

DANCE - LISBON - CREATION

Marlene Monteiro Freitas

BACANTES - PRELÚDIO PARA UMA PURGA

05 - 27.05.2017

BRUXELLES / BRUSSEL / BRUSSELS

KUNSTENFESTIVALDESARTS Halles●be

Choreography *Marlene Monteiro Freitas*

With *Andreas Merk, Betty Tchomanga, Cookie, Cláudio Silva, Flora Détraz, Gonçalo Marques, Guillaume Gardey de Soos, Johannes Krieger, Lander Patrick, Marlene Monteiro Freitas, Miguel Filipe, Tomás Moital, Yaw Tembe*

Light & space *Yannick Fouassier*

Sound *Tiago Cerqueira*

Stools *João Francisco Figueira, Miguel Figueira*

Acknowledgements *Cristina Neves, Alain Micas, Bruno Coelho, Christophe Jullian, Louis Le Risbé, Manu Protopopoff, ACCCA - Companhia Clara Andermatt (Lisbon), ESMAE (Lisbon), ESTC (Lisbon)*

Technicians *Kunstenfestivaldesarts Philippe Baste, Samir Guennoun, Tanguy Ghesquière*

Halles de Schaerbeek

5/05 – 20:30

6/05 – 18:00

7/05 – 20:30

8/05 – 20:30

2h 30min

Presentation *Kunstenfestivaldesarts, Halles de Schaerbeek*

Production *P.OR.K (Lisbon)*

Distribution *Key Performance (Stockholm)*

Co-production *Kunstenfestivaldesarts, TNDMII (Lisbon), steirischer herbst festival (Graz), Alkantara (Lisbon), NorrlandsOperan (Umeå), Festival Montpellier Danse 2017, Bonlieu - Scène nationale d'Annecy & La Bâtie - Festival de Genève in the framework of FEDER - programme Interreg France-Suisse 2014-2020, Teatro Municipal do Porto, Le Cuvier - Centre de Développement Chorégraphique (Nouvelle-Aquitaine), HAU Hebbel am Ufer (Berlin), International Summer Festival Kampnagel (Hamburg), Athens and Epidaurus Festival, Münchner Kammerspiele, Kurtheater Baden, SPRING Performing Arts Festival (Utrecht), Zürcher Theater Spektakel (Zurich), Nouveau Théâtre de Montreuil - centre dramatique national, Les Spectacles Vivants/Centre Pompidou (Paris)*

Residency support *O Espaço do Tempo (Montemor-o-Novo), Montpellier Danse à l'Agora, cité internationale de la danse, ICI-centre chorégraphique national Montpellier - Occitanie/Pyrénées - Méditerranée/Direction Christian Rizzo - in the framework of the residency programme Par/ICI*

Project co-produced by *NXTSTP, with the support of the Culture Programme of the European Union*

BACANTES – PRELÚDIO PARA UMA PURGA

Dans Euripide, on traverse le délire, l'hystérie, l'irrationnel, la folie, on fait le parcours de l'illusion à la cécité et de la cécité à la révélation. Se manifestent la férocité et le désir de paix, la sauvagerie et le désir d'une vie simple et paisible. Directions opposées et contradictoires, des éléments qui choquent dans une extrême ambiguïté, des corps qui se démembrant, des statuts sociaux mis à l'épreuve, la foi et les croyances testées à la limite... Miracles !

Voici le monde, moral et esthétique, que l'auteur nous invite à parcourir, ce que de bon gré nous acceptons, en nous emmenant aux profondeurs de la psyché humaine, sous l'influence de forces au-delà de la raison. Dans *Bacantes - Prelúdio para uma Purga*, la musique, la danse et le mystère nous conduisent comme des funambules sur le fil de l'intensité, dans un combat d'apparences et de dissimulations, polarisé entre les champs d'Apollon et de Dionysos.

LA SIGNIFICATION DES FICTIONS

Une interview de Marlene Monteiro Freitas

Vous êtes née au Cap-Vert où vous avez commencé à danser dès votre plus jeune âge. Quelle formation aviez-vous à cette époque ? Vous souvenez-vous de quelque chose qui a fait une forte impression sur vous à ce moment ?

J'ai commencé à danser avec des amis lorsque j'étais jeune. À l'âge de quatorze ans, nous avons décidé de monter quelques spectacles. Nous avons choisi un nom pour notre groupe, Compass, et avons donné des spectacles dans des cinémas ou à l'extérieur, explorant toutes sortes de musiques et de danse. Notre curiosité était très éclectique ; du film *Jésus-Christ Superstar* à des clips de hip-hop, des images de samba, de salsa et de danses cap-verdiennes... On regardait des vidéos et des magazines et on dessinait et confectionnait nous-mêmes nos costumes. On apprenait des styles de danse qu'on ne connaissait pas vraiment et on proposait nos propres idées. Et puis, il y a eu un événement important : Clara Andermatt, une chorégraphe portugaise est venue effectuer une résidence au Cap-Vert. Elle a donné un atelier où j'ai pu suivre quelques cours et elle a présenté une de ses chorégraphies qui était alors en plein processus de création. Je me rappelle avoir été totalement remuée par cette pièce, je me sentais comme un sac d'os ayant été complètement secoué. C'est à ce moment-là que j'ai dû me dire que, peut-être, je pourrais faire la même chose.

À dix-huit ans, vous quittez le Cap-Vert pour aller étudier à Lisbonne.

Dans le cadre du programme de ma bourse, j'ai suivi une formation physique et sportive dans une université où il y avait un département de danse, mais je me suis tout de suite rendu compte que les cours de danse dans cette école n'étaient pas ce que je recherchais. J'ai terminé la première année afin de pouvoir garder la bourse et je me suis inscrite à l'école supérieure de danse à Lisbonne.

À l'époque, il y avait déjà une scène chorégraphique bien établie à Lisbonne, avec des artistes comme Vera Mantero, João Fiadeiro, Clara Andermatt, Paulo Ribeiro et Francisco Camacho... Aviez-vous des contacts avec ces danseurs et chorégraphes ?

Pas vraiment, non. J'ai seulement commencé à avoir des contacts avec eux, et en particulier avec Clara Andermatt et Francisco Camacho, lorsqu'ils ont été invités à l'école. Je me rappelle avoir vu une pièce de Francisco Camacho, *GUST*, qui m'a fait une grande impression. Sur ce, j'ai travaillé pour lui, j'ai remplacé une de ses performeuses dans un spectacle. Mais j'avais des contacts avec un chorégraphe cap-verdien que je connaissais déjà, António Tavares.

Après l'école de danse à Lisbonne, vous avez continué votre formation à P.A.R.T.S. entre 2002 et 2004. Qu'est-ce qui vous a amenée à P.A.R.T.S. et maintenant, environ dix ans plus tard, quel souvenir en gardez-vous ?

Ce qui m'a amené à P.A.R.T.S. ? Une combinaison de chance et de désir de vivre dans une autre ville européenne. Je voulais avoir une meilleure compréhension de ce que peut être une formation de haute qualité en danse contemporaine, mais il était clair pour moi que P.A.R.T.S. n'était pas une école au sens classique du terme. En tout cas, je n'ai jamais pensé qu'il fallait tout attendre d'une école. L'école est un lieu de transition, un passage dont il faut tirer avantage autant que possible. C'est un lieu où on est confronté à différentes esthétiques. Avoir été à P.A.R.T.S. m'a donné des outils de travail très importants et des idées pour mes compositions... C'était un lieu où recueillir de l'information pour qu'une autre chose puisse émerger. Ce que je ne savais pas, c'est que c'était à moi d'entreprendre ce travail.

Après P.A.R.T.S., vous avez travaillé pour différents chorégraphes d'univers assez différents : en France avec Loïc Touzé, Boris Charmatz et Emmanuelle Huynh et au Portugal avec Tânia Carvalho...

Après avoir quitté P.A.R.T.S., j'ai passé quelques auditions au Portugal, mais on ne m'a rien proposé. Finalement, j'ai remplacé un danseur dans la Compagnie de Danse contemporaine d'Angola lors d'une tournée en Inde. Après j'ai remplacé un autre danseur dans un spectacle de Tânia Carvalho sans vraiment savoir ce que j'allais faire par la suite. Puis, j'ai suivi un cours de chorégraphie à la Fondation Gulbenkian, une formation à laquelle Loïc Touzé était associé. J'étais très intimidée, nous avons à peine parlé, mais par la suite Loïc Touzé m'a invitée à réaliser un projet avec lui. Au début, je ne comprenais pas très bien, sa vision des choses et sa manière de les aborder étaient différentes de ce que j'avais connu jusque-là. Sans aucun doute, c'était la première fois que j'ai pris conscience qu'il y avait une sorte de point commun dans cette idée de la danse contemporaine en Europe, mais qu'elle pouvait être exprimée de façon très différente selon le pays ou l'école... Tous les chorégraphes avec lesquels j'ai travaillé m'ont profondément influencée. Même lorsque j'ai pu me sentir très éloignée de certaines personnes ou de certaines situations, il me semble que quand il y a « sympathie » ou « antipathie », des images et des idées émergent.

En 2011, vous avez créé (M)imosa, qui est le fruit d'une collaboration chorégraphique entre vous, Trajal Harrell, Cecilia Bengolea et François

Chaignaud, inspirée de la culture new-yorkaise du voguing. C'est une pièce assez étonnante où ce qui vous distingue les uns des autres co-existe très intensément. Quel était en amont le processus créatif qui a généré cela ?

Il était très clair dès le début du projet que nous serions tous les quatre co-auteurs. Si nous avons emprunté le même chemin vers l'idée du projet, chacun avait toutefois sa vision et sa propre manière de travailler. Chacun de nous avait des propositions et tentait d'entraîner les autres dans cette direction. Puis, nous avons compris que la pièce devait vraiment ressembler à un animal quadricéphale sans qu'aucun de nous ne « fasse de la place » aux autres (je n'aime vraiment pas l'idée de tenter de faire de la place...). Au contraire, nous voulions permettre l'émergence d'une confiance mutuelle. Il s'agissait de pouvoir se produire avec une certaine liberté, chacun à sa manière, et cela nous a menés à intensifier chacune des quatre propositions très différentes.

Pourquoi n'aimez-vous pas l'idée de « faire de la place » ?

J'ai du mal avec le spectacle de la générosité. Cette idée de « créer de l'espace pour l'autre » a un côté moral, un rythme qui me dérange un peu. Dans mon travail, je préfère l'idée de fiction. C'est beaucoup plus incertain sur le plan rythmique, plus libre. Comme dans les rêves où, malgré nous, les images, les gestes, les attitudes et leur organisation nous échappent.

Quand cette idée de fiction a-t-elle vraiment commencé à se faire sentir ?

Je pense que cela vient d'une pièce intitulée *A Seriedade do Animal* [Le sérieux de l'animal] que j'ai créée en 2009-2010, et qui s'inspire d'un texte de Bertolt Brecht intitulé *Baal*. Même si nous ne disions pas les mots, nous avons suivi la structure de la pièce du début à la fin et le rythme du spectacle venait d'une certaine idée de son caractère oral. Mais c'est avec *Guintche* (un solo créé en 2010) que j'ai vraiment dû commencer à formuler cette notion de fiction. On m'a posé beaucoup de questions lorsque je dansais *Guintche*, et des amis proches m'ont dit que j'étais très différente, qu'ils ne m'avaient pas reconnue... Mais en fait, sans lui avoir donné de nom à ce moment-là, cette idée d'échafauder des fictions était déjà présente. *Guintche* combine un travail sur le mouvement avec une base rythmique très soutenue et une construction de personnage (peut-être cette « fiction » dont vous parlez).

À quoi avez-vous donné la priorité quand vous développez ce solo : le mouvement ou le personnage ?

Je préfère parler de « figure ». Un personnage fait appel à un certain contexte alors qu'une figure peut imaginer son contexte. J'aime les situations, pas les histoires ou la narration. Un peintre comme Francis Bacon travaille sur la figure et la situation, pas sur la narration. Il disait : « Au moment où l'histoire surgit, l'ennui s'empare de vous. » C'est pareil pour moi. Je ne me suis jamais préoccupée de cette question d'abstraction et de narration, qui est très présente dans la danse. C'est peut-être pour cette raison que je cherche mon inspiration au-delà de la danse. Cela m'ouvre à d'autres idées, d'autres images que celles qu'on partage dans la danse et qu'on appelle « abstraction » ou « expressionnisme ». Vous m'avez demandé comment j'entame une création : avec beaucoup de choses à la fois. Des images qui me viennent sans que je sache vraiment pourquoi, néanmoins j'en tiens compte. C'est toujours un peu chaotique et un peu méthodique ; j'ai une idée de la direction à prendre, je sais que la musique va intervenir d'une façon particulière... Et puis, au studio, un certain nombre de transformations se produisent.

Ne ressentez-vous pas le besoin de vous positionner parmi les chorégraphes contemporains, de vous laisser influencer par une tendance particulière ?

Non. J'aime aller voir des spectacles, j'adore ce que font bon nombre d'artistes, mais cela m'inquiéterait que nous soyons tous semblables, de nous voir jouer ou créer de la même façon. Il existe une diversité de routes à emprunter dans la création de la danse, mais il y a aussi le théâtre, le cinéma, la musique, les arts, l'Internet, YouTube, les pensées... Se limiter à la danse ou la confiner à des concepts restrictifs tels que le post-colonialisme, le féminisme, etc., ce n'est pas ma manière de travailler, de penser ou de vivre. La danse contemporaine échappe aux cadres, parfois les gens cherchent à la « saisir », comme s'il fallait calmer les secousses qu'un spectacle peut provoquer...

Vous avez un penchant pour les hybrides et les métamorphoses. D'où cela provient-il ?

Je ne sais vraiment pas. En fait, l'hybride n'est pas une fin en soi, mais plutôt un moyen d'atteindre une certaine intensification de la forme. L'organisation de choses très diverses, voire contradictoires, produit de l'émotion. Dans les pièces, il y a souvent des images en train de devenir autre chose. Cela a à voir avec la fiction, avec la transformation. Des idées et des images très simples constituent souvent le point de départ, mais nous y travaillons intensément pour en faire ressortir quelque

chose de fort. À la fin, cela donne quelque chose qui est toujours reconnaissable, dans lequel on peut identifier un point de départ, mais peut-être aussi observer un profond changement. Telle est la force motrice derrière le travail. On pourrait dire que la métamorphose a un aspect transgressif, mais ce n'est pas la transgression en soi qui m'intéresse, c'est plutôt une manière d'atteindre un certain trop-plein.

Jean-Marc Adolphe

Une version complète de cette interview a été publiée dans P.A.R.T.S: 20 years - 50 portraits (2016)

BIO

Marlene Monteiro Freitas (1979) est née au Cap Vert où elle a co-fondé la troupe de danse Compass. Elle a fait des études de danse à P.A.R.T.S. (Bruxelles), à l'Escola Superior de Dança et à la Fundação Calouste Gulbenkian (Lisbonne). Elle a travaillé avec Emmanuelle Huynh, Loïc Touzé, Tânia Carvalho, Boris Charmatz, parmi d'autres. Elle a créé *Jaguar* (2015) avec la collaboration de Andreas Merk ; *d'ivoire et chair - les statues souffrent aussi* (2014) ; *Paradis - collection privée* (2012-13) ; *(M)imosa*, co-créé avec Trajal Harell, François Chaignaud et Cecilia Bengolea (2011) ; *Guinche* (2010) ; *A Seriedade do Animal* (2009-10) ; *A Improbabilidade da Certeza* (2006) ; *Larvar* (2006) ; *Primeira Impressão* (2005), des œuvres dont le dénominateur commun est l'ouverture, l'impureté et l'intensité. Elle a co-fondé P.OR.K, structure de production basée à Lisbonne.

Marlene Monteiro Freitas au Kunstenfestivaldesarts
2015 *de marfim e carne*

BACANTES – PRELÚDIO PARA UMA PURGA

In Euripides lopen delirium, irrationaliteit, hysterie en waanzin door elkaar - van droombeeld tot verblinding en van blindheid tot openbaring. Wreedheid en het verlangen naar vrede, wreedheid en het streven naar een eenvoudig en rustig leven worden verbeeld. Tegengestelde en tegenstrijdige aanwijzingen, botsingen van uiterst dubbelzinnige elementen, opengereten lichamen, sociale statuten onder hoogspanning, geloof en overtuigingen die tot het uiterste worden beproefd... Mirakels!

Dit is de morele en esthetische wereld die de auteur ons uitnodigt te doorkruisen en die ons leidt naar de diepten van de menselijke psyche, naar krachten voorbij de rede. In *Bacantes - Prelúdio para uma Purga*, leiden muziek, dans en mysterie ons als koorddansers over de kabels van de intensiteit, in een gevecht van verschijningen en bedrog, in een bloedige strijd tussen Apollo en Dionysus.

DE BETEKENIS VAN FICTIES

Gesprek met Marlene Monteiro Freitas

Je bent geboren in Kaapverdië, waar je op heel jonge leeftijd bent begonnen dansen. Welke opleiding had je toen? Herinner je je iets uit die tijd dat een indruk op je gemaakt heeft?

Ik begon samen met vrienden te dansen toen ik jong was. Toen ik veertien was, besloten we om een reeks voorstellingen te organiseren. We kozen een naam voor onze groep, Compass, traden op in bioscopen of gewoon buiten en verkenden allerlei soorten muziek en dans. Onze interesse was eclectisch; van de film *Jesus Christ Superstar* over hiphop-clips tot beelden van samba, salsa en Kaapverdise dansen... We bekeken video's en lasen tijdschriften om onze kostuums te ontwerpen en te creëren. We leerden dansstijlen kennen waar we geen weet van hadden en gingen dan onze eigen ideeën ontwikkelen. En toen kwam er een zeer belangrijk moment: een Portugese choreograaf, Clara Andermatt, kwam naar Kaapverdië voor een residentie. Ze gaf een workshop waar ik enkele lessen van kon volgen en toonde een stuk waar ze aan bezig was. Ik herinner me dat ik er volledig door geraakt was. Ik voelde me door elkaar was geschud. Het moet dan geweest zijn dat ik bij mezelf heb gedacht dat ik misschien hetzelfde kon doen.

Toen je 18 was verliet je Kaapverdië om in Lissabon te gaan studeren.

Als onderdeel van een studiebeursprogramma ging ik naar een lichamelijke vorming- en sportuniversiteit met een dansafdeling, maar ik besefte meteen dat de danslessen op deze school niet waren wat ik zocht. Ik deed het eerste jaar uit, zodat ik de beurs kon houden en schreef me vervolgens in op de Escola Superior de Dança in Lissabon.

In die tijd was er in Lissabon al een gevestigde dansscène, met artiesten als Vera Mantero, João Fiadeiro, Clara Andermatt, Paulo Ribeiro en Francisco Camacho... Had je toen contact met deze dansers en choreografen?

Niet echt, nee. Ik ben met hen in contact gekomen, en dan vooral met Clara Andermatt en Francisco Camacho, toen zij door de school werden uitgenodigd. Ik herinner me een stuk van Francisco Camacho, *GUST*, dat een grote indruk op me maakte. Daarna heb ik voor hem gewerkt, als stand-in voor een van zijn dansers in een voorstelling. Maar ik had ook contact met een Kaapverdise choreograaf die ik al kende, António Tavares.

Na de dansschool in Lissabon zette je tussen 2002 en 2004 je opleiding verder bij P.A.R.T.S. Hoe kwam je er terecht en wat herinner je er nu, goed tien jaar later, nog van?

Hoe kwam ik bij P.A.R.T.S. terecht? Een combinatie van geluk en het verlangen om in een andere Europese stad te leven. Ik wou een beter begrip hebben van wat een kwalitatieve hoogwaardige opleiding in hedendaagse dans zou kunnen zijn, maar het was duidelijk dat P.A.R.T.S. geen school in de klassieke zin van het woord was. In ieder geval heb ik nooit gedacht dat je alles moet verwachten van een school. Een school is een plaats van transitie, een doorgang waar je zo veel mogelijk moet zien op te pikken. Het is een plaats waar je geconfronteerd wordt met verschillende esthetieken. Mijn opleiding bij P.A.R.T.S. gaf me belangrijke instrumenten en ideeën voor composities... Ik kon er informatie verzamelen zodat iets anders zou kunnen ontstaan. Wat ik niet wist was dat het op mij aankwam om deze activiteiten te ontplooiën.

Na P.A.R.T.S. heb je gewerkt met choreografen uit heel verschillende werelden: in Frankrijk met Loïc Touzé, Boris Charmatz en Emmanuelle Huynh, en in Portugal met Tânia Carvalho...

Na P.A.R.T.S. heb ik een paar audities in Portugal gedaan, maar dat is niets geworden. Uiteindelijk verving ik een danser in de Contemporary Dance Company of Angola voor een tournee in India en daarna verving ik iemand in een voorstelling van Tânia Carvalho zonder echt te weten wat ik daarna ging doen. Ik volgde een choreografie cursus bij de Fundação Gulbenkian waar Loïc Touzé bij betrokken was. Ik was erg verlegen, we spraken nauwelijks, maar toen nodigde Loïc Touzé me uit om een project met hem te doen. In het begin begreep ik heel weinig en de manier van denken over dingen en hoe ze aan te pakken was totaal anders dan wat ik gewoon was. Dit was zonder twijfel de eerste keer dat ik besepte dat er een soort gemeenschappelijkheid is binnen het idee van de hedendaagse dans in Europa, maar dat die zeer verschillend kon worden uitgedrukt, afhankelijk van het land en de school... De choreografen waar ik mee heb gewerkt hebben me enorm geïnspireerd. Zelfs wanneer ik met iemand of in bepaalde situaties ben waar ik me mogelijk zeer afwezig zou kunnen voelen, lijkt het dat als 'sympathie' en 'antipathie' aanwezig zijn, beelden en ideeën ontstaan.

In 2011 creëerde je (M)imosa, het resultaat van een choreografische samenwerking tussen jou, Trajall Harrell, Cecilia Bengolea en François Chaignaud, gebaseerd op de New Yorkse vogue-cultuur. Het is een verbazingwekkend stuk waarin de dingen die jullie van elkaar onderscheiden krachtig naast elkaar staan. Hoe verliep het creatieproces?

Het was van bij het begin van het project heel duidelijk dat we alle vier coauteurs zouden zijn. We volgden een gemeenschappelijke weg om het

idee voor het project te ontwikkelen, maar ieder van ons had een eigen visie en een eigen manier van werken. Ieder van ons had voorstellen en probeerde de anderen die richting te laten volgen. Toen begrepen we echter dat het stuk als een vierkoppig dier zou moeten zijn waarbij niemand van ons 'ruimte' zou moeten laten voor de anderen (ik hou werkelijk niet van het idee van ruimte te proberen te maken...). In plaats daarvan wilden we een wederzijds vertrouwen laten ontstaan. Het ging er dus om dat ieder van ons met een zekere vrijheid zou kunnen optreden, elk op onze eigen manier, en daardoor gingen we de vier contrasterende benaderingen versterken.

Waarom hou je niet van het idee van 'ruimte maken'?

Ik heb een probleem met de daad van vrijgevigheid. Het idee van 'ruimte maken voor de ander' heeft een morele kant, een ritme dat mij een beetje zorgen baart. In mijn werk verkies ik het idee van fictie. Het is ritmisch meer onzeker, vrijer. Net als in dromen waar de beelden, gebaren, houdingen en hun organisatie geheel aan ons ontsnappen.

Wanneer begon het idee van fictie echt voelbaar te worden?

Ik denk dat het voortkwam uit het stuk *A Sriedade do Animal* dat ik in 2009-2010 heb gemaakt. Het is gebaseerd op een tekst van Brecht: *Baal*. Hoewel we de woorden niet gebruiken, hebben we het kader van het stuk helemaal gevolgd, van begin tot einde, en het ritme van de voorstelling kwam voort uit een bepaald idee dat we hadden van het mondelinge karakter. Maar het was met *Guintche* (een solo uit 2010) dat ik eigenlijk deze notie van fictie ben gaan formuleren. Er werden mij een heleboel vragen gesteld toen *Guintche* werd opgevoerd, en goede vrienden kwamen me vertellen dat ik heel anders was, dat ze me niet herkenden... Maar eigenlijk, zonder het op dat moment echt te benoemen, was het idee van het construeren van ficties al aanwezig. *Guintche* combineert het werken op beweging met een sterk aangehouden ritmische basis, en de constructie van een karakter (misschien is dit de 'fictie' waar je het over hebt).

Wat was belangrijker toen je deze solo aan het ontwikkelen was: de beweging of het karakter?

Ik verkies te praten over 'figuren'. Een teken roept een bepaalde context op, terwijl een figuur zijn context kan verbeelden. Ik hou van situaties, niet van verhalen of gesproken tekst. Een schilder als Francis Bacon werkt op de figuur en de situatie, maar niet op het narratief. Hij zegt:

‘Het moment dat het verhaal begint, slaat de verveling toe.’ Voor mij is het net zo. Ik ben nooit bezig geweest met de vraag rond abstractie en narratief, die in de dans zeer aanwezig is. Misschien is het daarom dat ik buiten de dans naar inspiratie zoek. Het ontsluit andere ideeën, andere beelden dan degene die je in de dans deelt en die ‘abstractie’ of ‘expressionisme’ heten. Je vroeg mij hoe ik aan een stuk begin? Met een heleboel dingen op hetzelfde moment. Beelden die er zijn zonder dat ik precies weet waarom, maar toch, ik hou er rekening mee. Het is altijd een beetje chaotisch en een beetje methodisch; ik heb een idee welke richting ik wil uitgaan - dat de muziek op een bepaalde manier gaat ingrijpen... En dan, eens in de studio, grijpen er een aantal veranderingen plaats.

Voel je geen behoefte om jezelf een plaats te geven tussen hedendaagse choreografen, beïnvloed te worden door een bepaalde trend?

Nee. Ik hou ervan voorstellingen te zien, ik hou van wat veel kunstenaars doen, ik zou het erg vinden mochten wij allemaal op elkaar lijken of op dezelfde wijze zouden handelen of in de voorstelling tegenover elkaar staan. Er is een verscheidenheid van wegen die je kan nemen in het creëren van dans, maar er is ook theater, film, muziek, kunst, het internet, YouTube, gedachten... Jezelf beperken tot dans of de dans begrenzen tot beperkende concepten zoals post-kolonialisme, feminisme enz. is niet mijn manier van werken, denken of leven. Hedendaagse dans ontsnapt aan referentiekaders; soms proberen mensen het te ‘vangen’, alsof men de vibraties die een voorstelling kan veroorzaken tot bedaren moet brengen...

Je hebt een voorliefde voor hybriden en metamorfoses. Waar komt die vandaan?

Ik weet het echt niet. In feite is de hybride niet een doel op zich, maar meer een manier om een bepaalde intensivering van de vorm te bewerkstelligen. De organisatie van zeer uiteenlopende, zelfs tegenstrijdige dingen genereert emotie. Vaak zijn er in de stukken beelden die iets anders aan het worden zijn. Dit heeft te maken met fictie, met transformatie. Zeer eenvoudige ideeën en beelden vormen vaak het uitgangspunt, maar we werken er hard aan om er iets als kracht uit naar voor te brengen. Uiteindelijk wordt het iets dat nog steeds herkenbaar is, waarin je een beginpunt zou kunnen herkennen, maar waarvan je ook voelt dat het grondig veranderd is. Dat is de belangrijkste stuwende kracht achter het werk. Je zou kunnen zeggen dat de metamorfose een grensover-

schrijdende kant heeft, maar het is niet de overschrijding als zodanig die mij interesseert, het is meer een manier om een bepaalde overdaad te bereiken.

Jean-Marc Adolphe

Een uitgebreide versie van dit interview verscheen in P.A.R.T.S: 20 years - 50 portraits (2016)

BIO

Marlene Monteiro Freitas (1979) werd geboren in Kaapverdië en is medeoprichter en lid van de dansgroep Compass. Ze studeerde aan P.A.R.T.S. in Brussel en aan de Escola Superior de Dança en de Fundação Calouste Gulbenkian in Lissabon. Ze werkte samen met Emmanuelle Huynh, Loïc Touzé, Tânia Carvalho, Boris Charmatz en anderen. Ze creëerde onder meer *Jaguar* (2015) in samenwerking met Andreas Merk, *of ivory and flesh - statues also suffer* (2014), *Paradise - private collection* (2012-13), *(M)imosa* (2011) in samenwerking met Trajal Harrell, François Chaignaud en Cecilia Bengolea, *Guintche* (2010), *A Seriedade do Animal* (2009-10), *Uns e Outros* (2008), *A Improbabilidade da Certeza* (2006), *Larvar* (2006), *Primeira Impressão* (2005). De gemeenschappelijke deler van deze werken is openheid, onzuiverheid en intensiteit. Marlene Monteiro Freitas is medeoprichter van het productiehuis P.OR.K in Lissabon.

Marlene Monteiro Freitas op het Kunstenfestivaldesarts
2015 *de marfim e carne*

BACANTES – PRELÚDIO PARA UMA PURGA

In Euripides, delirium, irrationality, hysteria, and madness are traversed - from illusion to blindness and from blindness to revelation. Ferocity and the desire for peace, savagery, and the simple and peaceful life are articulated. Opposite and contradictory directions, the clash of highly ambiguous elements, dismembered bodies, strained social statutes, faith, and beliefs are stress tested... Miracles!

This is the moral and aesthetic world that the author invites us to traverse, and which we accept, taking us into the depths of the human psyche, under forces beyond reason. In *Bacantes - Prelúdio para uma Purga*, music, dance, and mystery lead us, as funambulists, over the wire of intensity, in a combat of appearances and dissimulations, polarised between the fields of Apollo and Dionysius.

THE MEANING OF FICTIONS

Interview with Marlene Monteiro Freitas

You were born in Cape Verde where you started dancing at a very young age. What training did you have back then? Do you remember anything from that time that made an impression on you?

I started dancing with friends when I was young. At the age of fourteen, we decided to stage some shows. We chose a name for our group, Compass, and performed shows in cinemas or outdoors, exploring all kinds of music and dance. Our curiosity was very eclectic; from the film *Jesus Christ Superstar* to hip-hop clips, by way of images of samba, salsa and Cape Verdean dances... We looked at videos and magazines and we used to design and make our costumes. We learned about styles of dance that we didn't really know and then came up with our own ideas. And then there was a very significant moment: a Portuguese choreographer, Clara Andermatt, came to Cape Verde for a residence. She gave a workshop, where I was able to take some lessons, and she presented a piece that she was in the middle of creating. I remember being completely moved by it, I felt like a sack of bones that had been completely shaken. That was when I must have told myself that I, perhaps, could do the same thing.

At 18, you left Cape Verde to study in Lisbon.

As a part of a scholarship programme I went to physical and sports education university that had a dance department, but I realised straight away that the dance lessons at this school weren't what I was looking for. I finished the first year so that I could keep the scholarship and then enrolled at the Escola Superior de Dança in Lisbon.

Back then in Lisbon, there was an established choreographic scene already, with artists like Vera Mantero, João Fiadeiro, Clara Andermatt, Paulo Ribeiro and Francisco Camacho... Did you have any contact with those dancers and choreographers?

Not really, no. I only started to come in contact with them, particularly Clara Andermatt and Francisco Camacho, when they were invited to the school. I remember seeing a piece by Francisco Camacho, *GUST*, which made a big impression on me. After which I worked for him, as a stand-in-for one of his performers in a show. But I did have contact with a Cape Verdean choreographer that I already knew, António Tavares.

After the dance school in Lisbon, you continued your training at P.A.R.T.S. between 2002 and 2004. What took you to P.A.R.T.S. and now, some ten years later, what do you remember of it?

What took me to P.A.R.T.S.? A combination of luck and desire to live in another European city. I wanted to have a better understanding of what high-quality training in contemporary dance could be like, but it was clear for me that P.A.R.T.S. wasn't a school in the classic sense of the word. In any case, I never thought that you had to expect everything from a school. School is a place of transition, a passage that you should benefit from as much as possible. It is a place to be confronted by different aesthetics. Going to P.A.R.T.S. gave me very important working tools and ideas for compositions... It was a site to collect information so that something else could emerge. What I didn't know was that it was up to me to undertake this work.

After P.A.R.T.S., you worked for choreographers from quite different worlds: in France with Loïc Touzé, Boris Charmatz and Emmanuelle Huynh, and in Portugal with Tânia Carvalho...

After I left P.A.R.T.S., I did a few auditions in Portugal, but I wasn't offered anything. In the end, I replaced a dancer in the Contemporary Dance Company of Angola for a tour in India and then I replaced someone else in a show by Tânia Carvalho without really knowing what I was going to do afterwards. Then I took a choreography course at the Gulbenkian Foundation in which Loïc Touzé was involved. I was very shy, we hardly talked, but then Loïc Touzé invited me to do a project with him. In the beginning, I understood very little and the way of thinking about things and tackling them was different from what I'd experienced up until then. Without doubt, this was the first time I realised that there was some sort of common within this idea of contemporary dance in Europe, but that it could be expressed very differently depending on the country and depending on the school... All the choreographers I've worked with have inspired me hugely. Even when with someone or in certain situations where I could potentially feel very distant it seems that when 'sympathy' and 'antipathy' are present, images and ideas do emerge.

In 2011, you created (M)imosa, which is the result of a choreographic collaboration between you, Trajal Harrell, Cecilia Bengolea and François Chaignaud based on the New York culture of voquing. It's quite an astonishing piece where the things that make you stand out from one another coexist very powerfully. What was the creative process behind it like?

It was very clear at the start of the project that the four of us would be co-authors. We went down a common path towards the idea for the

project, but each of us had our vision and our own way of working. Each of us had propositions and tried to take the others in that direction. Then we understood that the piece should really be like a four-headed animal with none of us ‘making room’ for the others (I really don’t like this idea of trying to make room...). Instead, we wanted to allow for a reciprocal confidence to emerge. So it was about being able to perform with a certain freedom, each in our way, and that led us to intensify each of the four contrasting propositions.

Why don’t like the idea of ‘making room’?

I’ve got a problem with the performance of generosity. This idea of ‘making room for the other person’ has a moral side to it, a rhythm that worries me a bit. In my work, I prefer the idea of fiction. It’s rhythmically more uncertain, freer. Like in dreams where despite ourselves, the images, gestures, attitudes and their organisation escape us.

When did this idea of fiction really start to make itself felt?

I think it came from a piece called *A Seriedade do Animal* that I made in 2009-2010. It is based on a text by Brecht called *Baal*. Even though we didn’t say the words, we followed the framework of the piece from start to end, and the rhythm of the show came from a certain idea of its oral character. But it was with *Guintche* (a solo created in 2010) that I actually had to start formulating this notion of fiction. I was asked a lot of questions when *Guintche* was performed, then close friends of mine came up and told me that I was very different, that they didn’t recognise me... But in fact, without having given it a name at that point, this idea of constructing fictions was already present. *Guintche* combines a work on movement, with a very sustained rhythmical foundation, and the construction of a character (perhaps this ‘fiction’ you’re taking about).

What took priority when you were developing this solo: the movement or the character?

‘I prefer to talk about ‘figures’. A character summons up a certain context, whereas a figure can imagine its context. I like situations, not stories or narration. A painter like Francis Bacon works on the figure and situation, but not the narration. He says: “The moment the story enters, the boredom comes upon you.” It’s the same for me. I’ve never been pre-occupied by this question of abstraction and narration, which is very present in dance. Perhaps that’s why I look beyond dance for inspiration. It opens up other ideas, other images than those that you share in

dance and call 'abstraction' or 'expressionism'. You asked me how I start a work? With lots of things all at the same time. Images that are without me knowing exactly why, but nevertheless, I take them into account. It's always a bit chaotic and a bit methodical; I have an idea of the direction to take - that the music is going to intervene in a particular way... And then in the studio, a certain number of transformations occur.

Don't you feel a need to position yourself among contemporary choreographers, to be influenced by a particular trend?

No. I love seeing shows, I love what lots of artists do, it would worry me if we all had to resemble one another and act in the same way or in the creation to one another. There's a diversity of routes you can take in the creation of dance, but there's also theatre, cinema, music, the arts, the internet, YouTube, thoughts... Limiting yourself to dance or confining it to restrictive concepts such as post-colonialism, feminism etc. is not my way of working, thinking or living. Contemporary dance escapes frameworks, sometimes people seek to 'capture' it, as if you have to calm down the tremors a show can induce...

You have a taste for hybrids and metamorphoses. Where does this come from?

I really don't know. In fact the hybrid is not an end in itself, but more so a way of achieving a certain intensification of the form. The organisation of very diverse, even contradictory things produces emotion. Often in the pieces there are images in the process of becoming something else. This has to do with the fiction, with the transformation. Very simple ideas and images often constitute the starting point, but we work on it a lot to draw out something like power. In the end, something comes out of it that is still recognisable, in which you could identify a starting point, but perhaps notice that it has profoundly changed. That's the key driver behind the work. You could say that metamorphosis has a transgressive side, but it's not the transgression as such that interests me, it's more so a way of achieving a certain overflow.

Jean-Marc Adolphe

An extended version of this interview was published in

P.A.R.T.S: 20 years - 50 portraits (2016)

BIO

Marlene Monteiro Freitas (b. 1979) was born in Cape Verde where she was co-founder and member of the dance group Compass. She studied at P.A.R.T.S. (Brussels), at Escola Superior de Dança and at the Calouste Gulbenkian Foundation (Lisbon). She has worked with Emmanuelle Huynh, Loïc Touzé, Tânia Carvalho and Boris Charmatz to name just a few. Her creations include *Jaguar* (2015) with the collaboration of Andreas Merk, *of ivory and flesh - statues also suffer* (2014), *Paradise - private collection* (2012-13), *(M)imosa* (2011) co-created with Trajal Harrell, François Chaignaud and Cecilia Bengolea, *Guintche* (2010), *A Seriedade do Animal* (2009-10), *Uns e Outros* (2008), *A Improbabilidade da Certeza* (2006), *Larvar* (2006) and *Primeira Impressão* (2005). The common denominators in these works are openness, impurity and intensity. She is the co-founder of P.O.R.K, a production organisation based in Lisbon.

Marlene Monteiro Freitas at the Kunstenfestivaldesarts
2015 *de marfim e carne*

À voir aussi au Kunstenfestivaldesarts / Ook te zien op het Kunsten-
festivaldesarts / Also at the Kunstenfestivaldesarts

Beyond the codes

A Night of Travelling Beyond Thinking

Palais de la Dynastie / Dynastiepaleis

6/05 - 22:00 > 03:00

Selma & Sofiane Ouissi

Le Moindre Geste

Théâtre la Balsamine

18/05 - 20:30

19/05 - 20:30

20/05 - 15:00 + 19:00

21/05 - 15:00 + 19:00

Maria Hassabi

STAGED (2016)

La Raffinerie

24/05 - 20:30

25/05 - 20:30

26/05 - 20:30

27/05 - 18:00

NXTSTP



Vlaanderen
vloedendeg west



Provincie
Antwerpen



Provincie
Brussel



Provincie
Limburg



Provincie
Midden-Brabant



Provincie
Oost-Vlaanderen



Provincie
West-Vlaanderen



Provincie
Zeeland



Provincie
Noord-Vlaanderen



Provincie
Limburg

BRUZZ

DeMorgen.



Knack

Le 1ERE



LE SOIR

LE VIF

InRockWoods

MÉDOR



visit.brussels

KUNSTENFESTIVALDESARTS

BOX OFFICE

MEETING POINT

FOOD & DRINKS

PARTIES

Palais de la Dynastie / Dynastiepaleis

Mont des Arts 5 Kunstberg

1000 Bruxelles / Brussel

02 210 87 37


tickets@kfda.be

www.kfda.be

 [facebook.com/kunstenfestivaldesarts](https://www.facebook.com/kunstenfestivaldesarts)

 [@KFDABrussels](https://twitter.com/KFDABrussels)

 [@Kunstenfestivaldesarts](https://www.instagram.com/Kunstenfestivaldesarts)

 kfda.be/newsletter