

# Dansante reflectiviteit

## Klazien Brummel

Dans is een autonome kunstvorm die geen additionele, theatrale middelen behoeft om als dans begrepen te worden. Hierover waren de sprekers in De Unie het roerend eens. De vraag of muziek, film en beeldende kunst in dat geval slechts bijzaken zijn, werd al wat minder eenduidig beantwoord. Muziek wordt eerder vrijgesproken van verdachtmakingen dan andere disciplines, want traditioneel is muziek integraal onderdeel van dans. Choreografen maken al eeuwenlang gebruik van de sfeer, het karakter en de structuur van de muziek. Muziek stoort niet, beeld wel. Toeschouwers die louter voor de dans naar het theater komen, moeten in staat gesteld worden geen aandacht aan de muziek of het decor te hoeven schenken. Ze missen dan misschien wel iets, maar zien waar ze voor gekomen zijn – dans.

## Exit gesamtkunstwerk

Beeldende en muzikale middelen als omgevingsruis? Dat klinkt oneerbiedig, temeer omdat andere disciplines toegevoegde waarde schenken aan menig dansvoorstelling. De vraag rijst waarom het dezer dagen nog zo belangrijk is om de autonome zeggingskracht van dans te onderstrepen. Het bestaansrecht van de danskunst hoeft immers niet meer verdedigd te worden. Is het niet veel rustgevender om de emancipatiestrijd gewonnen te verklaren? Wellicht ontstaat er dan ruimte om te bedenken waarom choreografen zoveel tijd en geld aan een multi-mediale voorstelling besteden. Want kennelijk wordt het belangrijk gevonden om bijvoorbeeld in de taal van film te laten zien waar een voorstelling over gaat. Een choreograaf die meer wil zeggen dan dans vertellen kan, is altijd aangewezen geweest op andere media. In plaats van vechten voor de erkenning van de zeggingskracht van dans, zou de zeggingskracht zelf onderwerp van gesprek moeten zijn. Als de autonomie van dans een geaccepteerd gegeven is, moet de zeggingskracht zich bewijzen in het postromantische tijdperk waarin verschillende media weliswaar samenkomen, maar niet langer uitsluitend in drievoud hetzelfde verhaal vertellen. De tijd van het gesamtkunstwerk is voorbij.

### **Autonomie van de dans**

In de jaren zestig van de 20<sup>e</sup> eeuw is de noodzaak om klassieke gesamtkunstwerken te produceren nietig verklaard. Merce Cunningham bewees met componist John Cage dat dans iets te zeggen heeft, ongeacht de aanwezigheid van andere kunstvormen. In de performances van Cunningham en Cage verviel de verhalende samenhang tussen de verschillende disciplines. Zij ondermijnden het narratieve en zochten op de grens van het muzikale en dansante naar hun theatrale materiaal. Geluid werd door Cage tot muziek verheven en alledaagse bewegingen bleken in een choreografie van Cunningham tot dans getransformeerd te kunnen worden. De structuur van hun voorstellingen en de volgorde van hun materiaal werden door toevalsprocedures gestuurd, wat niet betekende dat het toeval tijdens voorstellingen een rol speelde. Integendeel, alles werd van tevoren getimed, zij het niet op elkaar afgestemd. Toch wekten de voorstellingen geen verwarring, er was tenslotte samenhang. Al was het maar omdat er sprake was van een gemene deler – de methode. Cage en Cunningham deelden dezelfde uitgangspunten en volgden dezelfde procedure in het creatieve proces. Dat was wat hen verbond, in feite hun verhaal - geen tekstueel narratief, maar een abstractie, een streven, een ideaal. Cunningham wilde pure, anti-expressieve dans die alleen nog naar zichzelf verwees. Dans bestond uit lichamen, anatomie, en gecomponeerde beweging, met structuur en ritme. Ook was er sprake van een *maniera*. Cunninghams stijl is academisch, haast klassiek geometrisch.

Tijdens een gezamenlijk optreden botsten de dansers en musici van Cage en Cunningham niet met elkaar, ze hoefden niet eens een botsing te ontwijken, want ze voerden geen dialoog. Het was expliciet niet de bedoeling te interacteren. Indertijd werd dat als een verademing ervaren. Dat verschillende media zich als autonome disciplines presenteerden gaf de muziekliefhebber in het publiek de mogelijkheid om ongehinderd door de muziekinterpretatie van de choreograaf naar de muziek luisteren en, als hij wilde, gelijktijdig een dansvoorstelling te zien. En vice versa. De componist en de choreograaf waren heer en meester van hun gedachten en de auteurs van hun kunst. De verantwoordelijkheid van Cage en Cunningham was in de eerste plaats een artistieke, op de kunst gerichte verantwoordelijkheid. Zij waren er niet op uit om het publiek te behagen door herkenbare schoonheid voort te brengen. Zij vervreemden het publiek juist van het herkenbare, in de hoop dat zij daar genoeg in zou scheppen. Hun opdracht was een artistieke en niet een vermakelijke prestatie te leveren.

In de *theater*geschiedenis spelen Cage en Cunningham een rol in de totstandkoming van het postmoderne, postromantische theater. Zou de theatergeschiedenis echter door het grote publiek geschreven zijn, dan zouden Cage en Cunningham waarschijnlijk slechts als randverschijnselen figureren, mits er überhaupt een postromantische theatergeschiedenis geschreven zou worden. In tegenstelling tot de reproduceerbare disciplines als beeldende kunst, film en muziek, is het theater nog nauwelijks de romantiek voorbij geraakt.

## **Improvisatie en proces**

Omziend mag geconcludeerd worden dat de noodzaak van een traditioneel verhalende structuur in het theater is komen te vervallen. Het gesamkunstwerk is gekraakt en dans wordt als autonome kunstdiscipline geaccepteerd en gewaardeerd. En nu? Is er nog sprake van een artistieke evolutie? Zijn de verschillende disciplines er klaar voor elkaar weer iets te vertellen, nu zij verlost zijn van de plicht allemaal van hetzelfde te spreken? Is de danskunst klaar voor interactie, botsingen en een dialoog? Kan het verhaal weer een rol gaan spelen? Om hier achter te komen, dient improvisatie als smeermiddel voor experiment. Als dans andere media wil benaderen, op basis van haar autonomie, dan komen verschillende disciplines improviserend bij elkaar in de arena. Improvisatie dient als ontmoeting. Het is een geavanceerd ontwijken en botsen, reageren op elkaar in een veranderende omgeving. Improvisatie doorbreekt als het goed is een status-quo en kan daarom proces genoemd worden. Of improvisatie ook het beste proces is voor een vruchtbare dialoog tussen dans en andere media, is weer een tweede.

Hoewel improvisatie zich theoretisch zou moeten onttrekken aan stijldebatten, wordt het domein geclaimd door performers die wel degelijk op een bepaalde manier bewegen, liefst in 'trainingskleding'. Trouwhartig wordt daarmee het jaren zeventig ideaal van de 'werkende' danser beantwoord, die het publiek een kijkje gunt in zijn natuurlijke habitat - de studio. Destijds was dit een statement; zoals Cage en Cunningham een artistiek statement maakten. Op de democratiseringsgolf in de jaren zeventig werd iedereen uitgenodigd de kunstenaar in zichzelf te zoeken en vinden. Werkgevers en overheden werden gemaand niet langer autoritair, maar creatief management te voeren. Het proces werd belangrijker gevonden dan het product. Experimentele kunstenaars pasten in deze context. Het publiek kon met eigen ogen artistieke processen waarnemen en wist van tevoren dat de avond geen traditioneel illusionistisch theater, maar het 'echte werk' zou bevatten.

De alledaagse studio-werkelijkheid moest de hoge muur tussen publiek en kunstenaar slechten. Zoekend en schuivend tastten de lichamen de ruimte en al wat zich daarin bevond af, zonder te refereren aan conventionele technieken en stijlen. Improvisatie werd een kunstvorm in de dans waarin het model van de herkenning ontdoken kon worden.

Aan het eind van de 20<sup>e</sup> eeuw aanbeland is het vertoon van een haast alledaagse realiteit een historische, esthetische geste geworden. Ironisch, maar de improvisatie is inmiddels herkenbaar als stijlfiguur. Dit geldt ook voor de kale encenering, waarin decor en attributen vermeden worden, om de 'illusie' te voorkomen. In het licht van de gedachte "zie wat er is en zoek niet naar wat er niet is" had dit ooit zin. Maar dit concept is inmiddels uitgekauwd. De ruimte als 'objet trouvé', waar de performers de belangrijkste plaats innemen, behoort tot het onderzoeksproces van de jaren zeventig. Eind jaren negentig wordt weer gehoor gegeven aan de behoefte om een omgeving te creëren. Dat de werkelijkheid een geconstrueerde is, is geen taboe meer. Het is een uitdaging om tussen fictie en werkelijkheid te verkeren.

### **Interactie en multimedialiteit**

Op welke manier kunnen eigentijdse kunstenaars uit verschillende disciplines elkaar ontmoeten voor een gelijkwaardig gesprek? In de vorm van improvisatie? Of in de vorm van teams die doelgericht aan een productie werken? Beide procesvormen worden beproefd. Het Rotterdamse theater Lantaren/Venster organiseerde met V\_2 in 1998 de workshop *Future Moves* voor nieuwe media kunstenaars, dramaturgen, theater- en dansmakers. In de workshop werd bewust afstand gedaan van het concept improvisatie door professionals uit te nodigen die al wegen gevonden hadden om met elkaar multimediale producties te maken. En in het Amsterdamse theater Frascati werd afgelopen jaar *De Nacht van de Improvisatie* georganiseerd. Musici, dansers, computer kunstenaars en videasten ontmoetten elkaar zonder al te veel praktische voorbereiding in jamsessies, op zoek een vruchtbare botsing, met inbegrip van de nieuwe media. Op alle mogelijke manieren werd geëxperimenteerd met confrontaties tussen verschillende media. Van clubavond-achtige presentaties, waar het publiek onwillig op gereageerd, gewend als het is aan kijken, tot onversneden, historisch geworden gedante contactimprovisatie, wat een territoriumstrijd onder de deelnemende kunstenaars opleverde. De dansers zagen hun ruimte niet graag beperkt door projectieschermen, waarop hun ter plekke op video vastgelegde acties gemixt, afgewisseld en vervormd werden door grafische voorstellingen. Verstrooid en onmachtig zochten de dansers naar het begin van hun eigen verhaal. Ze grepen zelf nooit naar de camera's om beelden van zichzelf te projecteren. Ze lieten zich als exotische specimen volgen door een cameravrouw, zonder zich verder te bemoeien met de mixage van live opgenomen dansbeelden en computeranimaties. Ieder zijn eigen wereld. Tot een botsing of amalgaam van verschillende disciplines wilde het maar niet komen.

### **Filmtechnologie: doorbreking van het hier en nu**

Kunstenares Isabelle Jenniches trad ook op tijdens de *Nacht van de Improvisatie*. Ze werkte samen met improvisator, danseres, choreografe Pauline de Groot, sinds de jaren zestig dé nestor van de Nieuwe Dans in Nederland. De Groot stelt zich geen vragen bij de autonomie van dans, ze is autonoom en zeker van haar zaak. Omdat zij gevormd is in de jaren vijftig en zestig, actief is in de klassieke improvisatiescene en dus gehecht is aan illusie-arm theater, wekte het verbazing juist haar te zien optreden in een programma dat bol stond van hightech en nieuwe media.

Isabelle Jenniches huldigt bovendien principes die haaks op de avantgardistische idealen van de jaren zestig en zeventig staan. Jenniches gelooft in de noodzaak van narratieve structuren en hecht weinig waarde aan de pure improvisatie. Eerst moet er conceptuele overeenstemming zijn, een gemeenschappelijke grond gevonden worden, pas dan is er ruimte voor dialoog. Technologie is daarbij een middel waarmee uitgangspunten in praktijk gebracht kunnen worden. In haar optiek vormt technologie de manier waarop we leven en denken. En door nieuwe technologie in het theater toe te passen, staat Jenniches naar eigen zeggen in contact met eigentijdse ervaringen. Ze wil niet op de technologie zelf reflecteren, maar sensaties die technologie opwekt extraheren en toepassen in een dramatische structuur.

Omdat het scheppen van narratieve structuren bij Jenniches een grote rol speelt, worden theatervoorstellingen van tevoren goed doorgesproken en bij voorkeur vastgelegd in draaiboeken. In onvoorbereide improvisaties worden waardevolle momenten te vaak niet herkend. In haar ogen is het een illusie te denken dat het toeval gebaat is bij de spontaniteit van onvoorbereide actie. Juist door een gedegen

voorbereiding kan het onvoorziene, het waardevolle moment vast gegrepen worden en terugkeren in de mixage van computergestuurde, en bewerkte, videobeelden die ter plekke, tijdens een voorstelling, en vooraf gemaakt zijn. Haar doel is eigentijds, real-time, kwetsbaar theater maken, waarin de verworvenheden van filmtechnieken en de onmiddellijkheid van theater met elkaar versmelten.

Jenniches grijpt naar de filmtechniek, omdat daarin alles zit wat een eigentijdse, narratieve structuur kenmerkt en door iedereen begrepen wordt. Associatieve montage, flashbacks, close-ups heeft de manier van verhalen vertellen en interpreteren veranderd. In film kan een verhaal door verschillende tijdzones heen verteld worden, terwijl het theater gebonden is aan plaats en handeling. Het voortvluchtige van dans intrigeert haar.

De Groot en Jenniches overleggen met elkaar wat het effect, de sfeer en de betekenis van de gedante en geprojecteerde beelden moeten zijn. De titel van de voorstelling in Frascati was *Life and Death Fragments*, naar aanleiding van de dood van De Groot's moeder. Op een projectiescherm krijgt De Groot gezelschap van een poëtische, spirituele partner die zich niet in de concrete theaterruimte bevindt. Tijdens de voorstelling worden de beelden gevoed en aangevuld met de concreet lichamelijke verschijning van De Groot. De danseres komt volgens afspraak op een bepaalde plek aan en keert op onverwachte momenten terug op het projectiescherm als een echo van zichzelf in het voorbijgaan. Het proces van theater vermengt zich op die manier met de vooraf doortimmerde voorstelling. En daarmee wordt het vluchtige karakter van theater onderwerp van de voorstelling, zonder dat hier de nadruk op komt te liggen, want de terugkerende momenten -flashbacks- krijgen een plaats in de filmwereld waar zij een nieuw leven leiden.

Waar de voorstelling zich nu precies ophoudt, op het doek of in de concrete ruimte blijft een vraag waarop alleen een onbevredigend antwoord gegeven kan worden. Het grote projectiescherm trekt uiteraard de aandacht, de performer kan hier nauwelijks tegenop. De Groot concurreerde dan ook niet met het beeld, maar trad buiten de grenzen van de dansvloer, ging het publiek in of verscheen op een balustrade. Het streven was om de intensiteit van live theater te vangen én te verrijken door zichtbaar te maken wat onzichtbaar (geworden) is. Actualiteit, verleden tijd, toekomst, gedachten en onzichtbaren dringen de structuur van de vertelling binnen.

### **Driedimensionale intermedialiteit**

Jenniches hoopt vurig dat het in de toekomst mogelijk is driedimensionale beelden in theaterruimtes te projecteren. De illusie keert weerom in het theater. Zolang het projectiescherm een tweedimensionaal vlak is, blijven de werelden van theater en film van elkaar gescheiden. Een volkomen illusie is een verzelfstandigde ruimte in het theater. Hierin vermengen de actualiteit van het theater zich met de montagetechnieken van film, zodat de kwetsbaarheid van het live-moment en het proces van theatermaken aangevuld worden met de meerlagige structuur van film. Verrassingen, instant beslissingen, processen en groeimodellen, daar lijkt het Jenniches om te doen te zijn. Ze is in de ban van de voorbijgaande aard van theater en dans.

De werkwijze van Jenniches en De Groot vraagt om een nieuwe aanpak van de dramaturgie en de regie in theater. De eindregie valt grotendeels in handen van degene die de camerabeelden manipuleert en dat is vaak ook degene die de scenografie verzorgt. De vraag waar het theater zich nu eigenlijk afspeelt, op het projectiescherm of op de vloer, zou in de nabije toekomst niet meer gesteld moeten

hoeven worden, want dan is de ruimte gevuld met driedimensionale projecties, live aanwezige acteurs en/of dansers, eventueel aangevuld met acteurs en dansers die zich op het moment van de voorstelling elders op de aardbol bevinden. De menging van ingrediënten is pas dan goed, als de adhesie compleet is.