA op de huid* on 23 May, 26 May, 30 May, 2 June and 13 June 2014. On 17 June 2014, I saw the first try-out of the solos. On 10 and 30 June 2014, I watched rehearsals for *Snow White & de 7 breakers*.

Productions

I saw a performance of *Harnas* in Theater de Meervaart in Amsterdam on 17 April 2014 and watched video recordings of *Eindtijd* (2000), *@ngst* (2004) and *Venus* (2011). Furthermore, I saw an excerpt from *StringsVerstrengeld* (2010) in a documentary about Wies Bloemen called *Dans onder vuur* made by Mildred Roethof and Annegré Bosman in 2012. I selected these productions based on talks with dancers in which they mentioned a scene or performance that is particularly memorable to them.

CREDITS

This is a Danstheater AYA publication.

Text and Research	Marieke van Delft
Editing	MoreTXT Amsterdam Lonneke Kok
Production	Danstheater AYA Marcel Tichelaar
Design	GdJ graphic design Guido de Jong
Photography	Eddi de Bie (page 6), Ben van Duin (cover, page 43, 66, 69, 91, 103), Jochem Jurgens (page 9), Ineke Oostveen (page 31, 79), Eddy Wenting (page 19, 114; portrait Wies Bloemen), John Gundlach (page 114; portrait Marieke van Delft)
Translation	Elegant English Jane Bemont
Original Dutch title	<i>Danstheater als ritueel voor het mens-zijn</i> <i>Een onderzoek naar de methode-Wies Bloemen</i>

© 2015 Stichting Danstheater AYA and the Author

You are very welcome to reproduce some or all of these essays in a publication of your own, but there are certain conditions attached. Please contact Danstheater AYA in this regard.



Danstheater AYA
Contactweg 42H
1014 AN Amsterdam
info@aya.nl
www.aya.nl

