

# *Dansperformance*

Over labelvorming en een notie van choreografie in  
de hedendaagse *dans*praktijk

**Lisa Reinheimer**  
**3000826**  
**[lisa.reinheimer@gmail.com](mailto:lisa.reinheimer@gmail.com)**  
**MA Thesis, augustus 2011**

## **Dansperformance**

Inhoudsopgave	p. 2
<b>1.</b> Inleiding: <i>dansperformance</i> ?	p. 3
1.2. Methode.	p. 5
<b>2.</b> Hoe modern was moderne dans en hoe postmodern was postmoderne dans?	P. 7
2.1. Moderne dans en het modernisme. Hoe de danskunst haar plaats veroverd.	P. 7
2.2 Postmodernisme, postmodernistische dans en de nieuwe avant-garde .	p. 9
<b>3.</b> Performance.	P. 12
3.1 Cultureel en artistiek fenomeen.	P. 12
3.2 Performance kunst? Theater?	P. 14
3.3 Conceptuele kunst en de ontwikkelingen van de Judson Church.	P. 15
<b>4.</b> Ontwikkelingen van dans en performance kunst	p. 18
4.1 Inventory.	P. 18
4.2 Conceptuele dans vs. Conceptuele kunst en wat zij met choreografie te maken hebben.	P. 20
4.3 Nieuwe choreografische praktijk of wat is <i>nieuw</i> ?	P. 22
4.4 <i>Dans</i> inspirator van performance.	p. 23
<b>5.</b> Naar een notie van <i>dansperformance</i> .	p. 26
5.1 Modernisme en de hedendaagse choreografische praktijk: choreografie als zelfstandig concept.	P. 26
5.2 Nieuwe – hedendaagse - <i>Choreografie</i> ; <i>Evaporated Landscapes</i> en <i>For Faces</i> .	P. 30
5.3 Dans in een performance context. I Like To Watch Too het dansperformancefestival	p. 35
<b>6.</b> <i>Dansperformance</i> als experimentele choreografie ?	p. 39
Geciteerde en geraadpleegde literatuur	p. 43

## 1. DansPerformance ?

In 2005 organiseerde het Tanzquartier Wenen de conferentie getiteld *Inventry*. Een inventarisatie van dans en performance na 1989. Uit deze inventarisatie blijkt een onzekere positie van zowel dans als performance. De uiteenlopende ontwikkelingen van dans en performance na 1989, lijken zich niet makkelijk te laten inkaderen. Als ook lijken zij veel gezamenlijke raakvlakken te bezitten. Dans en performance worden al langer samen getoond binnen festivals. In Nederland onder meer in het Springdance festival in Utrecht en het Something Raw festival in Amsterdam. Wat maakt het, dat dans en performance, als twee disciplines, zoveel in een "gelijke" context worden gepresenteerd?

Sinds enkele jaren verschijnt de term, of beter het label, *dansperformance*<sup>1</sup> met regelmaat in recensies (o.a. NRC, Volkskrant), festivalprogrammeringen en essays. Een samensmelting van de discipline *dans* en de anti-discipline *performance*. Hierdoor lijkt er al een grote verbondenheid tussen beide te bestaan, maar vertegenwoordigen zij toch twee verschillende kunstvormen. Dans als de discipline van het lichaam en performance voort gekomen uit de beeldende kunst – hoewel performance kunst zich voornamelijk uit in fysieke en lichamelijke acties –. Het label *dansperformance* is ambivalent. Door het voorvoegsel *dans-* verwijst zij naar een danspraktijk. De vraag is daarom, waarom een lijn binnen *performance* zich laat specificeren als zijnde *dans*, als ook de vraag volgt, op welke wijze dans zich in de koppeling met *performance* laat definiëren.

Wanneer we dit in het licht van de internationale danspraktijk bekijken, en waar Engels de voertaal is, vormt het label geen obstakels voor interpretatie. *Performance* staat voor uitvoering, in de Cobuild Dictionary<sup>2</sup> omschreven als : "1. A performance involves entertaining an audience by doing something such as singing, dancing, or acting. 6. The performance of a task is the fact or action of doing it." (p.1143). *Dance Performance* is daarom te begrijpen als een dansuitvoering. Echter, in Duitsland is het label *dansperformance* ook in omgang: Tanz Performanz of Tanz Performance. Deze term verschilt met Tanz Ausführung/Vorführung of Tanz Vorstellung, die in een Nederlandse vertaling dansuitvoering en dansvoorstelling betekenen. De linguïstische problemen echter, zijn niet waar ik verder op in zal gaan, maar dient slechts ter illustratie van het probleem *dansperformance*.

In de jaren '90 kwam de term *conceptuele dans* in omloop en aan het begin van de 21<sup>e</sup> eeuw werden verscheidene andere termen geïntroduceerd, waaronder *New Choreography*<sup>3</sup> van Helmut Ploebst. De *conceptuele dans* als label kan met twijfel bekeken worden, zoals Bojana Cvejic<sup>4</sup> dit deed tijdens de conferentie in Wenen. Voor het begrijpen van dit label, ontlede zij de term om na te kunnen gaan vanuit welke intentie de term is ontstaan. Deze intentie is hier voor *dansperformance* van groter

---

<sup>1</sup> De term hoorde ikzelf voor het eerst in/rond 2008. Op dat moment was het label gekoppeld aan een dansexperiment, dat eerder, voor 2008 als een laboratorium onderzoek/work in progress, aangemerkt zou worden.

<sup>2</sup> Sinclair, J (ed.). Collins Cobuild English Dictionary for advanced Learners. Glasgow: HaperCollins Publishers. 3<sup>e</sup> editie: 2001;1995;1987.

<sup>3</sup> Ploebst, Helmut. (2001). *No Wind, No Word. New choreography in the society of the spectacle*. München: Kieser.

<sup>4</sup> B. Cvejic, X. Le Roy en G. Siegmund. (2006). To end with judgement by way of clarification... In: M. Hochmuth, K. Kruschkova, G. Schöllhammer, (ed). *It takes place when it doesn't; on dance and performance since 1989*. Frankfurt am Main: Revolver.

belang dan een waardebevestiging van het label. Ten eerste omdat dit label niet officieel onderbouwd is, ten tweede omdat dit label nog worstelt in zijn bestaan. De intentie daarom, is van belang voor het achterhalen van het daadwerkelijke probleem. Een zoektocht naar een nieuwe terminologie betreft zicht op een probleem wat binnen een praktijk ontstaat. De term *New Choreography* is een voorbeeld van een onbetrouwbare term, maar interessant in zijn intentie. Tijdens het ImPulsTanz Festival 2011 in Wenen vond er een discussie plaats over de vragen; door welke disciplines dans beïnvloed wordt en of dans buiten interdisciplinariteit kan bestaan<sup>5</sup>. De conclusie van deze discussie ging niet langer over de vraag van interdisciplinariteit, daar de participanten ervan overtuigd waren, dat interdisciplinariteit een wezenlijk onderdeel vormde van de verschillende processen binnen de danspraktijk. Het punt van een passende terminologie voor deze hedendaagse processen was wat het probleem vormde, concludeerden zij. Het label *dansperformance* hangt samen met de vraag naar een passende terminologie en een onvrede met de "oude" terminologie. Het probleem met *dansperformance* concentreert zich daarmee op de ontwikkelingen die zich binnen de hedendaagse Europese danspraktijk voordoen.

De idee van een danspraktijk lijkt te verschuiven naar een definiëring in een >choreografische< praktijk. Tijdens de conferentie van het Tanzquartier in Wenen, waar Cvejic de term *conceptuele dans* onder de loep legt, komt de vraag naar voren op welke wijze dans in relatie staat tot het kunstendiscours. De term conceptuele dans is een afgeleide van conceptuele kunst en in die zin verbonden aan het kunstendiscours. De hedendaagse danspraktijk lijkt zich steeds meer te definiëren in termen van choreografie. De komst van conceptuele dans legt een focus op het concept ten overstaan van uitvoering, wat de shift zou kunnen verklaren naar een focus op choreografie ten overstaan van een danstechnische uitvoering. Tijdens de forumdiscussie van het Tanzquartier in Wenen stelt Xavier Le Roy de vraag of de choreografische praktijk nog niet als een kunstpraktijk is aangenomen.

Performance (kunst) heeft zich als een anti-discipline ontwikkeld, die aan het exterieur van kunstdisciplines werkt. In 1979 schreef Rose LeeGoldberg<sup>6</sup> een documentatie over performance kunst, waarin zij de ontwikkeling van de historische avant-garde schetste. De acties – performances – die deze kunstenaars organiseerden, vormden een experiment voor het onderzoeken van de eigen discipline. De interventie van dans binnen dergelijke performances beschreef Goldberg met verwondering. Binnen dit punt ligt een probleem besloten tussen dans en performance. De discussie tijdens het ImPulsTanz festival concludeerde dat dans niet buiten interdisciplinariteit kan bestaan; voor performance geldt, dat zij een discipline is die bestaat in interdisciplinariteit. Dit geeft een eerste inzicht voor de 'affectie' die zij voor elkaar bezitten.

De 'onvrede' die er ontstaan is binnen de danspraktijk ten overstaan van haar terminologie, geeft ook een ongelijke ontwikkeling aan tussen praktijk en theorie. In 2006 schreef André Lepecki *Exhausting Dance*, waarin hij de "stilstand" van de dans beschreef. Hier komt hij op het punt, waar de theorie tot stilstand is gekomen ten opzichte van de praktijk. Met de introductie of wellicht een onbedoelde morfologie van het label *dansperformance* lijkt hier nog geen einde aan gekomen te zijn, maar wel een centralisatie voor de theorievorming van de hedendaagse danspraktijk.

---

<sup>5</sup> ImPulsTanz 2011, 21 juli: <http://www.impulstanz.com/gallery/videos/en/aid641/>

<sup>6</sup> Goldberg, RoseLee. (1979;1995). *Performance. Live Art 1909 to the present*. Londen: Thames and Hudson.

Het label *dansperformance* zou daarmee samen kunnen hangen met een onvrede die heerst tussen praktijk en theorie (terminologie) enerzijds en de ontwikkelingen die gaande zijn binnen de hedendaagse dans die niet langer verbonden is aan nominaal idee van dans en choreografie. De ontwikkelingen die de hedendaagse >choreografische< praktijk doormaakt, lijken zich buiten de discipline >dans< te verheffen. Zowel Lepecki als ook Ploebst spelen aan op het adresseren van *choreografie* buiten de discipline >dans<, om zo een nieuwe impuls te kunnen geven.

*Dansperformance* zou een aanzet tot dit idee kunnen vormen, maar het label definieert de ontwikkelingen niet. Waar staat in deze samenstelling dans voor en waar staat performance voor. Zoals hierboven geconstateerd is, gaat het minder om de notie van dans, maar juist over een notie van choreografie. Welke ontwikkelingen hebben beide disciplines doorgemaakt en onder welke voorwaarde zijn zij nu samengevoegd tot *dansperformance*? Dit zijn de eerste vragen om een ontleding van de term te beginnen en haar goed bedoelde intentie te achterhalen.

## 1.2. Methode

Om dit label inzichtelijk en begrijpelijk te maken, is het van belang beide termen in hun ontwikkeling te ontleden en in een historisch kader in te bedden. Zowel dans als performance hebben een vlucht genomen in de jaren zestig van de vorige eeuw, waar de wisselwerking tussen de historische avant-garde van Europa en de postmoderne periode in de Verenigde Staten van belang is. Een nieuwe slag werd gemaakt in de jaren '90 in Europa, om daarna dichterbij de "eigen tradities" en ontwikkelingen te blijven. Interessant hierbij is de ontwikkeling die de term *conceptuele dans* heeft doorgemaakt, omdat de term *dansperformance* hier in zekere zin parallellen mee vertoont. Deze parallellen zijn te begrijpen in de verwarring die labels veroorzaken, doordat deze uit hun eigenlijke context worden gehaald.

Voor het schetsen van een historische context voor dans en in relatie tot de ontwikkelingen van performance, zal ik beginnen bij het modernisme. De moderne kunst aan het begin van de 20<sup>e</sup> eeuw is niet alleen een periode waarbinnen de dans wordt hervormd, maar ook een periode waarbinnen de performance kunst zich zal ontwikkelen. De ontwikkelingen van de dans in het licht van de moderne kunstperiode, zal van invloed zijn op de postmoderne kunstperiode in Amerika. Deels overlappen deze perioden elkaar en zullen ook daarna nog doorwerken binnen het kunstdiscours. De ontleding van de ontwikkelingen van dans in de veranderende idee van choreografie en lichaamsconcepties, zijn van belang voor het plaatsten van de hedendaagse choreografische praktijk. Door het "inventariseren" van deze ontwikkelingen, kan er een notie van *dans* binnen *dansperformance* worden nagegaan. Voor de overlappende periode van het modernisme en het postmodernisme, zal ik mij wenden tot zowel Europese als Amerikaanse theoretici. Voor de ontwikkelingen van de moderne dans zal ik mij vooral baseren op danswetenschapper en filosofe Sabine Huschka.

Voor de ontwikkelingen van performance binnen de twee kunstperiode, zal ik in eerste instantie vertrekken vanuit RoseLee Goldberg, die een documentatie van performance kunst schreef in 1979, net voor de oprichting van het onderzoeksveld *Performance studies* in Amerika. De invloed van de historische avant-garde van Europa is van wezenlijk belang geweest voor ontwikkeling van performance kunst in Amerika. Binnen de postmoderne periode tracht Amerika een volwaardige en eigen kunsttraditie op te bouwen, waar *performance* een voortstuwende rol in speelt.

Voor een overkoepelend inzicht op de idee van *performance*, zal ik mij wenden tot Richard Schechner en Peggy Phelan, die het onderzoeksveld *Performance Studies* initieerden. Schechner betreft zich in zijn boek *Performance Theory* (1988;2003) veelal op de overkoepelende "kracht" van performance. Afkomstig vanuit het theater, went hij zich tot sociaal-antropologische studies, om de werking van performance als een actieve benadering van een identiteitsvorming/reflectie te begrijpen. Phelan schreef *Unmarked, Politics of Performance* (1993), waarin zij *performance* als een sociaal communicatief proces beschrijft. Daarnaast legt zij de nadruk op non-reproduceerbaarheid van dit proces van performance en gaat daarmee in op het efemere karakter van live kunsten. Zowel bij Schechner als bij Phelan fungeert de idee van *performance* overkoepelend. Overkoepelend in die zin, dat zij niet gebonden is aan een discipline, maar aan een uiting, die dan al niet bewust theater is.

Door het creëren van een context waarbinnen de ontwikkelingen van het kunstendiscours samenkomen, is het mogelijk de intentie van nieuwe labels in de hedendaagse praktijk te achterhalen. Zoals we zullen zien bij het label *conceptuele dans*, is de context van de term van wezenlijk belang voor zijn gebruik en waardetoekenning. De *inventory* van het Tanzquartier in Wenen heeft als functie een context te vormen voor de disciplines dans en performance, als ook verscheidene voorstellen te doen met betrekking tot theorievorming die past bij de ontwikkelingen. Hier zal onder meer een voorstel van Gabriele Brandstetter (2006) aan de orde komen. De vorming van een Europese context als identiteit lijkt te ontstaan in de gedeelde noemer *conceptueel*, maar duidt veeleer op een reflectie en vorming van een identiteit. De context waarbinnen verzocht wordt, zowel de west als oost Europese ontwikkelingen samen te voegen, geeft een interessant beeld van enerzijds "overwonnen" ontwikkelingen van de west Europese praktijk en anderzijds het potentieel van nieuwe perspectieven van zowel de oost als west Europese praktijken. Door het nagaan van de intentie, worden de problemen van ontwikkelingen duidelijk, waaronder politieke ontwikkelingen van identiteitsvorming, zoals deze zich eveneens ontwikkelde in de twee historische avant-garde perioden.

Voor de hedendaagse ontwikkelingen zal ik gebruik maken van Lepecki's *Exhausting Dance* (2006), die ingaat op de stilstand van de dans. Deze stilstand is wellicht beter te begrijpen als de shift die plaats vond binnen de choreografische praktijk eind jaren '90. Daartegenover zal ik Ploebst's *No Wind No Word* (2002) stellen, waarin hij de term *new choreography* voorstelt. Beiden wijzen zij op de veranderde idee van choreografie, die losgeweekt wordt van een nominale definiëring van dans. Choreografie wordt hier als zelfstandig, open, concept buiten de technische discipline dans gedefinieerd.

Het belang van het inbedden van de ontleding van de samenstelling >dans< en >performance< in een historische context, ligt in het begrijpen en het positioneren van deze termen binnen de hedendaagse context. Vanuit deze context kan een intentie van een label achterhaalt worden en wijst zij, deze intentie, eveneens op een positionering van *dansperformance* in de hedendaagse kunstpraktijk. Wellicht kan zij ook duiden op een positionering van de eigen disciplines >dans< en >performance< en uiteindelijk wat zij aan potentieel uit zou kunnen dragen. Daarmee ga ik in eerste instantie uit van een begrip van context boven een definiëring van termen. Vanuit dit oogpunt namelijk, wordt de term door de context mede gedefinieerd.

Tot slot zal ik aan de hand van drie voorbeelden uit de hedendaagse praktijk tonen, op welke wijze het label *dansperformance* functioneert, als ook hoe zij verwarrend dan wel niet verwarrend functioneert. Binnen de context van het hedendaagse veld, is de rol en

de idee van choreografie van groot belang. Kort gezegd kan dans hierin begrepen worden als een bijproduct van choreografie.

## **2. Hoe modern was moderne dans en hoe postmodern was postmoderne dans?**

Alvorens ik de context van het postmodernisme in de Verenigde Staten zal bespreken, en welke invloed zij heeft gehad op de huidige ontwikkelingen, zal ik eerst de context van het modernisme en de historisch avant-garde in Europa schetsen. Hiervoor zijn verschillende redenen.

De drijfveren en concepten van het modernisme worden tijdens de postmoderne periode niet geheel afgewezen, maar, ook, verder ontwikkeld. De invloed van de modernistische periode is van belang voor een positionering van de Amerikaanse postmoderne periode. Dit is in eerste instantie niet vreemd, maar omdat het postmodernisme niet op alle vlakken als antimodern gelezen kan worden, lijkt zij deels in conflict te staan tot zijn terminologie *postmodern*.

Daarnaast overlappen de ontwikkelingen tussen de historische en nieuwe avant-garde zich. Binnen deze ontwikkelingen neemt *dans* als kunstdiscipline, ten opzichte van andere disciplines, een speciale plaats in. Pas tijdens de ontwikkeling van postmoderne stromingen wordt dans als >modern< begrepen.

Tot slot vinden de ideeën die gevormd werden tijdens de modernistische periode weerklank binnen de hedendaagse praktijk.

### **2.1. Moderne dans en het modernisme. Hoe de danskunst haar plaats veroverd.**

Begin 20<sup>e</sup> eeuw tracht de dans zich los te weken van het klassieke ballet. In deze zoektocht naar de "grondslagen" van de dans – klassiek ballet is in dit licht als een niet-natuurlijke vorm te begrijpen, gestileerd naar de denkbeelden en sociale structurering van de renaissance – krijgen enkele concepten een nieuwe vorm. Sabine Huschka zet in haar boek *Moderner Tanz: Konzepte, Stile, Utopien* (2002) verschillende ideeën over het ontstaan en de paradigma's van de moderne dans uiteen. Eveneens zet zij verschillende perspectieven op deze paradigma's tegenover elkaar. Huschka verklaart (de idee van) *vrijheid* als belangrijkste topoi voor de moderne dans. *Vrij* in die zin, dat dans – het bewegende lichaam – zich losweekt van de restricties van het klassieke ballet. Huschka bedt haar analyse in, binnen de sociale en economische veranderingen die zich aan het begin van de 20<sup>e</sup> eeuw voordeden. Deze ontwikkelingen zijn van belang, schrijft zij, omdat "[...]inmitten einer [...] Umbruchphase, in der insbesondere der Körper in seinem kulturelle Selbstverständnis, ökonomischen Stellenwert und seinen künstlerischen Präsentations- und Darstellungsmodi befragt und neu bestimmt wird"<sup>7</sup>. Deze drang naar vrijheid uit zich ook in een drang naar *Selbstbestimmung* (Huschka 2002). Dit is een interessant gegeven, daar de reformers voornamelijk vrouwen zijn. Deze emancipatie van enerzijds het klassieke ballet en anderzijds de emancipatie van de vrouw als centrale figuur zijn tekenend voor de ontwikkelingen. Concepten van *lichaam* en *beweging* worden omgevormd. Huschka schrijft hierover: "Der Körper wird kulturell zum Residuum authentischer Erfahrung erklärt, welche man in seiner vitalen Eigenschaft aufbewahrt sieht, Bewegung zu besitzen und diese – insbesondere unter dem Eindruck <innerer> Initiierung – erzeugen und gestalten zu können" (p. 29).

Twee punten komen hier tot uiting. Als eerste punt de verklaring van *authentischer Erfahrung*, die samenhangt met een herschrijven van de geschiedenis vanaf de bron.

---

<sup>7</sup> Sabine Huschka. *Moderner Tanz; Konzepte, Stile, Utopien*. Hamburg: Rowohlt (2002), p. 29.

Authenticiteit wordt van groot belang geacht, maar tegelijk als een puur en ongeschreven element begrepen. Als tweede punt de >innerer< *Initiierung* als het openstellen van de bron van pure en ware expressie. Dit hangt ook samen met de maagdelijke authenticiteit.

Hiervoor moest een nieuwe bewegingstaal ontwikkeld worden. De van oorsprong alle Amerikaanse danseressen die Huschka aanhaalt, Loïe Fuller, Isadora Duncan en Ruth St. Denis (de laatste bleef als enige in de Verenigde Staten, Fuller en Duncan stierven in Europa) lieten zich inspireren door het Oriëntalisme en mythologie, gecombineerd met een sterk zelfbewustzijn – geen zelfreflectie. Hun *dansbewegingen* zetten zich af van de klassieke sylfides als *einen dynamisch und energetisch durchwirkten Fluss von Körperbewegungen*” (p. 30).

Aan het einde van de 19<sup>e</sup> eeuw ontwikkelde het modernisme zich in Europa. Ik zal mij hier beperken tot de ontwikkeling van de modernistische beweging als stroming in de kunsten. Het modernisme markeert de periode waarin de (kunst-)tradities, instituties, maar ook politieke en sociale structuren worden afgewezen. Kunstenaars achtten deze niet langer passend bij de tijd. Daarom zoeken zij naar een nieuw “perspectief” om de wereld weer te geven en ageren daarmee tegen het realisme. In eerste instantie is deze beweging West-Europees.

De genoemde vrouwelijke Amerikaanse dansers vinden vooral in Europa, en Frankrijk als centrum, erkenning, daar zij passen binnen de vorming van het modernisme binnen Europa, meer dan binnen Amerika. Ten tijde van de postmoderne periode, zal in de Verenigde Staten een tweede avant-garde ontstaan die zich echter spiegelt naar de historische avant-garde in Europa<sup>8</sup>. Hoewel, de noodzaak van deze tweede avant-garde een heel andere betreft, dan in Europa. Ten tijde van de historische avant-garde in Europa, trachtte men in Amerika *kunst* te institutionaliseren. De tweede avant-garde stroming heeft geen baat bij het afwijzen van alle instituten, maar een vorming van een Amerikaanse kunst. Op het *predikaat* Amerikaanse kunst komen we later terug.

De theorieën gevormd over moderne dans tijdens de postmoderne periode, gaan uit van de vraag of de moderne dans van Fuller, St. Dennis en Duncan legitiem het predikaat van het modernisme draagt, zo schrijft Huschka. Zoals eerder aangestipt, en eveneens door de late toekenning dat dans wel degelijk een discipline vertegenwoordigd, doet *dans* het lijken zich niet synchroon te ontwikkelen aan het algemene kunstendiscours. Huschka beschrijft, dat zich vanaf de jaren '30 in de Verenigde Staten een discussie over de grondslagen van de dans ontwikkeld. Waar de moderne dans afgezet wordt tegen het klassieke ballet (Lincoln Kirstein); daar waaraan zij zich afzette; en afgezet tegen de idee van het ontstaan van de >ware danskunst (John Martin). Waar Kirstein zijn model opbouwt aan de hand van *esthetiek* in het ballet, concentreert Martin zich op de vernieuwingsmodellen van *expressiviteit*. Beide modellen werken nog lang door in de geschiedschrijving van de moderne dans, verklaart Huschka. Zowel het model van Kirstein als van Martin staan in lijn met de ideeën van het modernisme, gekeken naar de verschillende stromingen. Tegen het einde van het modernisme, verschuift de stuwende kracht van Europa naar de

---

<sup>8</sup> Innes, C. *Avant Garde Theater. Themes and Defenitions.* (1993). In: The Routledge Reader in Politics and Performance. London: Routledge (2000). Ed. Goodman, L en Gay de, J.

Innes beschrijft de overlap tussen Europa en Amerika en de twee avant-garde stromingen, als ook de “noodzaak” van de tweede avant-garde in de postmoderne periode. Hier laat hij zien, dat de postmoderne periode in een identiteitscrisis raakt, politiek gezien, en deze periode naar zijn mening zich naar Europa heeft uitgebreid en nog geen einde heeft gevonden.



Verenigde Staten. De canonisering in de dansgeschiedenis betreft vanaf de jaren '50 voornamelijk de Verenigde Staten.

Vanaf de jaren '50 echter, gaan de ideeën van Kirstein en Martin wringen. Merce Cunningham geldt hier als een van de grote voorbeelden, die beide modellen doet wankelen, omdat beide hier verenigd lijken. Een nieuwe omschrijving voor moderne dans wordt onder andere door Cohen geschreven, schrijft Huschka, waarin hij beide genres *modern dance* en avant-gardistische stijlen van de modern dance samenvoegt onder de noemer van beweging. Waar modern dance zich richt op de esthetiek van beweging, centreert de avant-gardistische stijl zich rond de expressieve kwaliteit van beweging. Beweging wordt hier *an end in itself*<sup>9</sup>. Echter, ook deze wijze van formuleren, zorgt voor een zich slechts chronologisch opvolgen van stijlen en fasen. Deze lineaire chronologie lijkt te worden ingedeeld in generaties. Vanaf de pioniers van de moderne dans, Fuller, St. Dennis en Duncan, naar een volgende generatie en wisseling van continent<sup>10</sup>. De Ausdruckstanz in Europa en vervolgens naar de postmoderne dans terug in Amerika. In deze chronologie lijkt elke generatie de oude generatie te overwinnen. Huschka schrijft: "[...], sondern sieht in jeder neuen Phase eine Überwindung der alten, die in ihrer gewonnenen Aktualität letztlich die <<reine>> und erfüllte Form moderner Tanzkunst representiert"<sup>11</sup>. Om *moderner Tanzkunst* te koppelen aan de idee van beweging als *an end in itself*, gaat het veeleer over de idee van beweging van het lichaam ten opzichte van een ruimtelijke dynamiek. Beweging als de gedeelde noemer van de modern dance, en als *product of modernity*<sup>12</sup>. Dit product als een voortbewegen van sociale en politieke omvorming.

## 2.2 Postmodernisme, postmodernistische dans en de nieuwe avant-garde

De nieuwe generatie kunstenaars in Amerika borduurt voort op de ontwikkelingen van de moderne dans. Zij het dat de moderne ontwikkelingen met postmoderne strategieën en structuren worden bereikt<sup>13</sup>. Zoals toegepast op de postmoderne dans van de Judson Church beweging, waar zij het *democratisch lichaam* propageren. Enerzijds is dit te lezen als een kritiek aan Cunningham's esthetiek, waar mannen en vrouwen gelijk zijn in kwaliteit en uiterlijk. Deze kritiek is te herleiden tot een emancipatie van gender binnen de maatschappelijke ontwikkeling, wat zich binnen de Judson Church

---

<sup>9</sup> S.J. Cohen (1961), geciteerd in: Huschka, S. *Moderner Tanz*, p. 48.

<sup>10</sup> Belangrijk om hier op te merken, is dat Huschka van origine Duitse is, en daarmee een Duits georiënteerde dansgeschiedenis weergeeft, binnen de Europese en Amerikaanse dansgeschiedenis.

<sup>11</sup> Sabine Huschka. *Moderner Tanz; Konzepte, Stile, Utopien*. Hamburg: Rowohlt (2002), p. 49.

<sup>12</sup> *Modernity* is een concept verbonden aan een filosofische stroming, en in relatie tot de moderne tijd, die zowel de verlichting als de idee van een god afwijzen. Dit project (en daar het product van) van *modernity* is te begrijpen als de omvorming van het perspectief in denken, waarbij kritische vragen gesteld worden omtrent politieke en vooral sociale processen van de Westerse cultuur. Zij richt zich op de vooruitgang in relatie tot kapitaal, door nieuwe sociale samenstelling als ook een pessimisme ten opzichte van de industrialisatie wanneer deze te snel zou doorslaan. Modernisme als een periode binnen de kunsten, die hiermee in verband staat, wijst in dit licht tradities, instituten en conservatief gedachtegoed af.

<sup>13</sup> Innes, C. *Avant Garde Theater. Themes and Definitions*. (1993). In: *The Routledge Reader in Politics and Performance*. London: Routledge (2000). Ed. Goodman, L en Gay de, J.

beweging uit in een kritiek op de emotie van de vooral feminiene modern dance<sup>14</sup>. De Judson Church beweging wees de idee van het ge(re)presenteerde lichaam als onbeschreven af. Binnen hun werk laten zij zien, op welke wijze *het lichaam* een cultureel en politiek geconstrueerd concept is.

De postmoderne dans wordt, in vele gevallen, gezien als een puur Amerikaanse kunststroming. Met de 'hervormingen' van Cunningham, die zich, naar Cage, binnen zijn praktijk toelegde op *change operations* om op deze wijze zijn choreografie en bewegingstaal vorm te geven, ontwikkelde de nieuwe generatie een 'revolutionair' *Körpervständis*. De interesse van Cunningham in de ideeën van het modernisme, die hij door postmoderne structuren tot uiting laat komen, worden aangemerkt als zijnde Amerikaans. Hierin ligt de discrepantie van het predikaat dat postmoderne dans als een puur Amerikaanse dansbeweging wordt begrepen. De invloed van de historische avant-garde wordt daarmee teniet gedaan.

De invloed van de historisch Avant-garde op de nieuwe generatie avant-gardisten in Amerika zorgt voor het in twijfel trekken van de legitimatie van een pure Amerikaanse kunststroming. Innes schrijft, dat de twee avant-garde perioden elkaar overlappen, maar dat de drijfveren van deze twee periode verschillen. De historische avant-garde was voornamelijk in Europa gesitueerd en wordt na de tweede wereldoorlog in Amerika als bron van inspiratie gezien.

De ontwikkeling van de postmoderne dans in Amerika, waar Cunningham in samenwerking met Cage het voortouw neemt, wordt sterk beïnvloed door de historische avant-garde. Zowel Cage als Cunningham nemen Marcel Duchamp als voorbeeld en inspiratie<sup>15</sup> voor hun werk. De leden van de Judson Church beweging waren, voor een groot deel, leerlingen van Cunningham en/of Cage en werden uiteindelijk befaamd om hun idee van het *democratisch lichaam*. Hier wordt het lichaam niet langer als authentiek en ongeschreven begrepen, maar beweegt het zich in een veld van sociale onderhandelingen. In die zin is het lichaam een construct van sociale onderhandeling. Enerzijds wijst dit terug op de humanitaire zichtwijze van de moderne pioniers, anderzijds gaat dit verder op methoden van Cage en Cunningham, waar *the ordinary*<sup>16</sup> wordt geïncorporeerd. De idee van onderhandeling is niet alleen van belang voor de nieuwe kijk op de choreografische praktijk<sup>17</sup>, maar ook zijn beïnvloeding door het kunstendiscours. Wederom fungeert hier de Judson Church beweging als voorbeeld, daar zij zich interesseerde voor de andere kunsten en andersom. Kunstenaars als Rauschenberg (schilderkunst) participeerden in de voorstellingen van leden van de Judson Church en creëerde zelf ook choreografieën. De nieuwe generatie was niet uit op het ontdoen van de ornamenten van de eigen discipline, maar overschreed wel mogelijke grenzen tussen disciplines. Overschrijden wordt hier begrepen als de waarde die gehecht wordt aan het specificeren van grenzen. Mede hierdoor was het mogelijk, dat kunstenaars eenieders mediumspectifieke tactieken gebruikten. Hierin liggen de onderhandelingen van de

---

<sup>14</sup> Banes, S. Envoi

<sup>15</sup> Duchamp wordt door velen aangewezen als de vader van de avant-garde en de motor achter de ontwikkeling van *performance kunst*. (Goldberg 1979; Burt 2006)

<sup>16</sup> De historische avant-garde wil de grens tussen kunst en alledag opheffen.

Marcel Duchamp werd onder meer beroemd met zijn ready mades. Deze gevonden kunstwerken waren samengesteld uit alledaagse objecten.

<sup>17</sup> Er vindt een shift plaats van een focus op dans (techniek) naar choreografie, het "concept", in de zin van ontwerp, van dans. Techniek in de zin van virtuositeit verdwijnt naar de achtergrond en het ontwerp van de dans treedt naar voren.

eigen discipline besloten. De idee van onderhandeling was ook van belang voor de ontwikkelingen van kunststromingen binnen het modernisme. Centraal staat de onderhandeling in de zoektocht naar nieuwe perspectieven, de communicatie met de toeschouwer/participant en daarmee perceptiemodellen. De democratisering van de kunsten lijkt geboren. Toch lijkt deze democratisering zich te betrekken tot het exterieur van disciplines. Dit exterieur wat als avant-garde wordt omschreven. De nieuwe generatie gaat in op de modernistische beredenering van *crisis* en omvorming van sociale structuren. Door een democratisering van de praktijk – onderhandeling tussen verschillende praktijken – , trachtten zij deze crisis het hoofd te bieden. Deze *crisis* heeft onder meer te maken met de "eigenheid" van een Amerikaanse kunstpraktijk, omdat zij tot dan toe de processen van het Europees modernisme had overgenomen. De drijfveren van het Europees modernisme moeten omgevormd worden, om tot een Amerikaanse avant-garde te kunnen ontwikkelen.

De modernisten in Europa wezen tradities, instituten en een ver verankerd conservatisme af. In dezelfde periode trachtte zich in Amerika juist een traditie te vestigen. In de overgangsfase van de het modernisme (historische avant-garde) naar de postmoderne periode in Amerika, vindt een vreemde situatie plaats. De kunstwerken van de historische avant-garde werden met grote retrospectieven naar Amerikaanse musea gehaald. Juist dit wees de historische avant-garde af. Hier is een discrepantie te vinden tussen de beweegredenen van de historische en de nieuwe avant-garde. Huyssen en Davies schrijven over de waarde van *shock* in Amerika, die Europa al overwonnen had met bewegingen als Dada. Volgens Huyssen is het begin van het postmodernisme veel meer te lezen als een zoektocht naar een eigen kunsttraditie en culturele identiteit in een continue beïnvloeding tussen Europa en Amerika. Deze nieuwe kunsttraditie pretendeert een antitraditie te zijn. De *shock value* van onder meer Pop Art, in tegenstelling tot Dada in Zwitserland, creëerde een grotere shock in Amerika dan Dada in Zwitserland. Huyssen beargumenteert dit door de context waarbinnen de nieuwe avant-garde zich beweegt te schetsen. Hij beschrijft het "gat" tussen de groep van toeschouwers en de groep van kunstinstututen van de jaren '60 in Amerika. Deze groepen bevonden zich in een maatschappij die al in volle gang gemediatiseerd was<sup>18</sup>. Pop-art viel daarom de publieke systemen, zoals de commercie en consumptiemaatschappij. In tegenstelling tot de historische avant-garde die mediatactieken als strategie inzette.

Daarnaast was het de nieuwe avant-garde er niet om te doen (door Huyssen gesitueerd in post-war II Amerika) een radicale transformatie van politieke en sociale utopieën door te voeren, maar om kritisch tegenover hun maatschappij te staan. Dit deed onder meer de Pop art, door middel van het kritisch bevragen van de Amerikaanse consumptiemaatschappij. Hoewel, vervolgt Huyssen, de postmoderne stromingen hun blik vooruit behielden, werd het niet duidelijk op welke wijze deze *alternative culture* een status kon behalen binnen de toekomstige tijd. "*Despite this ostentatious orientation toward the future, postmodernism may well have been an expression of the contemporary crisis of culture rather than the promised transcendence toward cultural rejuvenation*", concludeert Huyssen (p.170).

Een ander aspect komt binnen de crisis van de nieuwe avant-garde naar voren, dat voor een deel te koppelen is aan de *democratisering* en voor een deel te koppelen aan de ontwikkeling van dans en performance als "partners". Binnen de ontwikkeling van de verschillende stromingen van het postmodernisme, werden er niet alleen nieuwe structuren gevonden, ook werden er meer, analytische, vragen gesteld, zoals het waarom en voor welk publiek (Burt 2003; Banes 1997; Huschka 2002; Huyssen). Wat

---

<sup>18</sup>Auslander, Ph. *Liveness in a mediatized culture*. Londen: Routledge, 1999;2008.

de *performance acties* in de historische avant-garde uitdroegen, waren de manifesten (Goldberg 1978; Xanidou 2003) en het experiment, om deze ervaringen vervolgens te vertalen binnen de eigen discipline. De *performance acties* die in de naoorlogse tijd ontstonden, waren niet langer alleen een experiment voor het ontwikkelen van de eigen discipline, maar een experiment om de eigen culturele identiteitskritisch (Huysen) te bevragen. Hieruit ontstond de discipline *performance kunst*.

### **3. Performance.**

*Performance* omvat een groot veld, niet alleen artistiek maar ook sociologisch. Eind jaren '70 werd in de Verenigde Staten zelfs *performance studies* opgericht, geïnitieerd door onder meer Richard Schechner. Hiermee wordt aangetoond, dat *performance* een volwaardig veld van onderzoek is. De verschillende takken binnen *performance studies* zijn divers en niet alleen verbonden aan kunsthistorisch onderzoek. Daarom moet er bij de ontleding van *performance* allereerst een onderscheid gemaakt worden tussen de >discipline< *performance kunst* (en zijn genres), en anderzijds het overkoepelende concept van *performance*; het proces van uitvoering. Daarnaast is het van belang de ontwikkelingen die *performance* als discipline doormaakte te benoemen.

#### **3.1 Cultureel en artistiek fenomeen.**

*Performance* kan globaal in twee historische ontwikkelingen worden beschreven. Enerzijds vanuit een kunsthistorisch perspectief. Vanuit dit perspectief ontwikkelde *performance* zich vanuit de experimenten van beeldend en visuele kunstenaars (Goldberg, 1979; 1995: Kirby, 2003: Davies, 2004: Heddon, Milling, 2006) van de historische avant-garde. De experimenten leidden uiteindelijk naar een oeuvre van *performances*, dat daarna zou uitgroeien tot *performance* als kunst discipline. Hier wordt *performance* in eerste instantie begrepen als een live actie van een kunstenaar of kunstenaars voor een publiek. Met de groei tot *performance kunst*, wordt dit idee geëxporteerd (Schechner, Phelan). De uitwisseling tussen kunstwerk/performer en publiek staat hier centraal. Deze uitwisseling is veel breder te bekijken dan de experimenten van de historische avant-garde.

Het tweede perspectief is het sociaal en cultureel antropologisch perspectief vanuit het theater. Schechner bed *performance* in binnen het construeren van een culturele identiteit van sociale groepen. *Performance* gaat hier van een breder begrip van >uitvoering< uit. *Performance*, zo schrijft Schechner "[...] is hard to define ... because the boundaries separating in on the one side from theater and on the other side from everyday life are arbitrary<sup>19</sup>. In dit licht moet >theater< en >alledaags< kort toegelicht worden. Met *theater* wordt niet alleen klassiek theater bedoeld, maar geconstrueerde en ingestudeerde opvoeringen. *Performance* treedt hier op verschillende vlakken op de voorgrond, maar kan vooral begrepen worden als de tijds karakteristiek waarin de uitwisseling of transformatie plaats vindt. >Alledaags< is wat eenieder gewoonlijk doet, veelal onbewust en routineus. Dit bewuste en onbewuste handelen hangt samen met het *gedrag* en de *identiteitsvorming* van mensen en dieren. De studies die Schechner aanhaalt, gaan niet alleen over rituelen, maar ook over primaten, omdat zij de meeste overeenkomsten vertonen met mensen, en dus ook in gedrag en handelen. Daarnaast legt Schechner steeds westerse ideeën naast oosterse ideeën. Dit, om enerzijds de parallele en universele ontwikkelingen te tonen en anderzijds de specifieke van culturele stromingen te verduidelijken, hoewel vanuit een Westers perspectief.

---

<sup>19</sup> Schechner, R. *Performance Theory*. Londen: Routledge (1988;2003), p. 78.

Rituelen, spel, theater, performance zijn nauw met elkaar verbonden en ver verankerd in de ontwikkeling van culturen. In de westerse wereld zijn enkele sociaal belangrijke rituelen verloren gegaan – afgezet tegenover ‘primitieve’ volkeren – maar komen middels *performance kunst*, theater en beeldende kunst weer aan de oppervlakte. Hiermee is *performance* als een belangrijk onderdeel van de identiteitsvorming van sociale groepen te begrijpen.

Een andere invloedrijke theoretica is Peggy Phelan, met haar *Unmarked, Politics of Performance* (1993) bekijkt ze *performance* als de communicatie die tussen kunstwerk/performer en toeschouwer/participant ontstaat. Juist dit efemere element van kunst, is wat zij tracht te onderbouwen<sup>20</sup>. Phelan claimt dat *performance* eenmalig is en niet te documenteren of reproduceren valt. Dit is zowel het probleem als de paradox van *performance*. Phelan omschrijft *performance* als een *active vanishing*. Datgene wat altijd al weg is, voor we het hebben kunnen grijpen. Dit proces is niet alleen aan live opvoeringen toegeschreven, maar in de kunst in het algemeen. Hier, net als bij Schechner, wijst Phelan op het proces tussen object en subject. Het proces, dat enerzijds niet van te voren in zijn geheel geconstrueerd kan worden en anderzijds hetzelfde proces wat “ongrijpbaar” is. Wat Phelan echter niet wil, is dit proces als een modernistisch metafysisch proces<sup>21</sup> te begrijpen. Waarin het ongrijpbare proces, de efemere kwaliteit, aan een hogere sfeer wordt toegeschreven.

Zowel in culturele studies als in kunsthistorische studies wordt *performance* gedefinieerd in tegenstelling tot theater<sup>22</sup>. Dit, terwijl de eerste *performances*, die zich zullen ontwikkelen tot performance kunst, vanuit de beeldende kunst ontstonden en niet, zozeer, in het theater. Anders bekeken, bezitten live kunsten, waar theater in dit geval het meest gearticuleerd<sup>23</sup> is, veel raakvlakken met de structuren van performance kunst. De theatermakers van de historische avant-garde interesseerde zich voor het primitivisme, rituelen, shamanistische performances en het onderbewuste<sup>24</sup> om tot nieuwe strategieën in het theater te komen<sup>25</sup>. Daar deze invloeden ook van groot belang zijn geweest voor de ontwikkeling van performance kunst, is het wellicht daarom dat performance in tegenstelling tot theater wordt gedefinieerd.

Hoewel Schechner zich vooral beroept op sociale en culturele antropologie, is zijn *Performance Theory* vooral gearticuleerd vanuit het theater. Theater in dit licht, is

---

<sup>20</sup> Ook bij Schechner is *performance* als efemere te begrijpen, in het licht van theatrale uitvoering.

<sup>21</sup> Innes, C. *Avant Garde Theater. Themes and Definitions*. (1993). In: The Routledge Reader in Politics and Performance. London: Routledge (2000). Ed. Goodman, L en Gay de, J.

<sup>22</sup> Diamond, E. *Performance and Cultural Politics* (1996). In: The Routledge Reader in Politics and Performance. London: Routledge (2000). Ed. Goodman, L en Gay de, J.

<sup>23</sup> Dit ligt besloten in de reductie en fragmentatie van tekst binnen performance. Dit verschil laat zich beter tonen ten overstaan van theater dan ten overstaan van dans, een kunstvorm waar taal (linguïstisch) niet domineert.

<sup>24</sup> Droomtheoriën van Freud en Jung, die ingaan op het onderbewuste en menselijk gedrag, als een zoektocht naar de *natuurlijke mens*.

<sup>25</sup> Innes, C. *Avant Garde Theater. Themes and Definitions*. (1993). In: The Routledge Reader in Politics and Performance. London: Routledge (2000). Ed. Goodman, L en Gay de, J.

wezenlijk verbonden met de identiteitsvorming van sociale groepen. Schechner beroept zich daarmee op de theorieën van onder meer Erving Goffman's boek *The presentation of the self in everyday life* (1959), Victor Turner's *social drama*, Raymond Williams' *dramatized society* (1974).

Schechner beschrijft *performance* niet als een vaststaand. In zijn *Performance Theory* (1988;2003) geeft hij meerdere mogelijke definities van *performance*. Deze definities staan in verband met gedrag en rituele handelingen. In het hoofdstuk *Drama, script, theater and performance* definieert hij *performance* ondermeer als: "A tentative definition of performance may be: ritualized behavior conditioned/permeated by play (p.99). Verderop gaat hij verder dat zowel *ritualized behavior* als *performance*, waar beide een "vrijheid" bezitten van spel, een constant testen van de grenzen tussen >play< en >for real< inhoudt. De notie van >play< is afkomstig van Johan Huizinga's *Homo Ludens* (1955). Hierin is *spel*, in verschillende mate, een concept dat buiten het alledaagse staat en in zijn vorm als >niet serieus< genomen kan worden. Hoewel spelsituaties als strategie kunnen dienen voor sociale oriëntatie, zijn het de regels van het spel die de reële ruimte bepalen. De wijze waarop Schechner spel, drama, ritueel en performance bijeen brengt, vindt zijn gedeelde noemer in het gebruik van >tijd<. Tijd is van belang voor een transformatie, schrijft Schechner. Hiermee wordt het *concept* performance gedefinieerd in een karakteristieke tijdseenheid. Aan de hand van trancedentale dansen beschrijft hij de tijd van *performance* als de tijd van transformatie, die buiten een reële tijd lijkt te bestaan. Om deze transformatie tot een succes te maken, is er niet zo zeer *drama* nodig, maar wel een *script* een set regels waarbinnen het theater zich voltrekt. Tijd is hier te begrijpen als theatrale tijd of speltijd, waarmee *performance* zich onttrekt aan de *werkelijke* tijd.

Het aspect van tijd wordt niet alleen door Schechner gebruikt, maar speelt in veel theorieën een rol. Phelan gebruikt het concept van tijd op andere wijze, maar komt samen met Schechner, betreft een besef hoe fragiel het concept *performance* is. Zoals hierboven al beschreven, stelt Phelan dat *performance* niet te markeren is en daarom niet re-produceerbaar. Dit >re<produceren vindt plaats in het steeds weer herhalen, als een training van onze eigen herinnering. Deze training is noodzakelijk, omdat *performance* ons steeds uit de handen glipt. Door herhaling proberen we het te markeren. Deze strategie van herhaling (tijd), is een compacte vorm van wat Schechner beschrijft als geritualiseerd gedrag. Zowel Phelan als Schechner leggen sociale processen als filter over *performance*.

### **3.2 Performance kunst? Theater?**

In beginsel is *performance kunst* een verzamelterm te noemen voor kunstenaars die *live acties* realiseren. Binnen de *performance kunst* staat het lichaam centraal, binnen *performance* hoeft dit niet zo te zijn, omdat het gaat over de *uiting*. Deze uiting is wat Phelan beschrijft als het communicatieve proces. De performance kunst prevaleert het lichaam boven taal en kenmerkt zich als fysieke actie. Hier is de meest eenduidige lijn tot dans te vinden, waar het lichaam domineert over taal. Het veld van *performance kunst* kent vele vertakkingen en genres. Joseph Beuys is niet in één lijn te plaatsen met Marina Abramovic of Vito Acconci, te meer ook, omdat zij individueel andere concepties hebben van wat hun werk is en waar hun werk binnen een (kunst-)context te positioneren valt. Om in dit licht eerst kort in te gaan op *genres* van performance kunst in relatie tot *dansperformance*.

Binnen de performance kunst worden enerzijds kunstenaars gerekend die een oeuvre van *performances* hebben opgebouwd, naast hun beeldende werk. Dit ligt in de lijn die ondermeer Goldberg beschrijft in haar documentatie van performance kunst. Deze

kunstenaars werkten binnen verschillende stromingen en bewegingen. Anderzijds zijn er kunstenaars die een *genre* van performance kunst beoefenen aangeduid. Kunstenaars die *acties* dan wel *performatieve handelingen* gebruiken om hun concepties en vragen te deponeren. Deze *genres* zijn onderdeel van *performance kunst*. Genres binnen performance kunst als Body art en Live Art, leggen een nadruk op fysieke en fysiek lichamelijke acties. Binnen het theater echter, relateert de *benaming* performance aan onconventionele locaties en onconventioneel lange opvoeringen. In de Verenigde Staten is het *Environmental theater* een voorbeeld voor uitvoeringen van acties en handelingen in de publieke ruimte. Hier wordt het alledaagse gebruikt en stelt daarmee de vraag wie de performers en wie het publiek is. Voor het publiek namelijk, is er een dubbele confrontatie; een confrontatie met de "performers" of de vraag of dit "performers" zijn, en, wat is de grens tussen het alledaags en theater?

Hier ligt wellicht een direct probleem tot dans en theater. Waar enerzijds sinds het modernisme in de kunst een hang is naar het samenbrengen van kunst en leven (avant-garde) en anderzijds een mate van fysicaliteit van uitvoering. De theater reformers van het begin van de 20<sup>e</sup> eeuw deconstrueren narratieve structuren en zetten de techniek van collage in als strategie voor een multi-interpretatie. Deze strategie vindt veel weerklank in de postmoderne periode. Deze wijze van construeren wordt veel gebruikt binnen de *performance kunst*. De theater reformers van historische avant-garde deconstrueerde niet alleen tekst, maar zochten ook naar een fysieke uiting voor deze constructen. Dit laat zien hoe arbitrair de scheidslijnen tussen methoden van deze disciplines zijn. Hoewel performance zich vindt in tegenstellingen tot het theater in de bevrijding van tekst als dominante, de acteur die niet langer een representatie van een idee is, maar zichzelf presenteert als een polymorf lichaam<sup>26</sup>. De beweging van tekst naar het lichaam vormt een centrale focus binnen *performance kunst* als tegenstelling tot het theater.

Dans heeft tussen de disciplines van theater en *performance kunst* een onderdrukte positie. Waar theater al een lange en theoretische geschiedenis kende, is dit voor dans, pas vrij laat gekomen. *Performance kunst* heeft zich in afzienbaar korte tijd ontwikkeld tot een anti-kunst. In Huyssen's bewoording, naar aanleiding van de ontwikkeling van postmoderne kunststromingen in de Verenigde Staten: [...] *i.e. the paradox of an art that simultaneously wants to be the art and anti-art of a criticism that pretends to be criticism and anti-anti-criticism*" (p.168).

Binnen de ontwikkelingen van de Judson Church beweging, vond er, omgekeerd dan bij het theater, een shift plaats naar een focus van taal naar het lichaam. *Dans* wordt begrepen als de kunstvorm van het lichaam. Deze omgekeerde ontwikkeling houdt in, dat, (gesproken) taal en alledaagse (ordinary) acties een rol gaan spelen binnen de opvoeringen. Als ook, naar de workshops van Robbert Dunn, verschillende strategieën als spel, compositie, collage en *change operations* als ontwerp voor choreografie worden onderzocht. Door deze veranderingen in de choreografische praktijk en de toenadering tot andere disciplines, ontstaat er een veld waar een tijdelijke opschorting van gedefinieerde grenzen tussen disciplines plaats vindt .

---

<sup>26</sup> Diamond, E. *Performance and Cultural Politics* (1996). In: The Routledge Reader in Politics and Performance. London: Routledge (2000). Ed. Goodman, L en Gay de, J.

### 3.3 Conceptuele kunst en de ontwikkelingen van de Judson Church

Ten tijde van de postmoderne periode ontwikkelde zich, eveneens in de jaren '60, het conceptualisme. Deze stroming ligt in een directe lijn tot het modernisme. Zoals al beschreven, vindt er een overlap plaats tussen de ontwikkelingen van de modernistische naar postmodernistische periode (Innes; Huyssen). Het conceptualisme wordt gezien als het *nulpunt* van het *modernisme*. Deze stroming hield zich bezig met een reductie van materie tot de essentie. Het materiële object werd door een theoretisch (linguïstisch) object vervangen. Onder de noemer *conceptuele kunst* valt ook de minimal art, die een grote rol toegeschreven krijgt binnen de Judson Dance Theater. Yvonne Rainer liet zich inspireren door onder meer Donald Judd en Sol Lewitt.

Benjamin Buchloh schreef het essay *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions* (1990), waarin hij, aan de hand van Joseph Kosuth, de lijn van idee/concept tot (re-)productie van conceptual art nagaat. Hier omschrijft hij, dat conceptuele kunst bestaat in dualisme. Zij ontwikkelde zich in een tijd die rigoureuze veranderingen in de perceptie voorstelde. Buchloh gaat verder, dat de reductie van materie en het vooropstellen van een theoretisch object, een focus opent op perceptiemodellen. Deze focus gaat in op de kritiek ten overstaan van *traditional paradigm of visibility*. Buchloh omschrijft deze shift van als *their attempt to construct models of visual meaning and experience that juxtaposed formal reduction with a structural and phenomenological model of perception*<sup>27</sup>. Het weg bewegen van materiële kenmerken naar een fenomenologisch perceptiemodel laat raakvlakken ontstaan voor dans en performance. Waar de leden van de Judson Church een reductie van virtuositeit (vooral Rainer) en een incorporatie van *the ordinary* voorstelden, trachtten zij de toeschouwer te confronteren met zijn/haar eigen perceptie. *Kunst* wordt daarmee in zekere zin tot een bijproduct van het *werk*. Het minimalisme, dat een genre vormt binnen de conceptuele kunst, stelt ook een reductie voor, maar niet in die rigoureuze mate als *conceptual art* dit doet. Waar conceptual art een linguïstisch-analytisch object naar voren schuift, reduceert het minimalisme de materiële vorm. Waar *conceptual art* een *spacialization of language* voorstelt, stelt het minimalisme een *temporalization of visual structure* voor. Beide genres gaan uit van de verdwijning van de *auteur* (Roland Barthes' *Death of the Author*), wanneer het concept als constructie en rol van *auteur* opgevat wordt, wordt de toeschouwer eveneens tot auteur door middel van zijn perceptie. Wat echter door de minimalisten als een "overwinning" wordt gezien, wordt in dans geproblematiseerd. De rol van de auteur en de dialoog van het *werk* wordt wel benadrukt, maar tegelijk is deze dialoog als onderhandeling te begrijpen. De choreografen van de Judson Church beweging presenteren zichzelf als performer en onderhandelaar. Eenzelfde positie binnen de minimal art bestaat niet in die mate. Er lijkt hiermee een combinatie tussen *performances* van de avant-garde – presentatie/actie van de lijfelijke kunstenaar – en de presentatie van een daadwerkelijk, als in uitgedacht/theoretisch, werk te ontstaan. Wat de tekst van Buchloh interessant maakt voor deze discussie, is de tijdsperiode die Buchloh beschrijft, namelijk 1962-1969. De tijd waarin de Judson Church beweging haar eerste *concerten* geeft en 'naamsbekendheid' genereert. Daarnaast vormen de verscheidene kenmerken van conceptuele en minimalistische kunst die Buchloh beschrijft, een interessant vertrekpunt voor de Judson Church beweging. Dit vertrekpunt is te begrijpen als de analytische en kritische bevraging van het object

---

<sup>27</sup> Diamond, E. *Performance and Cultural Politics* (1996). In: The Routledge Reader in Politics and Performance. London: Routledge (2000). Ed. Goodman, L en Gay de, J. P. 123.



van dans.

De beleving en methoden van de conceptuele kunst werden in eerste instantie als negatief beoordeeld door critici. Pas in de jaren '90 krijgt conceptuele kunst, waaronder het minimalisme, een brede en positieve waardering in Amerika schrijft Ramsay Burt (2006), naar Susan Sontag. Zij verklaren dat het minimalisme in dan als eerste pure Amerikaanse kunststroming wordt 'gevierd'. De invloed van het conceptualisme en directer het minimalisme vindt weerklank bij de leden van de Judson Church beweging. Burt schrijft, dat er een nieuwe generatie was opgestaan. Een generatie van makers die naar de universiteit waren geweest. Dit betekent, verklaart Burt, dat de makers niet alleen opzoek zijn naar nieuwe vormen, maar ook nieuwe theoretische modellen. Tijdens de workshops van Robert Dunn waaraan de Judson Church leden deelnamen, waren zij niet alleen op zoek naar nieuwe theoretische vormen, maar vooral naar de positie van dans binnen de context van kunst. De contextualisering van een kunstwerk/voorstelling achtte zij van minder belang. Buchloh beschrijft de extremiteit van conceptual art, waarin het theoretisch object als >voorstel< begrepen kan worden. Hij omschrijft, de definitie van *art proposition* van Joseph Kosuth als een positionering binnen de kunstcontext, als volgt: '*according to Kosuth, this means that artistic propositions constitute themselves in negation of all referentiality, be it that of the historical context of the artistic sign or that of its social function and use: works of art are analytic propositions*'<sup>28</sup>. Binnen deze aanname wordt de definitie van een kunst-werk op losse schroeven gezet, daar het niet aan normatieve kenmerken dient te voldoen om als kunst gedefinieerd te worden. Wat eveneens de *spatialization of language* laat verklaren, waar een *performative sentence* als handeling en daarmee definitie kan gelden. *Art as an idea as an idea*<sup>29</sup>. Dit is ook in een lijn te zien met modernistische werken, zoals Duchamp's *readymades* of het schilderij *Ceci n'est pas une Pipe* van Magritte. De idee om weg te bewegen van een visueel-fysieke communicatie naar een fenomenologisch perceptiemodel, stelt een reductie van het materiële werk voor. Het doel van het minimalisme is de verandering van het subjectieve perspectief en daarmee de lichamelijke perceptie. Dit probleem werd ook door de leden van de Judson Church beweging gebruikt.

Yvonne Rainer geldt als een van de meest gearticuleerde leden van de Judson Church. Zij liet zich duidelijk beïnvloeden door de minimal art kunstenaars als Sol Lewitt, Donald Judd en Robert Morris. Haar *No manifesto* (1968) heeft vertakkingen met het minimalisme. In het manifest zet zij zich niet alleen af tegen het klassieke ballet, maar ook tegen de moderne dans (Banes;1987;Burt;2006). Techniek, virtuositeit en emotie waren onder meer elementen die zij afwees. Deze "afwijzing" kan geïnterpreteerd worden als een reductie van de dansmaterie. Op deze wijze stelt zij een analytisch perspectief voor op een choreografische praktijk. De bewegingsfrequentie *Trio A* die Rainer maakte, is een frequentie die is gebaseerd op een continue en gelijkmatige stroom die door het lichaamsgewicht is gegeven. Daarnaast choreografeerde zij de frequentie op die manier, dat zij het publiek geen moment in de ogen kijkt. Dit zijn twee elementen die in haar *No Manifesto* beschreven staan. *Trio A* is op deze manier te begrijpen als een zichtbare en ervaarbare vorm van haar manifest. Door de reductie die *Trio A* voorstelt, wordt de communicatie

---

<sup>28</sup>Buchloh, B. *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of institutions* (1990). In *October*, Vol. 55. MIT Press: Winter 1990, p. 126.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 113.

(politics of performance) van groter belang. Deze communicatie betreft zich dan op de positionering van de toeschouwer en de performer.

Minimal art drukt zich niet alleen uit in een reductie van niet noodzakelijke elementen, maar ook in een zo eenvoudig mogelijk concept van complexe communicatie. De ervaring van de ruimte vormt de confrontatie van de toeschouwer. Tegelijk kan de toeschouwer de volledigheid van het kunstwerk in zijn relatie tot de ruimte ervaren. Het kunstwerk is objectief, doordat zij is ontdaan van individuele bemoeïing. Rainer vertaalde deze ideeën, van onder meer Morris en Lewitt, in haar choreografie. Hierin geldt de ruimtelijke ervaring als een analytische verificatie. De massa van het lichaam is altijd verifieerbaar en vormt daarmee een voortdurende realiteit. De bewegingsfrequentie van *Trio A*, is gebaseerd op de werkelijke tijd die de massa gebruikt om zich in de ruimte te bewegen. In het minimalisme vond Rainer een relatie tussen de ruimtelijke kwaliteiten van beeldhouwkunst en de tijdelijke kwaliteiten van choreografie<sup>30</sup>. De wijze waarop zij haar blik choreografeert, waardoor zij de toeschouwer geen moment aankijkt, is te herleiden tot de reductie van subjectieve waarde van het minimalisme. Het werk is ontdaan van subjectieve (relatief) eigenschappen, waardoor de toeschouwer vanuit een ongebonden positie kan waarnemen.

Binnen de Judson Church werd er ruimte gelaten voor crossreferenties. Er werd over de grenzen van de eigen discipline heen gekeken. De ruimte die hierdoor ontstond, werd vertaald in de opzet van de eerste "concerten" die de beweging organiseerde. Binnen deze concerten presenteerden zij hun werk. Alles was mogelijk, waar het befaamde citaat, "*its members agreed that everything imaginable could be dance, the works of visual artists as well as a film or a painting, a piece of music*"<sup>31</sup>, op duidt. Deze crossreferenties die in de jaren '60 ontstonden, vormen voor Helmut Ploebst een belangrijk punt voor de ontwikkeling van dans en performance. "*The first happening, in which dance, performance, music, visual art and literature worked together, was to have a strong influence on the further development of performance art as well as dance performance*"<sup>32</sup>. Dit citaat bestaat uit algemeenheden, maar wijst toch op positie van dans en haar gelijkstelling tot performance kunst. Uit het citaat spreekt de gelijkgestelde ontwikkeling van dans en performance. Deze gelijkstelling vindt nu vorm binnen het label *dansperformance*

#### **4. Ontwikkelingen van dans en performance kunst**

De ontwikkelingen van de Judson Church beweging lijken een lineaire lijn te volgen naar de hedendaagse ontwikkelingen binnen dans. Er kan aangenomen worden, dat deze beweging een ruimte voor de choreografische praktijk heeft geopend, waarin >interdisciplinariteit< als strategie en onderzoek kan dienen. Tegelijk vinden er sinds ongeveer tien jaar een groot aantal re-enactments en (her-) interpretaties van werken van de Judson Church beweging plaats. Dit mag echter niet begrepen worden als een lineair verband tot de ontwikkelingen van de hedendaagse praktijk, maar als een interesse in de eigen historie.

In dit hoofdstuk zal ik ingaan op de ontwikkelingen vanaf de jaren '90, waar dans en performance elkaar steeds weer zullen ontmoeten. De focus echter ligt op >dans< en haar definiëring door middel van choreografie. Deze definiëring zal uiteindelijk

---

<sup>30</sup> Burt, H. *Judson Dance Theater. Performative traces*. New York: Routledge (2006) P.81.

<sup>31</sup> Helmut, P. *No Wind No Word; Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels*. München: Kieser (2001), p. 236.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 235.

toewerken naar een idee van choreografie als open concept. Aan het einde van dit hoofdstuk zal ik dan de ontwikkelingen van performance in relatie tot dans beschrijven. Hier kan choreografie als gedeelde strategie van beiden gelden.

#### 4.1 Inventory

De conferentie *Inventory: Dance and Performance* in maart 2005 van het Tanzquartier Wenen kwam voort uit de vragen over de ontwikkelingen van de Europese dans en performance – naar aanleiding van de conferentie werd het boek *It takes place when it doesn't; on dance and performance* uitgegeven. Het jaartal 1989 geeft de breuk in de geschiedenis van dans en performance aan. Het jaar Oost en West Europa herenigd werden. Het congres verhaalde niet zo zeer over de cohesie tussen Oost en West, in de zin van een Europese dans, maar veeleer over de ontwikkelingen die waren doorgemaakt en de cross referenties die ontstaan zijn. De titel *Inventory* (inventaris) verwijst hier dan ook naar. Sigrid Gareis schrijft in het voorwoord over de twee grote breuken binnen de geschiedenis van performance en dans. De tweede wereldoorlog en de val van het ijzeren gordijn. Deze twee perioden, waar politieke stromingen een aanvang en/of einde vonden, hebben volgens Gareis grote invloed gehad op de ontwikkelingen van dans en performance. Deze breuken verwijzen niet alleen naar de ontwikkelingen van de "Europese" dans, maar ook naar de ontwikkelingen in andere delen van de wereld. De ontwikkelingen in Amerika na de tweede wereldoorlog zijn van belang voor de latere ontwikkelingen in Europa. Gareis schrijft dat de hedendaagse ontwikkelingen in Europa – in Oost en West – een gedeelde interesse hebben in "*conceptual art formats as well as scepticism concerning established institutions and structures*" (p. 7). Indirect zinspeelt zij hiermee op een Europese dansgemeenschap, zonder onderscheid te willen maken tussen Oost en West Europa; een aanzet tot het optekenen van een 'pure' Europese geschiedenis ten overstaan van de dominante postmoderne geschiedenis van Amerika. Echter, waarin constitueert zich de gedeelde interesse in *conceptual*? En is het zo, dat deze gedeelde interesse van invloed is op de ondoorzichtigheid van het hedendaagse dans en performanceveld? Wanneer dit zo is, is *dans*performance daar dan een uitvloeisel van? Daarnaast is het congres gebaseerd op de inventarisatie van het dans- en performanceveld dat vele takken kent, zo schrijven Kruschkova, Schöllhammer en Hochmuth. Zij schrijven dat deze takken zich in hetzelfde veld ontwikkelen, maar er nauwelijks een overzicht is. Dit verklaart de titel *Inventory*. Zowel dans als performance worden gekenmerkt door sterke fluctuaties, die ook nu weer een piek lijkt te maken, gaan zij verder. De inventarisatie binnen de conferentie is er niet op gebaseerd, te achterhalen op welke wijze deze fluctuaties voorkomen, maar wel welke ontwikkelingen zich naast de canonisatie voordoen. Dit betekent welke ontwikkelingen zich vooral naast elkaar voordoen. Daarmee zoeken zij naar een begrip voor het inbedden van het dans- en performanceveld; een fundering voor hun geschiedenis. Steeds opnieuw lijkt zij ongrijpbaar, zoals Phelan al schreef in *Unmarked* (1993).

Is het echter van belang een gefundeerde categorisatie aan te brengen? Is het niet in eerste instantie van belang de ontwikkelingen, wanneer geïnventariseerd, van goede begrippen te voorzien? Daar er, en zo bleek ook tijdens deze conferentie, er tal van termen en labels in omloop zijn die niet, direct, passen bij de ontwikkelingen. In deze kritiek past ook de conclusie van het gesprek over dans en interdisciplinariteit in 2011 tijdens het *ImPulsTanz festival*. Waar de choreografische praktijk vraagt om een nieuwe terminologie en niet om nieuwe categorisaties.

Betreft het *Inventory* was het duidelijk dat de ontwikkelingen geenszins stop gezet moeten worden. Zij achten ontwikkeling van groot belang, maar het vastspinnen van termen kan de ontwikkelingen stoppen. Zo schreef Hans-Thies Lehmann in zijn

*Postdramatisches Theater* (1999;2008) : " *Aufgabe der Theorie ist es, das Gewordene auf begriffe zu bringen, nicht es als Norm zu postulieren.*" (P. 27).

Om terug te keren naar de aanzet van de conferentie in relatie tot deze thesis. De conferentie legt de idee van conceptuele formats, die volgens Gareis de Europese ontwikkeling kenmerkt, naast de ontwikkelingen van de jaren '60 en '70 in Amerika. Xavier Le Roy en Bojana Cvejic namen dit idee als uitgangspunt voor hun forumdiscussie, met als toevoeging: op welk punt de terminologie van dans was aanbeland in relatie tot de choreografische praktijk(en). Zij bespreken en ontleden de term/label *conceptuele dans*. Deze term verwijst niet alleen naar een directe relatie tot het conceptualisme, maar indirect ook naar de verbondenheid met het grijze veld tussen dans en performance. De gedeelde noemer *conceptual formats*, zoals Gareis schrijft, is op verschillende wijze op te vatten. De term *conceptueel* is een breed begrip, dat zowel opvattingen over >conceptualisering van kunst< als overkoepelend voor *conceptuele kunst* verenigd. Zij schrijft verder, dat deze interesse na 1989 gepaard gaat met een scepsis tegenover traditionele instituten en structuren. Deze scepsis is een drijvende kracht achter de eerste golf van performances (historische avant-garde), zoals beschreven door Goldberg, Diamond en Innes. Zij beschrijven deze scepsis als een drijfveer, die als legitieme eigenschap van performance kunst begrepen wordt. Binnen de dans is dit van een heel andere orde. Dans en choreografie moeten zich ontworstelen aan een klassieke interpretatie van dans. André Lepecki beschrijft een rechtzaak in de introductie van zijn boek *Exhausting Dance* (2006). Deze rechtzaak is gebaseerd op de mening van een individu, Whitehead, die meent dat 'stille beweging' geen dans kan zijn. De scepsis van de dansmaker ten overstaan van beweging als expressie, wordt daarmee niet geaccepteerd. De term *conceptuele dans* kan in dit licht begrepen worden als een poging tot een geaccepteerde vorm van "ontworsteling". Het label *dansperformance* kan in dit licht als een voortvloeiende begrepen worden van de term *conceptuele dans*.

#### **4.2 Conceptuele dans vs. Conceptuele kunst en wat zij met choreografie te maken hebben.**

De ideeën van het conceptualisme zijn ook na de jaren zestig en zeventig nog veelal aanwezig (Burt 2006). Binnen een danscontext viert de conceptuele dans (ook genoemd in lijn met non-dans, anti-dans) hoogtij in de jaren negentig. Een belangrijke noot hier, is de differentiatie tussen de Verenigde Staten en west Europa. Het Postmodernisme wordt in eerste instantie vanaf eind jaren '60 in Amerika gevormd, maar vindt eind jaren '80 weerklank in Europa. Zoals eerder aangegeven, is de wisselwerking tussen Amerika en Europa van wezenlijk belang voor de algemene ontwikkelingen binnen de kunsten. Het postmodernisme ontwikkelde zich in Amerika naar aanleiding van een herintroductie van avant-gardisten als Marcel Duchamp. Cunningham en Cage waren beide gefascineerd door Duchamp's werk en zijn idee van "readymades", waarna zij zich toededen op "found movements" en "found sounds" en later op de *indeterminacy* en *chance operations*. Binnen de Judson Church beweging legden onder meer Yvonne Rainer en Steve Paxton zich toe op "ordinary movement". Er kwam een grotere nadruk te liggen op het ontwerp, door middel van het vormgeven van nieuwe regels; het concept. Duchamp, die in eerste instantie als recalcitrant gezien kan worden, verhief objecten door middel van een performatieve zin tot kunstwerk. Dit heeft een aanzet geleverd voor een discussie over de waarde van de idee van een werk dat tot kunst wordt verheven. Deze objecten zijn voorbeelden van een herstructurering, die onder meer door Cunningham als operatief mechanisme werden ingezet. Hierin komt de idee van *kunst* in het gedrang, daar haar

materiaal een gevonden contemplatie weergeeft en niet langer een uiting van een constructief bedachte expressieve betreft.

In de hedendaagse dans/choreografische praktijk ligt een probleem besloten in de definitie van het *concept* en het *object* van dans. Vanaf de jaren '90 gaan steeds meer choreografen zich toelagen op choreografie als concept, waardoor deze twee termen conflicteren. De conceptualisten van de jaren '60 en '70 in Amerika abstraherde het kunstwerk, door zich toe te leggen op een theoretisch object van kunst. Hier is een tegenoverstelling tussen conceptuele kunst en dans. Het conceptualisme ontdeed zich van de materialiteit van het kunstwerk, waar dans zich juist vindt in materialiteit van uitvoering. Over dit punt schrijft Cvejic: "*In other words, their work isn't conceptual because it doesn't dematerialise the concept from its object.*" Zoals we later zullen lezen, ontrekt Lepecki zich van dit object van dans, in die zin dat *beweging* losgekoppeld wordt van het lichaam. Dan blijft nog het conflict tussen concept en choreografie onopgelost.

Wanneer *concept* uitgedrukt wordt in een verzameling van gedachten en structuren, dan voldoet ieder werk aan een dergelijke idee. Dit is ook niet wat het probleem van dans vormt. Het probleem ligt in de geslotenheid van het concept van choreografie. Cvejic beschrijft dit probleem vanuit, in eerste instantie, het concept *dans als choreografie*<sup>33</sup>. Hieruit voort komt, schrijft zij, dat choreografie nominaal begrepen wordt aan dans. Dit idee blijkt ook in de hedendaagse praktijk moeilijk te ontkoppelen. Hoewel de promotie van choreografie als een vloeiend concept door onder meer Ploebst en Lepecki zich naast dit klassieke idee vormt. Vanaf de jaren '90 begonnen choreografen hun choreografie te conceptualiseren, zo schrijft Cvejic. Deze conceptualisatie vormde dan het eigenlijke object van hun werk. In zekere zin bekritiseerden zij op deze wijze het gesloten concept van choreografie als organisatiestructuur, waardoor choreografie niet langer als *self-evident*<sup>34</sup> begrepen kan worden. De choreografen koppelden choreografie en >het dansen< los van elkaar. Daarnaast zochten zij naar een manier om choreografie te expanderen, door gebruik te maken van nieuwe instrumenten. Lepecki neemt de lezer helemaal terug naar de eerste choreo-grafiën. Hier staat het schrijven van een choreo-grafie (vooraf) los van de uitvoering, het dansen (achteraf). Tot begin jaren '90 werd dit romantische idee, in zekere zin, gehandhaafd. In de jaren '60 en '70 werd er gebruik gemaakt van scores, die als organisatiestructuur fungeren en in die zin de normatieve notie van choreografie gedeeltelijke overstijgen. Cvejic gaat verder en beschrijft dat het voor een open concept van groot belang is, dat het bestaat in een continuüm. Dit continuüm constitueert zich in zijn ontwikkeling. Door continue expansie is er geen mogelijkheid tot het vormen van exacte regels. De vraag die meermaals gesteld wordt met betrekking tot de legitimatie van de term *postmodern*, is welke categorisaties, esthetische overeenkomsten en instrumentalisaties er te vinden zijn tussen de verschillende choreografen en (visuele) kunstenaars etc. Cvejic wijst deze van de hand, in die zin dat dergelijke *connecting unreproducible connections* zorgen voor *monster-barring*. Dit idee van een continuüm lijkt ook bij Buchloh aangesproken te worden, wanneer hij Kosuth bespreekt. Hier bestaat het concept van kunstwerk buiten een context en referentialiteit, maar bevindt zich daarmee continu buiten een context en referentialiteit.

---

<sup>33</sup>B. Cvejic, X. Le Roy en G. Siegmund. (2006). To end with judgement by way of clarification... In: M. Hochmuth, K. Kruschkova, G. Schöllhammer, (ed). *It takes place when it doesn't; on dance and performance since 1989*. Frankfurt am Main: Revolver, p. 51.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 52.

Twee zaken die meespelen in de term *conceptuele dans*, die ook Cvejic aanstipt, zijn de blindelings en lineaire invloed die de Judson Church beweging wordt toegeschreven, naast de instituten die dans ondersteunen door middel van patronage. Deze lineaire lijn wordt voortgezet middels de term *dansperformance*, die vooral in een festival- en programmeringcontext wordt aangegrepen. Om verder te denken over deze relatie, is de beschrijving van Cvejic over *laboratoria* en *onderzoek* ter illustratie te gebruiken voor een verklaring waarom *dansperformance* in deze lijn ligt. Voordat ik deze illustratie zal maken, zal ik eerst Ploebst's "tegenreactie" beschrijven. Zijn reactie hangt samen met het hierboven beschreven probleem. Ploebst probeert vorm te geven aan een veld dat bestaat in zijn dualiteit.

Ploebst schrijft in zijn essay *Blago bung bosso fataka* (2009) over de reactie op de overdracht van de conceptuele dans in de hedendaagse kunstpraktijk. Naar zijn idee treedt dans nu uit de *Spalte*, na de voortdurende discussie omtrent de vorm en definitie van dans vanaf het postmodernisme. Dit uittreden gebeurt door middel van de inzet van choreografie als open concept. Choreografie als het overkoepelend concept van dans<sup>35</sup>, om haar als discipline te funderen. Hiervoor grijpt hij terug op kenmerken van het conceptualisme, maar laat tegelijk ruimte voor een open vorm. In die zin, dat choreografie niet langer staat een geïnstrueerd en getraind bewegend lichaam. Ploebst's idee gaat hiermee voorbij aan het voorstel van William Forsythe uit 1998. Forsythe omschreef choreografie als een organisatie van dingen in de ruimte<sup>36</sup>. Eveneens treedt hierdoor de dominantie van performance over dans op de achtergrond en de experimentele ruimte van performance op de voorgrond. Ploebst beschrijft aan de hand van instructies en catalogisering de veranderingen die het dansveld doormaakt. Waarbinnen de *silly dance* – als een vorm van "ordinary" dans – als component van de bevrijding geldt. Hiermee pleit hij voor een herdefiniëring van choreografie, als zelfstandig concept, in een kunstcontext. Deze twee elementen verbinden zich duidelijk met de jaren zestig, in die zin dat ze teruggrijpen op de toen ontstane problemen binnen de definitie van dans. Is er niets veranderd? Gaat het daadwerkelijk om een legitimatie van dans in een kunstcontext of in eerste instantie als een overstijgen van dans uit een performancecontext. Waar Ploebst enerzijds pleit voor een zelfstandig handelen van *choreografie*, waarmee hij dans zichtbaarheid wil verlenen, sluit hij anderzijds aan bij een modernistisch idee. Dit vormt Ploebst's dualisme, omdat hij pleit voor *choreografie* als zelfstandig onderhandelaar voor alle kunsten in een netwerk, maar dit veel eerder wijst op choreografie als tool.

#### **4.3 Nieuwe choreografische praktijk of wat is nieuw?**

Als we op Ploebst ruime vragen ingaan en hier Lepecki bij betrekken, valt er op te merken dat er sprake is van een wringende situatie waarin zich, vooral, de danstheorie bevindt. Lepecki pleit eveneens voor een open concept van choreografie, maar zijn argumentatie volgt een heel andere en meer secure lijn. Belangrijk hierbij is het verschil tussen theorie en praktijk. Zoals aangestipt bij Cvejic is het creëren en definiëren van een open concept van choreografie van groot belang voor een legitimatie binnen een kunstcontext. De context die Ploebst zo prevaleert. Hier gaat het in eerste instantie om een acceptatie van dans als een kunstvorm in ontwikkeling. Het romantisch idee van dans staat een dergelijke acceptatie voor choreografie in de

---

<sup>35</sup> Hieruit valt op te maken, dat Ploebst choreografie als een *Tool* ziet, om dans (beweging) als fundamenteel en zelfstandige discipline te laten verschijnen.

<sup>36</sup> Ploebst, H. *Blago bung bosso fataka*. In: *Tanzjournal*, no. 5, 2009, p. 40.

weg. Dans wordt gezien als “[...]the invention of body”<sup>37</sup>. Voor een acceptatie van choreografie als kunstpraktijk, gaat het daarom eerst om een onderhandeling van een positie binnen het kunstdiscours en niet, zoals Ploebst pleit, om *choreografie* in te zetten als een tool voor het ‘incorporeren van dansproblemen’. Doelt Ploebst namelijk op problemen van beweging – beweging als dynamiek – of een problematisering van objecten in tijd en ruimte? Door choreografie een zo ruime opening te geven, zodat zij als het ware alles in zich opslokken kan, zorgt niet voor een onderhandeling tot acceptatie als concept binnen het kunstendiscours. Om terug te keren naar de discussie van Cvejic en Le Roy, waar Le Roy de volgende vraag formuleert:

“Do you think that it can have something to do with the fact that choreographic art is not a well-established or recognised art practice in comparison with visual art or music for example?”<sup>38</sup>

Cvejic antwoordt hierop, door de shift van de jaren '90 te verklaren. Hier ging het niet om “[...] what kind of object a dance performance is, but what kind of concept of dance is performed, or put forth in the performance”.<sup>39</sup> Hieruit valt op te maken wat er binnen de zogenoemde laboratoria en onderzoeken gebeurde. Choreografen legden zich meer toe op de uiting van een concept, waar het concept, kort door de bocht, begrepen kan worden als het thema en bepalend voor de esthetiek van de betreffende uitvoering. Door middel van programmamakers en residenties werden choreografen gevraagd ‘een onderzoek te verrichten’ of ‘een experiment’ te bedenken. Hierbij was niet de oplossing van belang, maar het proces van de zoektocht. “Work in progress” wordt getoond, maar het product (belofte) – de voorstelling als geheel – wordt uitgesteld. In zekere zin doet dit denken aan de eerste performances die RoseLee Goldberg beschrijft, een experimentele fysieke uitvoering door de kunstenaar zelf, om nieuwe ideeën en inzichten te vormen en uit te proberen. Hier doet een oplossing niet ter zake, maar een transformatie. Is hier een relatie te vinden voor de vertroebeling van zowel het performance- als het dansveld? Uit Cvejic’s beschrijving wordt duidelijk, dat zij zich betreft op choreografen die zich buiten de contouren van de “geaccepteerde” dans bewegen. Opereren zij in de niche van het dansveld? Als ook wordt hier duidelijk, dat het getoonde “work in progress” niet het maakproces presenteert, maar in meer of mindere mate een ‘normale’ voorstelling. De toeschouwer vertaalt dit als een potentiële dialoog. Echter, omdat deze dialoog na de presentatie van het “work in progress” nog steeds open staat voor zijn participanten – het werk impliceert immers de belofte tot een conclusie zullen komen – raakt zij het veld van performance. Binnen een *performance* wordt de onderhandeling voor transformatie slechts in gang gezet en vormt geen afgesloten geheel. Op deze wijze markeren beiden veeleer een aanvang van een onderhandelingsproces.

In dit licht kan choreografie minder als een patroon/compositie begrepen worden, maar als een mogelijke *strategie*. Wellicht ligt hierin de problematiek van acceptatie van een *choreografische praktijk* of *choreografische kunst*, zoals Le Roy omschrijft. De term >choreografische praktijk< is dan een voortvloeiende uit deze problematiek. Binnen het performanceveld is een tactiek en/of strategie al eerder geaccepteerd als

---

<sup>37</sup> B. Cvejic, X. Le Roy en G. Siegmund. (2006). To end with judgement by way of clarification... In: M. Hochmuth, K. Kruschkova, G. Schöllhammer, (ed). *It takes place when it doesn't; on dance and performance since 1989*. Frankfurt am Main: Revolver, p. 53.

<sup>38</sup> B. Cvejic, X. Le Roy en G. Siegmund. (2006). To end with judgement by way of clarification... In: M. Hochmuth, K. Kruschkova, G. Schöllhammer, (ed). *It takes place when it doesn't; on dance and performance since 1989*. Frankfurt am Main: Revolver, p. 51.

<sup>39</sup> Ibidem, p. 51.

een esthetische vorm. Wanneer we teruggrijpen op Peggy Phelan's *Unmarked: Politics of Performance* (1993), wordt duidelijk dat *performance* geconstrueerd wordt door een strategie van communicatie. Aan de hand van verschillende "disciplines" beschrijft zij performance als een overkoepelende strategie voor communicatie. In haar beschrijving van manifestaties komt naar voren, op welke wijze deze getheatraliseerde onderhandelingen een aanzet vormen en geen eindpunt. De draagkracht van de theatrale onderhandeling werkt langer door dan de actie tot onderhandeling zelf. Doordat er een vacuüm gecreëerd wordt, waarin de onderhandeling/actie plaats vindt, kunnen andere codes worden aangesproken. Wat Buchloh, naar Kosuth, beschrijft over *art proposition*. Waar de analytische propositie elke referentialiteit ontkent door het buiten een context te plaatsen en op die manier haar eigen context (vacuüm). Binnen kunnen zich nieuwe signalen en tekens ontwikkelen die als baken binnen het vacuüm fungeren, hoewel een vorm van subjectieve referentialiteit bij de toeschouwer niet geheel ontkent kan worden. De theatralisatie van de manifestatie stelt een set regels voor, die zoals Schechner beschrijft, evident zijn voor een uitvoering. Het script, de regels, moeten volbracht worden. Tijd speelt hierin een centrale rol. Aan de hand van spel en sport beschrijft hij, dat er ofwel een script volbracht moet worden, waarna het einde wordt uitgeroepen, ofwel er een voorgezette tijd is waarin zoveel mogelijk van het script volbracht moet worden. In tijdskader van het spel ontstaat een ruimte buiten de werkelijke ruimte, waarbinnen slechts het afgesproken script en de regels van belang zijn. Op die manier kunnen zich, door herhaling, nieuwe tekens vormen. Aan de hand van deze tijdsproductie van *performance* stelt Schechner dat, props die in de werkelijke ruimte geen of weinig waarde bezitten, binnen het spel een wezenlijke rol kunnen spelen en daarmee voor die uitvoeringstijd een grote waarde bezit. De herhaling en de afgesproken waardebevestiging maakt het mogelijk 'nieuwe' tekens te construeren.

#### **4.4 Dans, inspirator van performance**

RoseLee Goldberg beschrijft dans als een discipline met een uitzonderlijke positie. In eerste instantie, zoals hierboven al aangestipt, berust deze toeschrijving op de "trage" ontwikkeling van dans binnen het kunstendiscours, anderzijds op de raakvlakken tussen dans en de ontwikkeling van *performance*. Waar performance kunst verbonden is aan fysieke actie. Wellicht kunnen we Goldberg's fascinatie voor dans binnen het performance veld begrijpen in het licht van haar beschrijvingen van de manifesten van de beeldend kunstenaars. De manifesten bestaan uit, geschreven, taal. In dans vindt *taal* zich in beweging, maar is niet direct gerelateerd aan het schrift. Moderne dans, zoals Martha Graham en Rudolph von Laban was geënt op het het stileren van emoties. Een metafysische verbintenis tussen lichaam en geest. Dit idee van dans/beweging, wordt door verschillende theoretici van het postmodernisme niet gezien als modern. Pas ten tijde van het postmodernisme riepen zij leden van de Judson Church beweging uit als 'echte moderne dansmakers'. Het beroemde citaat van Yvonne Rainer, uit haar naschrift bij *The Mind is a Muscle*, getuigt van een andere verbondenheid tussen beweging en het lichaam. Het lichaam wordt niet langer gedreven door metafysische processen of de bron van gestileerde emoties, maar door het natuurlijk gewicht en massa. "I love the body, its actual weight, mass and unenhanced physicality"<sup>40</sup>. Het lichaam is niet langer alleen medium, zoals we gezien hebben bij de modernen van Huschka, maar het object. In die zin wordt beweging geabstraheerd van het object, het lichaam. Wanneer niet alleen de beweging

---

<sup>40</sup> Rainer, Y. *The Mind is a Muscle*. In: Tulane Drama Review (1965), 10,2: 178.



losgekoppeld wordt van het lichaam, maar vooral de normatieve verbintenis, dan kan choreografie eenzelfde loskoppeling ondergaan. In zekere zin gebeurde dit in de jaren negentig.

Cunningham en de leden van de Judson Church maakten gebruik van "scores" als het ontwerp van een voorstelling/performance. De hedendaagse praktijk werkt eveneens met een dergelijk ontwerp. Dit "ontwerp" kan gezien worden als een binding tussen dans en performance. Dit ontwerp of "score" moet gezien worden als een frame, waarbinnen de *performance* wordt uitgevoerd. Een dergelijke frame relateert enerzijds de conceptuele kunst, en anderzijds aan de manifesten van het begin van de 20<sup>e</sup> eeuw. Binnen deze frames speelt >taal< een belangrijke rol. Taal als aanzet tot actie en interpretatie. Zoals al aangeduid bij Goldberg en Taxidou, is de rol van de *performativiteit* van taal de belangrijkste grond voor de fysieke uitvoering van perceptiemodellen. Taal is actie, beweging en denken, maar kan ook als frame dienen voor een strategie. De score als frame kan daarom dienen als een strategie voor een performance. Dit frame en zijn strategie bieden eveneens ruimte aan ongedefinieerde uitkomsten, waarmee er een openheid behouden wordt voor een actualiteit binnen de uitvoering. Deze actualiteit is zowel binnen performance als dans van belang voor de communicatieve processen tussen performer en participanten/publiek.

Vanaf eind jaren '60 treden er enkele kunstenaars naar voren die *performances* maken die alleen als documentatie te zien zijn. Kenmerkend aan deze performances is, dat zij geen doel in zich dragen, zoals de klassieke kunsten, maar een actie voorstellen of een beweging in gang zetten. De uitvoeringsduur van de performance doet minder ter zake, maar is een verzameling van deze *bewegingen*. Een voorbeeld van een dergelijke performanceverzameling is Vito Acconci's *Following Piece* (1970). Hiervoor volgde hij willekeurige mensen op straat. Uit interesse, prikkeling en nieuwsgierigheid. Soms volgde hij een individu voor lange tijd, omdat deze een lange weg aflegde, soms kort, omdat het betreffende individu zijn/haar bestemming had bereikt. Als een voyeur en schim volgde Acconci mensen, maar paradoxaal genoeg werd hijzelf ook gevolgd, daar getuigt de verzameling foto's van. Dit voorbeeld in relatie tot nieuwe choreografische praktijken in dezelfde periode, stelt een methode van structuur voor. Een vrijwillige keuze, een onderhandeling, een "lotsbestemming". De change operations van Cunningham en Cage en de idee van found movement voor het componeren/herstructureren van het alledaagse, komt ook hier naar voren. Anders gezien, is de (bewegings-)structuur die Acconci door zijn achtervolgingen vormt, te lezen als een score. Als ook andere situationisten, onder meer stadswandelingen vormgaven, zonder deze wandeling daadwerkelijk te hebben gemaakt. Zij ontwierpen deze wandelingen door gebruik van commando's en/of restricties. Door uitvoering van dergelijke acties, als ook het 'herinneren' (betrokken op de documentatie) van dergelijke performances, wordt er een dialoog in gang gezet, waarin de participant/toeschouwer (zich)zelf bevraagd. Tegelijk stelt de performer zichzelf, waarschijnlijk, soortgelijke vragen tijdens de uitvoering van deze acties. Deze probleemstellingen binnen de scores, werden ook onderzocht tijdens de (pre-) Judson Church workshops. RoseLee Goldberg schreef hierover, dat de dansmakers dezelfde 'problemen' als de performance kunstenaars onderzochten, maar op een geheel 'nieuwe' wijze deze problemen onderzochten.

Om hier een vertaling te maken naar het *Inventory* en de verzamelde teksten in *It takes place when it doesn't*. Gabriele Brandstetter schrijft over de waarde van *inventory*, het maken waardebeoordelingen en lijsten. Brandstetter begint, dat discoursen bestaan in een ordening van vaststaande kennis. Hieruit volgend, dat een

inventarisatie een discursief proces is, waaruit een uiteindelijke waardebeoordeling voortvloeit. Dans en performance maken onderdeel uit van dit proces. Het "object" van deze inventarisatie, gaat zij verder, is "a new and diverse field of artistic work with the body"<sup>41</sup>. Dit veld heeft vanaf de jaren '90 een vlucht in zijn ontwikkeling genomen, door "interest in the expansion of the borders of the genre of the art of dance and performance". Door deze vlucht is het noodzakelijk een inventarisatie te maken, maar geen restricties. Brandstetter doet een ander voorstel, waarin dans en performance in hun efemere en bewegende kwaliteit kunnen blijven bestaan. Zij verklaart dat het maken van een inventarisatie, vanuit een theoretisch oogpunt, gebaseerd is op een archief van materiaal. Dit materiaal van dans en performance is het *event*. In Phelan's optiek: dat wat niet bezit kan worden, dat wat niet reproduceerbaar is. "If, then, there is no "stock" that can be inventorized, so neither can there be a corresponding theoretical locus"<sup>42</sup>, schrijft zij. Haar voorstel is, om "het wezen" van dans en performance, het in beweging zijn, ook als wijze voor theorievorming te nemen, zodat zij gelijkwaardig in beweging zijn. "In this motion, both what is perceived and its perception are moved simultaneously [...]"<sup>43</sup>. Hiermee doelt zij op een waarneming *in* beweging. Phelan schreef over de belofte die uitgaat van *performance*. Het punt waarop het *event* de herhaalde belofte doet in de "zichtbaarheid" te treden. Brandstetter schrijft in dit licht, dat *Inventur* eerder begrepen moet worden als *inventio*<sup>44</sup>: "[...] the potential of the unexpectable event", in navolging van Derrida's "thinking the impossible possible"<sup>45</sup>. Daarmee bezit zowel dans als performance een ongrijpbare positie, die altijd in beweging is. De vertroebeling die is ontstaan, is wellicht te wijten aan deze beweging, maar eveneens aan de wil deze beweging vast te zetten. Doordat beide praktijken een soortgelijke dynamiek bevatten, lijken zij elkaar genegen. Hieruit komt naar voren dan dans niet alleen in termen van techniek begrepen wordt, maar dans – en daarmee choreografie – als een bewegingsstructuur. Een proces *in* beweging. Door te kijken naar de strategieën en methode van *performance*, kan de expansie van dans, in de zin van *choreografie* gevolgd worden.

## 5. Naar een notie van *dansperformance*

Hoe kan choreografie als een zelfstandig concept fungeren buiten de eigen danspraktijk? En wat zou hier de waarde van zijn? Om tot een van notie *dansperformance* te komen, is het duidelijk geworden dat de idee van *choreografie* hierin van belang is.

Eenzijds moet er een danshistorisch probleem overwonnen worden, wat echter in de praktijk al overwonnen lijkt. Anderzijds staan we met *performance* voor het probleem van een praktijk die een vaste categorisering probeert af te wijzen. In dit hoofdstuk zal ik ingaan op de hedendaagse praktijk waarin het concept van *choreografie* als zelfstandig wordt gepromoot. Daarnaast zal ik twee *dansperformances* beschrijven en

<sup>41</sup> Gabriele Brandstetter. (2006). "Stocktaking" in the realm of dance scholarship on dance: theory and practice. In: M. Hochmuth, K. Kruschkova, G. Schöllhammer, (ed). *It takes place when it doesn't; on dance and performance since 1989*. Frankfurt am Main: Revolver, p. 75.

<sup>42</sup> Gabriele Brandstetter. (2006). "Stocktaking" in the realm of dance scholarship on dance: theory and practice. In: M. Hochmuth, K. Kruschkova, G. Schöllhammer, (ed). *It takes place when it doesn't; on dance and performance since 1989*. Frankfurt am Main: Revolver, p. 75.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 75.

<sup>44</sup> Ibidem. P. 77.

<sup>45</sup> Ibidem. P. 77.

een *dansperformancefestival*, om zo de relatie van dit label tot de choreografisch praktijk te begrijpen.

### **5.1 Modernisme en de hedendaagse choreografische praktijk: choreografie als zelfstandig concept.**

André Lepecki beschrijft de ontwikkelingen van de hedendaagse dans als een erfenis van het modernisme. Hierin legt hij een lijn tussen het modernisme en het postmodernisme en de invloed van hun doorwerking in het hedendaagse veld.

In zijn *Exhausting Dance* (2006) over de hedendaagse choreografische praktijk en theorievorming, beschrijft hij de definiëring en het gebruik van *postmoderne dans* naast de idee van *beweging* als het object van het modernisme. Al eerder heb ik geschreven over de positie van de notie *postmoderne dans* ten overstaan van *moderne dans*. In dit opzicht pleit Lepecki tegen het postmodernisme als term en positionering van dans. Hij zet de idee van het modernisme voort als *modernity, as a pure being-towardmovement* (introduction 11). In lijn met het modernisme, ziet hij het *project of modernity* nog niet als afgesloten, maar als een performatief proces. Hierin is *modernity* te begrijpen als onderhandelingen tussen subjectiviteiten en dominantie, wat het tot een zich in *tijd* steeds configurerend concept maakt (politiek; vergelijk Phelan 1993). Lepecki volgt de lijn vanaf de barokke periode, waar het lichaam gepolitiseerd werd, naar een negotiëren tussen verlangen en politiek. Het concept van choreografie moet hierbinnen gezien worden als methode van een tijdelijke negotiatie. De *beweging* ligt besloten in het concept van choreografie, maar de *politics of performance* zijn hier niet inherent aan. "[...] *that there is nothing fixed in the dominant, or hegemonic, order?*" (introduction 12). Wat er al op te merken viel bij de historische avant-garde, is de duidelijke methode tot reconfiguratie van de dominante beweging. Binnen de dans, zoals beschreven bij Huschka, keert de ontologische aanname van wat dans constitueert om. In Lepecki's zienswijze keert de kolonisatie van het lichaam zich om. Het concept van *beweging* neemt quasi het lichaam over. Daarmee veranderde niet alleen de essentie van dans *beweging*, zoals Martin in 1933 beschreef, maar ook de dominantie van choreografie over het lichaam. De (kunst)criticus, Clement Greenberg – die het modernisme *as an end in itself* zag, waar alle kunst zich ontdoet van versiering tot de pure essentie is bereikt – lijkt in dit idee gesteund. Lepecki bestrijdt dit echter, daar hij de "conservatieve" aanname van de danstheoretici aanklaagt en niet de ontwikkelingen in de choreografische praktijk.

Door het concept choreografie buiten de discipline >dans< te denken en in een relationeel veld tot andere disciplines te positioneren, wil hij het denken in beweging omzetten. Hij schrijft: "*To address the choreographic outside the proper limits of dance proposes for dance studies the expansion of its privileged object of analysis; it asks dance studies to step into other artistic fields and to create new possibilities for thinking relationships between bodies, subjectivities, politics and movement*" (p. 4). Hiermee duidt hij op het openen van het concept van *modernity*, waar haar mobilisatie van binnenuit moet ontstaan. Dat is waar hij naar wijst, wanneer hij schrijft over de vermeende "verstilling" in dans, als een onderbreking van deze *being-towardmovement* van het modernisme. Hierin komt niet alleen naar voren, dat *choreografie* als zelfstandig concept begrepen wordt, maar centraliseert het proces van verandering. Het *embleem* van het modernisme is *beweging* en die beweging heeft geen lineair einde gevonden. Eenzelfde kritiek uitte Huschka over de canonisering van de moderne dans en de term postmodern, evenals Cvejic in haar fragment van de conferentie.

De vraag die daaruit volgt is; heeft de choreografische praktijk zichzelf tot stilstand gebracht, waaruit valt dit op te maken? Naar aanleiding van een kritiek en een rechtzaak van Whitehead, verklaart Lepecki de "stilstand" van dans, maar veel eerder de stil-stand van zijn theorie als zal blijken. Verstillings – van beweging – vormt in zijn optiek geen probleem voor de dans, maar duidt veeleer op een stil-stand van zijn theoretische praktijk (zie hier wederom een vergelijking met Cvejic over het nog niet theoretiseren van *conceptual dance*). Deze stilstand wordt veroorzaakt door dit lineair denken; het stigmatiseren van dans als lichamelijke beweging. Door het object van dans, *beweging*<sup>46</sup>, zelf in een baan te brengen, ontsnapt Lepecki aan deze stigmatisering. Beweging is hier niet alleen als fysieke ruimte waarneembaar, maar als een relationele ruimte te denken. Waar de conceptualisten de ruimte van perceptie lieten uitdijen, laat Lepecki *beweging* gedijen buiten de taalbarrières om – hiermee is geen sublimatie van beweging voor het denken bedoeld -. Hier is een relatie tot performancekunst te vinden. Waar Lehmann (2008) specifiek schrijft over het voelbaar maken van tijd en het overstijgen van de fysieke ruimte, zo wordt er over lichamen van dansers gesproken als over het openen van nieuwe ruimten buiten de tijd. Objecten in de ruimte die de reële tijd opslokken (vacuüm). Echter, heeft taal, zoals gebruikt door de conceptualisten, nooit een dergelijke overhand gekregen binnen "conceptuele" dans. Eén van de redenen van Cvejic dan ook, om de term *conceptuele dans* van de hand te doen. De rol die taal (geschreven taal) speelt in de tot nu toe besproken ontwikkelingen, valt niet af te doen als onbelangrijk. Voor nu doet het minder ter zake welke invloed zij heeft gehad. Wel is het van belang *taal* hier te begrijpen als een communicatie experiment tussen de fysiek van performance en de concepties van de toeschouwer. Hier delen dans en performance hun inzet op zelfreflectie en (zintuiglijke) waarneming. Cvejic duidt wel op een benadering van dans als schrijven, maar in Derridaanse zin<sup>47</sup>. Bedoeld hier is schrijven als een deconstructie, waardoor dit schrijven als een lezen begrepen kan worden. De context waarin het teken en de referent samenkomen is dan van wezenlijk belang voor zijn waardebeoordeling.

Lepecki zet zijn lijn verder uiteen naar het begin van de 21<sup>e</sup> eeuw. Choreografen komen, onafhankelijk van elkaar, in "opstand", door zich in hun fysieke beweging te verstillen (zie de eerder genoemde kritiek van Whitehead). Dit is een reactie op sociale en politieke gebeurtenissen. Deze verstillings heeft volgens Lepecki te maken met de verschuiving van de *dominante*, dat wat zo gezegd richting geeft aan sociale constellaties. De verstillings is enerzijds een kritiek aan deze dominantie, anderzijds een negotiatie voor nieuwe constellaties. Verstillings is daarmee niet te begrijpen als een stil-stand, maar geeft de verschuiving van de dominante aan. De rol van choreografie kan hierin als de spil van onderhandeling gezien worden. Choreografie als zelfstandig onderhandelaar. Dit idee, choreografie als zelfstandig onderhandelaar, neemt ook Helmut Ploebst (2001) als uitgangspunt. Waar hij deze zelfstandigheid benadert vanuit het kunstendiscours en sociale netwerkconfiguraties. Hij ziet hierin de overlevingskansen van dans binnen de kunsten. Naar zijn idee, wordt dans, en in die zin choreografie, gedomineerd door de idee dat beweging nominaal is aan dans. Echter, zo schrijft hij, door de verbintenis die ontstaan is tussen *performance* (als

---

<sup>46</sup> *Beweging* wordt sinds de modernen gezien als de spil van dans, echter verschilt de mening over de essentie van die beweging als fenomeen.

<sup>47</sup> B. Cvejic, X. Le Roy en G. Siegmund. (2006). To end with judgement by way of clarification... In: M. Hochmuth, K. Kruschkova, G. Schöllhammer, (ed). *It takes place when it doesn't; on dance and performance since 1989*. Frankfurt am Main: Revolver, p. 50.

platform) en choreografie, verheft de dans zich uit de *Spalte*. Hier treden twee problemen naar voren. Het probleem dat de dominantie die over dans heerst, in dit opzicht paradoxaal *performance* is, terwijl in zijn bewoording juist *performance* als het platform voor de hernieuwde zichtbaarheid van dans (in de zin van choreografie) fungeert. Ploebst ziet *performance* als een veld, waarbinnen geen restricties geleden voor de verschillende disciplines die erin samenkomen. *Performance* als een vrijwaring van stigmata. Wanneer we dit idee anders bekijken, zou *performance* echter gelden als een afgesloten veld – ook in de zin van netwerk -. Dit vormt het tweede probleem, waaruit voort zou komen, dat zich geen nieuwe ontwikkelingen kunnen verheffen, daar zij geregeerd wordt door vrijwaring van alle aspecten van waardebevestiging. Terwijl de idee van *performance* van bijvoorbeeld RoseLee Goldberg is gebaseerd op een veld van experiment, dat aan het exterieur van een discipline werkt. Om verder te gaan met de idee van Ploebst, heft hij het concept choreografie boven de discipline, zoals ook Lepecki dit in zekere zin voorstelt. Echter, door de interventie van *performance* als zijnde een *netwerk*, waar disciplines in elkaar overvloeien, vloeit ook het concept van *choreografie*. In dit vloeibare netwerk ziet Ploebst choreografie als een patroon voor potentiële bewegingsmodulen. Het is ook in dit licht, dat hij een nieuwe term opwerpt: *New Choreography*. Deze term geeft echter niet weer waarop zij zinspeelt. *New Choreography* lijkt te refereren aan de hedendaagse praktijk, maar wat zegt zij over tien jaar? Ploebst verklaart:

“New Choreography today potentially contains all the movement concepts of dance. Some of its exponents have transformed it, others make little use of it. However, the movement languages are not oriented on dance-technical premises but on more general terms of an art that mediates through the body. Choreography no longer is just an organisational form for mediating various dance aesthetics, but steps in front of form as a significantly more comprehensive means of communication. The artistic results, though, up to now have mainly be defined as dance, and they always intergrate problems of dance. This also changes the bandwidth of the dance term: it is becoming permeable to the outside. New Choreography at the beginning of the 21th century contains no avant-garde attitudes whatever, but proposes enlarged methodical approaches” (p. 267).

Om allereerst in te gaan op de *no avant-garde attitudes* in combinatie met zijn idee van netwerk. Door een steeds grotere verstrengeling van netwerken, wordt er een probleem gecreëerd. Dit probleem betreft een geïnstitutionaliseerde dominantie, die niet langer gevormd kan worden. Waardoor er geen avant-garde nodig zal zijn om nieuwe regels te creëren. Door deze verstrengeling is er in beginsel al weinig ruimte voor een consequent patroon waartegen geageerd zou kunnen worden. Opvallend is, dat Ploebst choreografie expliciet voor vorm plaatst. Dit an sich is niet opvallend, maar wel de benadrukkin. Wanneer choreografie, in dit licht, slechts begrepen wordt als een organisatie van communicatie, dan kan zij zich niet distantiëren van andere kunsten, zoals theater. Schechner's idee van script, drama en theater is gebaseerd op een organisatie van transformatie en transformatie als in beginsel communicatie. Essentieel voor kunstvormen is een patroon van communicatie en daarmee ook voor choreografie.

Veeleer ligt er in het concept een aanklacht besloten, die ingaat op een legitimatie van dans binnen een algemene kunstcontext. Hier integreert hij de invloeden van de jaren '60 en '70 als feitelijke patronen voor de hedendaagse 'vertroebeling'. Zijn idee van *netwerk* voert terug naar de ontwikkeling van de jaren '70. Hier creëerde de Judson Church beweging de ruimte om disciplines in elkaar over te laten vloeien. Daarnaast voert zijn idee van netwerk naar de hedendaagse communicatiewijze. Hier kunnen interfaces over en naast elkaar bestaan

De *Inventory* conferentie geeft voor een dergelijk inzicht in de hedendaagse praktijk een meer expliciet kader. In eerste instantie verzamelde de conferentie de gedeelde interesse van de dans en performance praktijken. Daarnaast werd er aandacht besteed aan de legitimatie van termen binnen de hedendaagse praktijken. Hier werden geen nieuwe categorisaties opgeworpen, maar werd gekeken naar de familiale gelijkenissen. Een andere gedachte bij Ploebst zou kunnen zijn, dat hij wijst op de onderzoeken van dansmakers zelf en doelt hij met de *vergrootte methodologische benaderingen* op een definitie van binnen uit. Door choreografie als de onderzoeksmethode van dans te postuleren, zou dans dan een 'volwaardige' positie binnen het kunstdiscours kunnen krijgen. Ploebst wil choreografie als een filosofisch concept definiëren, door het in een *netwerk* te denken. Dit zou verklaren, waarom hij *choreografie* voor de esthetische vorm plaatst en haar daarmee aan de 'oppervlakte' laat verschijnen. Daarmee zou *choreografie* als denkpatroon voor dansproblemen kunnen fungeren.

Moeten we het netwerk dan zien als een samenwerkingsnetwerk? Aan de andere kant, verklaart dit geenszins de term *New Choreography*, maar vergroot daarmee de troebelheid van het veld nog meer. Om toch een beeld te krijgen, welke richting Ploebst op wil met zijn beschrijving van *New Choreography*, kan de voorstelling *Evaporated Landscapes* (2009) van Mette Ingvarsten een uitleg geven.

## **5.2 Nieuwe – hedendaagse - Choreografie ; Evaporated Landscapes en For Faces**

Mette Ingvarsten's *Evaporated Landscapes* wordt door Ploebst naar voren geschoven als de belichaming van *New Choreography*. Haar *performance* was ondermeer in 2010 te zien op het *Springdance festival* (voor dans en performance). Door middel van deze voorstelling/performance wordt duidelijk welke rol *choreografie* speelt en welke relatie bezit tot de ontwikkelingen beschreven naar aanleiding van *Inventory*. Het model dat Bojana Cvejic en Xavier Le Roy opstelde over de legitimatie van *conceptual dance*, kan hier aangehaald worden, om helderheid te geven aan de hier samengekomen ontwikkelingen.

Mette Ingvarsten's *Evaporated Landscapes* is geen choreografie voor lichamen of levende organismen, wel beweging van "materie". Cvejic omschreef in haar kader voor afwijzing van de term *conceptual dance* het volgende: "[...]the practices are based on configuring other materialities of movement and body expressivity [...]" (p.50). Ingvarsten's performance gaat daarmee over beweging, over overgangen die zich in de tijd lijken te expanderen, altijd een voortbewegen, op zoek naar dynamiek. Haar choreografie is een configuratie van theaterconnotaties. Daarmee tast zij de grenzen van *choreografie* als ook van het lichamelijke consortium af. Een score dient als grondpatroon voor de zich ontvouwende en weer verdampende landschappen. De toeschouwer zit er middenin, zij maakt als het ware onderdeel uit van deze landschappen, maar kan hen nooit bezitten (Phelan). Waarom zou een dergelijke performance, een dynamiek tussen objecten, niet gelden als choreografie? Waarom wordt deze choreografie ingedeeld bij performance? Of waar is hier een relatie tot dans te vinden?

Eerst zal ik Ploebst's idee van *New Choreography* proberen te begrijpen en daarna een verbinding maken tot Ingvarsten en Lepecki. Ploebst vindt in *Evaporated Landscapes*

het sublieme voorbeeld<sup>48</sup> van zijn *New Choreography*. Zijn voorstel *choreografie* te definiëren als vloeiend concept is gebaseerd op een geloof in een hernieuwde combinatie tussen filosofie en kunst. Dit als een vruchtbaar platform voor het opdekken van de problemen die zijn ontstaan. Het probleem van de krampachtige grenzen van disciplines om hun legitimatie te behouden en het probleem van de behoefte aan open netwerken, waarbinnen de *kunsten* an sich als centraal punt van ontwikkeling genomen worden. De *netwerken* schorten de grenzen tussen disciplines tijdelijk op, waardoor er een nieuw discours geopend zou kunnen worden. Dit discours gaat dan niet alleen uit van de specifieke kwaliteiten, maar richt zich op een pragmatische discussie over *kunst* als concept. Binnen dit netwerk kunnen verschillende concepten aangekaart worden, die door disciplines of misschien beter kwaliteiten, geïnterpreteerd worden. Deze openheid wijst op een sterke band tussen de vruchtbare annotaties van disciplines. Dit gegeven zorgt voor een grotere zichtbaarheid van concepten en hun specifieke gebruik.

De benadering van Ploebst's *New Choreography* is te zien in dit algemene netwerk, waarbij *algemeen* geenszins een negatieve bijklank is aangedaan, maar duidt op de bindende factor van de concepten. Deze bindend factor is te vinden in haar verbondenheid met de kunst, als platform voor discourses. Choreografie is daarmee niet langer verbonden aan het bewegende lichaam, maar is binnen een meer divers veld inzetbaar en interpreteerbaar; zij bezit een positie binnen het discours. Het gaat hier niet zozeer om een herdefinitie van *choreografie* op zich - zoals Lepecki de lijnen van de oorsprong van choreografie nagaat - maar een nuancering en verscherping van het concept choreografie. Deze verscherping is niet te lezen als een strakke omlijning, maar geeft het potentieel aan, waarin dit concept zich kan ontwikkelen. Deze potentiële ruimte is van groot belang voor Ploebst.

Hoewel Ploebst het concept choreografie nog altijd sterk verbonden ziet aan de dans, is *dans* in dit licht niet te vangen in het bewegende lichaam of organisme. In vergelijking met dit idee staat het scepticisme van Lepecki tegenover de benaming *postmodern*. Lepecki beschrijft de essentie van het modernisme; *motility* (beweeglijkheid). Hierbinnen speelt de subjectificatie een stuwende rol. In zekere zin ligt dit paradigma ten grondslag aan *new choreography*. Hierbij is het concept zelf en niet de uitwerkingen beweeglijkheid. Lepecki pleit, evenals Ploebst, om fysieke beweging van het lichaam los te laten. Hiermee is niet gezegd dat choreografie en beweging geen neiging tot elkaar bezitten, maar laat het de specifieke beweging van het lichaam los. Door dit idee los te laten wordt het mogelijk, hypothetisch, om vanuit de beweging het lichaam te denken. Dit lijkt een radicale omkering, waar beweging niet langer in relatie staat tot het dansende lichaam van een -nominale- moderne benadering. Deze omkering moet begrepen worden als de uischakeling van het subject, waardoor het lichaam als object te beschouwen is. Door de positie die choreografie speelt in de benadering van beweging en het lichaam - in de brede zin van het woord - op een tweede plan te zetten, scheidt zij meer potentie voor de inzet van de *beweging* van choreografie. Deze potentie is te begrijpen als de ontkoppeling van een verbintenis met het dansdiscours.

Een ander voorbeeld waarin een dergelijke aanzet volgens Ploebst wordt gebruikt, is Xavier Le Roy's *Le Sacre du Printemps* (2007), waarin Le Roy het klassiek geannoteerde muziekstuk *Le sacre du printemps* van Stravinsky omzet in een

---

<sup>48</sup> Mette Ingvarsen's Coup: "The Danish Choreographer Writes Dance History With Her Work "Evaporated Landscapes". In: Corpus, 02-04-2009.

choreografie van de dirigent. Hierin worden zowel de rol van de dirigent als de muziek (muzikanten) bevraagd. Is het zo dat de emotie van de muziek de aanzet en uitweg van de dirigent vormt of omgekeerd? Le Roy speelt hier met het affect, veeleer dan de muziek zelf en verwordt tot de *gespenstiger* initiator. De choreografie van de dirigent roept vragen op over op welke wijze muziek een belichaming is en wat de rol van een dirigent hierin speelt. Namelijk, in hoeverre wordt een live gespeeld muziekstuk geïnitieerd door de dirigent, welke bewegingen leiden tot een handeling of vinden zij juist na een handeling plaats? Deze choreografie is niet alleen een sterke verbinding tot beweging, maar stelt zich de vraag waar deze beweging vandaan komt en welk belang er in deze beweging schuilt (incorporatie van dansproblemen?<sup>49</sup>). De codes van de dirigent en van de muziek worden op deze manier onderzocht door de choreografie. Daarmee zegt de choreografie minder over dans, maar over onze beleving van muziek. Dit principe, de interpretatie van choreografie, is waarop Ploebst doelt met zijn *new choreography*. Hier is choreografie de *methode* van onderzoek. De lijn die getrokken is naar de ontwikkelingen in de jaren zestig, komt hierin naar voren. Waar de Judson Church beweging verschillende disciplines samenbracht om de eigen discipline te herdefiniëren, vindt choreografie hier een uitweg uit de geslotenheid van de dansdiscipline. De netwerken en de mobiliteit die onze tegenwoordigheid tekenen, worden op die manier verwerkt binnen de westerse kunsten. De openheid van internationale netwerken, als ook de drang om deze netwerken uit te breiden en te verstevigen, lokaal en globaal, geeft ons de gelegenheid buiten de getreden paden te denken. Op welke wijze is hier choreografie als *methode* inzetbaar?

Deze interpretatie van Ploebst laat echter te wensen over. In eerste instantie is zijn aanzet vergelijkbaar met Lepecki, maar kan geen vaste grond vinden, omdat zijn redenering is te los. Doordat hij netwerken als een vloeiend veld ziet, waarin, in een ideale situatie, geen grenzen bestaan. Welk positie heeft kunstendiscours zonder grenzen? Hier stuit zijn definitie op zijn eigen verlangen en de ondoorzichtigheid van het grijze veld tussen dans en performance.

De terugkoppeling naar *Evaporated Landscapes*, ligt besloten in Ploebst's idee choreografie voor de vorm te plaatsen. Choreografie gaat hier een relatie tot het lichaam aan, door middel van transformatie. Niet alleen de dynamiek van de voorstelling transformeert voor onze ogen, ook de participant/toeschouwer transformeert binnen dit vacuüm. De choreografie, zoals Lepècki schrijft, domineert niet langer het lichaam, maar de beweging die de choreografie in gang zet; de strategie van de choreografie. Eveneens wijst Ploebst op een "live" choreograferen van performance. Door het niet aanwezig zijn van "lijfelijke" performers (behalve Ingvarlsen zelf achter de ijsmachine en controle paneel, daarom de vraag: geldt zichzelf niet als performer?) wijst hij op een geheel nieuwe en radicale notie van dans. "In this "positing" Ingvarlsen radically expands contemporary dance, allowing choreography to become more than the organization of body movements and processes in live performance", schrijft Ploebst. Hier komt het beroemde essay *Über das Marionettentheater* (1810) van Kleist naar boven. De toeschouwers zitten aan weerszijde van het speelveld op kleine tribunes. Tussen hen in op de grond staan LED lampen, rood, groen, blauw en wit. Ze zijn in schuim gehuld, als kleine eilandjes. Aan de rand van het speelveld staat Ingvarlsen zelf, op een droge ijsmachine met daarop een controlepaneel. Ze laat voor onze ogen landschappen transformeren, van weidse heuvels tot futuristische urbanisaties. De toeschouwer zit er midden in,

---

<sup>49</sup> is dit wat Ploebst bedoelde met zijn uitleg over *New Choreography*? "The artistic results, though, up to now have mainly be defined as dance, and they always intergrate problems of dance" (p. 267).



transformeert mee. Alsof er een hele, ongrijpbare, geschiedenis voor hun ogen voorbijtrekt. Hierdoor lijken ook de toeschouwers aan de andere kant van het speelveld onbereikbaar. Het schuim smelt, de mist wordt dikker, trekt over onze hoofden weg. De toeschouwer krijgt de idee zich midden in een dynamiek te bevinden. De choreografie affecteert het lichaam van de toeschouwer en spreekt daarmee een zintuiglijke waarneming aan. De choreografie gaat niet over de organisatie van de beweging van het waarnemende lichaam. Is een nieuwe notie van choreografie daarmee gebaseerd op het affect? Choreografie als een *grid* van het affect. Choreografie als het proces van beweging tussen *het performatieve* en de participant. Hierin komen lichamen, tekst en beeld samen. Echter, in hoeverre is hier een scheiding tussen dans en performance aan te geven? Aangezien de uitvoering/manipulaties volgens een script verloopt. Wat maakt het dat deze voorstelling onder choreografie valt en niet onder performance?

Wanneer we choreografie toch als een belangrijk element voor een constructie van dans begrijpen, kunnen we stellen dat choreografie een belangrijke methode vormt voor performance. De beschrijving van choreografie en de "verstilling" van *dansbeweging* zijn in een performance context te passen. Deze context lijkt minder gebonden te zijn aan paradigma's of wordt begrepen als context van experiment. Dan zou men choreografie los van danstechnische aspecten als een vloeiend en expanderend concept kunnen begrijpen. Het gebruik van scores binnen de hedendaagse choreografische praktijk, als patroon voor een uitvoering van choreografie is terug te leiden naar de ontwikkelingen in de jaren '60. Wanneer we deze lijn volgen, zou de notie van choreografie zich vanaf de jaren '60 hebben ontwikkeld als een experimentele methode.

Voor veel hedendaagse choreografieën, wordt gebruik gemaakt van scores als frame voor uitvoering. *Score* is niet synoniem aan choreografie, omdat de score als een set van regels/voorwaarde dan wel als een set regie aanwijzingen fungeert. Choreografie, zoals hierboven beschreven, vormt dan het omvattende geheel en beperkt zich niet tot alleen de uitvoering. Schechner in zijn *Theory of Performance*(1988;2004) beschrijft *script*, als een set regels voor uitvoering. Zo ook is een *score* te lezen. Vraag nu is, is er een onderscheid tussen script en score? Vooral binnen de *contemporary dance* wordt verwezen naar een *score*, zoals bij Ingvarsten en Baehr en de leden van de Judson Church beweging. *Score* wordt binnen kritieken verbonden aan choreografie, hoewel zij verwijzen naar de fysieke uitvoering van de score. Dat *choreografie* aan de oppervlakte treedt en niet de notie van dans, ligt wellicht besloten in een discrepantie tussen de identificatie van dans ten overstaan van choreografie. Zoals beschreven wordt/werd enerzijds de danstheorie verweten stil te staan (Lepecki) door een romantisch of modernistisch idee van dans waar choreografie nominaal aan is, choreografie als de dominantie over het lichaam; anderzijds wordt verzocht dans en choreografie los te koppelen en *choreografie* over de discipline heen te tillen. Er vindt een omkering plaats, waar choreografie dans over lijkt te nemen. Dans is nog steeds beweging en relateert ook nog steeds aan lichamen, maar is veeleer in de directe communicatie tot de participant te vinden dan in de fysieke beweging van de uitvoerder. Ligt de focus op identificatie van de hedendaags praktijk tot choreografie dan besloten in de "crisis" die ontstaan is doordat *dans* niet meer herkenbaar is als zodanig? Choreografie is het overkoepelend idee<sup>50</sup> (proces) voor een dans (uitvoering). Hier lijkt nog steeds een romantisch idee te bestaan, zij het dat choreografie hier niet een voorgeschreven regel/tekst voorstelt,

---

<sup>50</sup> Niet te verwarren met *concept*. *Concept* als verzameling bestaat nog voor *choreografie*.

maar de ruimte van interpretatie voor beweging (en daarmee dans). Als ook zijn de scores in combinatie met het choreografische concept te begrijpen als een onderzoek voor de uitvoering. Anders dan bij *conceptuele dans*, waar het concept als object van de dans(-uitvoering) wordt gelezen. Dit onderzoek is gericht op het potentieel, zoals ik hieronder zal bespreken.

#### For Faces: een choreografie voor het gezicht

De performance van Antonia Baehr's *For Faces*<sup>51</sup>, is een choreografie voor vier gezichten. De score is opgebouwd uit vier sequenties, die het potentieel van de expressiviteit onderzoekt. Elke sequentie heeft zijn eigen ritme, zijn eigen kleine onderzoek. De toeschouwers zitten in een cirkel, in het midden staan vier krukjes. Black-out, fade up, de performers in zwart gekleed hebben plaats genomen op de krukjes. Hun handen liggen stil op hun benen, zowel de performers als de toeschouwers zijn verlicht.

De toeschouwers kijken naar elkaar, naar de performers die op gezichten van klassieke schilderijen lijken. Er lijkt weinig te gebeuren, behalve dat de performers zich al zittend langzaam draaien. Soms een mondhoek die omhoog trekt, een oog dat lichtjes opzij draait. Het publiek observeert, niet alleen de performers, ook de overige toeschouwers.

Na een volledige black-out de tweede sequentie. De gezichten van de performers zijn nu meer uitgelicht. Zij lijken het publiek te scannen en hun expressies over te nemen. De derde sequentie lijkt meer het ritme van een muzikale score te hebben, waar de gezichten lijken te gesticuleren. De toeschouwer zit nu in het donker en de gezichten van de performers zweven in de cirkel rond. Losgekoppeld van de performers, als zelfstandige objecten. Zeker in de vierde sequentie. Vier solo's van meer groteske gesticulaties. Nergens belachelijk, nergens karikaturaal. De gezichten spreken voor zich.

In de eerste twee sequenties, lijken de gezichten van de performers te worden versterkt door de gezichten van de toeschouwers, of is het andersom? In de tweede sequentie lijkt de toeschouwer enige mate van controle over de score te bemachtigen, waar de vrijheid van interpretatie van de score naar voren treedt. De toeschouwer gaat deel uit maken van deze score, zowel in hun ingebeelde idee de score te beïnvloeden, als ook de hun betrokkenheid of bewustwording van hun eigen expressie tijdens de performance. De score laat echter geen zelfexpressie zien, maar een hulpmiddel om de expressie an sich te onderzoeken en presenteren. Het meest interessante aspect van deze performance is wanneer de score op houdt, het einde. Wanneer de performers het applaus van het publiek in ontvangst nemen. Hun gezichten lijken terug te keren naar de individuele performers. Ontspanning en een 'eerste' contact tussen hen en de toeschouwer, lijken alle expressies voorbij te laten glijden. Tegelijk versterkt de ontspanning de voorgaande expressies. In die zin maakt de score contact met dat gene buiten de performance, communiceert over de uitvoering heen, terwijl het aan je voorbij glijdt.

Binnen deze performance verschuift de focus naar de tegenoverstelling van de gepresenteerde choreografie en de perceptie van het publiek. De transformatie en reflectie die tijdens en kort na de performance uitvoering plaats vindt, relateert aan strategieën van performance, meer dan aan een dansuitvoering. De directe reflectie van de toeschouwer op zijn eigen perceptie en handelen, gaat in op het effect van

---

<sup>51</sup> Gezien 16 maart 2011, Frascati, Amsterdam.

performance. Schechner schrijft in zijn *Performance Theory* over de kracht van de performer en zijn wisselwerking tussen de reële en imaginaire ruimten. Hierbij gaat het niet om de voorgeschreven stappen, maar om de regels van het script en de creatieve uitvoer daarvan.

Een tweede is dat twee van de vier performers muzikanten zijn en geen danstechnische achtergrond bezitten. Binnen de hedendaagse danspraktijk is dit geen uitzondering, maar wijst wel op een ander perspectief van interpretatie van choreografie, in dit voorbeeld de interpretatie van de score. In dit licht kan de vraag gesteld worden, of deze score niet als muzikale score geïnterpreteerd kan worden en in hoeverre dan deze performance-uitvoering als choreografie te benaderen is. Wanneer we deze score begrijpen vanuit een performance context, stelt zij de regelgeving van een uitvoering met fysieke kwaliteiten die het affect van het lichaam betreffen voor.

Net als *Evaporated Landscapes* ligt *For Faces* tussen een notie van choreografie en performance. In die zin dat, zoals Xavier Le Roy al als vraag formuleerde, choreografie nog niet geheel als geaccepteerde kunst wordt aangenomen en daarom binnen een performance context gepositioneerd wordt. Waarmee choreografie op die wijze door een 'angst' van 'genre-crisis' in een bekende hoek gedreven wordt. Daarnaast, omdat de notie van *choreografie* in gaat tegen de klassieke interpretatie van *dans*, maar wel uitgaat van *beweging*. De leden van de Judson Church beweging verkondigden dat alles dans(-materiaal) kon zijn, zo lijkt nu de idee te bestaan dat alles, in potentie, choreografie kan zijn. Opgeslokt door haar eigen paradox, wordt choreografie gepromoot binnen een performance context.

### **5.3 Dans in een performance context.**

#### **I Like To Watch Too het dansperformancefestival**

Het festival *I Like To Watch Too* (ILTWT) is een randfestival van het jaarlijkse dansfestival *Julidans* te Amsterdam. ILTWT wil als festival binnen een festival onconventionele dans en performance presenteren. Allereerst doen zij dit, door het festival plaats te laten vinden in *Paradiso*, dat bekend staat als de "poptempel". Ten tweede door zich te richten op *dansperformances*. Enerzijds heeft dit te maken met de verbinding tot *Julidans*, anderzijds door de focus op fysieke voorstellingen. Aan het begin van deze thesis werd *performance kunst* gedefinieerd als een kunstvorm die zich uit in fysieke acties. Fysiek zijn de voorstellingen die te zien zijn tijdens ILTWT, als ook hun relatie tot een bredere kunstpraktijk. De focus op *dansperformance* laat zich verklaren in enerzijds de *ongebondenheid* van performance, tegenover de binding tot dans anderzijds. Een derde is de productie van dit festival, wat een *performatief* karakter bezit. De toeschouwers kunnen vrij rondlopen door het hele gebouw, voorstellingen in en uit lopen, als ook verrast worden door "pop-up performances". Iedere toeschouwer choreografeert op die manier zijn eigen ervaring. De avond wordt afgesloten door een overlapping van een presentatie van performers en participerende toeschouwers. Dit laatste raakt aan wat Schechner beschrijft als *ritueel* in zijn *Theory of Performance*, waar de scheidslijnen dun kunnen zijn tussen verschillende vormen van *performance*, *theater*, *spel* en *ritueel*. De tijd die toeschouwers besteden aan de *performances*, laat een logische transformatie ontstaan voor de toeschouwer om zelf te participeren<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> Hier moet vermeld worden, dat enkele en niet alle *rituele performances* die Schechner beschrijft toegankelijk zijn voor *publiek*. Wanneer dit *publiek* wel

Een punt bij de programmering van dit evenement is, dat de *performances* niet langer duren dan dertig minuten – om hieronder een vergelijking met Schechner's tijdscharakteristiek te maken – en de tijdsmanipulatie van de toeschouwer zelf. Voor de toeschouwer geldt niet alleen de tijd van de afzonderlijke *performances* – waar onder ook de sociale interacties vallen – maar ook de tijd van de gehele *performance*. Binnen deze *performance*, heeft de toeschouwer de keuze voor onderbreking. Deze manipulatie van tijd in combinatie met de reconfiguratie van ruimten, maakt dit een speciaal festival voor hedendaagse dans en performance; *dansperformance*. Om eerst in te gaan op de keuze voor *dansperformance*.

In eerste instantie kunnen we ons afvragen, of dit label betrekking heeft op de context van *Julidans* en anderzijds op de locatie *Paradiso*. Popconcerten worden vanaf de postmoderne periode in Amerika eveneens aangeduid als *performances* (Schechner, 1980;2004:Auslander 1999;2008). Schechner beschrijft in *Performance Theory* een voorstelling die aan een *rockperformance* refereert. Een andere reden zou kunnen zijn, dat dit evenement bedoeld is voor een meer divers publiek en *performance* als een populaire term wordt gebruikt ter promotie van experimentele en *jonge* artistieke uitingen. Goldberg beschreef performance kunst niet zozeer als *jong*, maar wel als experimenteel. Dit experiment vindt plaats in de nacht en stelt dat er geen strikte gebondenheid is aan de discipline. *Jong* is geen goede bewoording, maar refereert aan de *verjonging* zoals Huyssen beschreef, over de belofte van *postmoderne stromingen* in de Verenigde Staten. In dit opzicht relateert *ILTWT* als programma zich aan *performance*, dat voorstellingen brengt die in deze combinatie, raken en/of werken in de niche van zowel dans als performance kunst. Daarmee presenteert het programma voorstellingen met een *belofte*.

In tweede instantie zorgt de programmering voor een dynamische waarneming. De toeschouwer is verplicht zich door het gebouw te bewegen. Dit zet aan tot een waarneming in beweging. Niet alleen omdat het waarnemende lichaam in beweging is, maar ook de ruimten om dit lichaam heen. Hierdoor vind de waarneming plaats binnen een continue configuratie.

In een gesprek met Suzy Blok, artistiek directeur van *ILTWT*, vroeg ik haar waaraan, performance dan wel *dansperformance* moet voldoen. De criteria waaraan de performances moeten voldoen, om opgenomen te worden in haar programmering. Voor Blok is allereerst het persoonlijke statement van een performance van belang. De communicatie van een persoonlijk statement, zodat de toeschouwer zelf direct en fysiek geraakt wordt. Dit doet eveneens vermoeden, dat Blok's definitie van *performance* samenhangt met haar criteria voor de programmering en daarmee het persoonlijk statement als een van de voorwaarde van performance ziet. Naast een persoonlijk sterk statement, moet dit statement in een bredere context te plaatsen zijn. Individueel is niet het juiste woord, maar het statement moet vanuit een individuele interesse op zoek een positie binnen een grotere context. In die zin doet Blok's zoektocht denken aan de analyse van Phelan, waarin de performatieve communicatie centraal staat. Hierdoor ligt er veel minder een focus op de technische aspecten van een discipline, maar veeleer op de kracht van de strategie. Fysicaliteit is van belang, niet alleen voor de relatie tot dans, maar ook de definitie van *performance* aan het begin van deze thesis. Dit, wat een van de problemen vormt voor een differentiatie tussen hedendaagse >dans< en >performance<. Uit het gesprek volgt, dat Blok's definitie van >dans< in het licht van deze programmering,

---

onderdeel van de performance uitmaakt, kennen zij de regels en passen van de performance, zoals deze overgang binnen *ILTWT* naar een clubavond.

besloten ligt in een concept van *choreografie* als denkproces. Daarmee ligt er dus een focus op een *choreografische benadering* en niet op danstechnische aspecten en choreografie als nominaal aan dans. Dit idee van choreografie over >dans<, heb ik hierboven al beschreven aan de hand van Lepecki en Ploebst. Waar dans niet langer een uitkomst is van choreografie. Dit verklaart de hang naar fysieke (affectieve) *performances*.

Naast de affectieve strategie, moeten de performances van kritische aard zijn, niet alleen kritisch binnen de eigen discipline, maar juist ook de *wereld* waarin zij zich beweegt. Dit element komt ook naar voren in de productie van *ILTWT*, die hedendaagse sociale processen reflecteert, zoals ook Schechner en in dit licht vooral Auslander schreven over *performance* in een gemediatiseerde cultuur<sup>53</sup>. Hierin is de verschuiving van wat als *live* betiteld wordt zichtbaar. Schechner beschreef het voortdurende testen tussen >play< en >for real<. Dat binnen *performance* aan de hand van een script altijd aanwezig is. *Live* is >for real< en tegelijk een representatie van >play<, omdat de tijd in een theatrale context wordt gebruikt.

Om verder te gaan op deze zowel affectieve strategie als kritische aard van de statements. De statements van de performances moeten niet alleen kritisch zijn naar de eigen omgang, maar ook naar haar wereld waarbinnen zij functioneert, de ander (Phelan). Van belang daarbij is, dat deze statements een actualiteit in zich dragen. Hieraan liggen niet alleen politieke, maar ook sociale kritiek ten grondslag. Door de combinatie van politieke en sociale aspecten, dragen de statements niet alleen een individueel verlangen uit, maar leggen zij juist ook het functioneren ervan – waar het verlangen aan gelieerd is – bloot. Dit bergt een reflectie in zich, die niet alleen reflecteert op de eigen, verlangde, waarde, maar ook de waarde van de 'politieke macht'. Phelan schrijft;

*"Performance uses the performers body to pose a question about the inability to secure the relation between subjectivity and the body per se; performance uses the body to frame the lack of being promised by and through the body – that which can not appear without a supplement"* (p. 150/151).

Wanneer dit microscopisch toegepast wordt, betekent dit niet alleen een kritiek aan het eigen werk, maar ook het functioneren van het eigen werk in een (kunst-)context. Macroscopisch levert dit kritiek op het functioneren van kunst in de – sociale – wereld, de macht van het sociale tegenover de politieke macht. Dit wijst terug op het, hier boven al besproken, uitstellen van een belofte. Deze uitgestelde belofte kunnen we koppelen aan de statements die gemaakt worden, als een sublimatie van de realiteit. Deze realiteit die alleen kan bestaan in een vacuüm. Voor Phelan fungeert deze belofte als een *lack* in het vacuüm, omdat zij niet bezit kan worden. *"The disappearance of the object is fundamental to performance: it rehearses and repeats the disappearance of the subject who longs to always be remembered"*<sup>54</sup>, schrijft Phelan. De potentie van dit gemis, is de uitgestelde realiteit. De transformatie van de interpretatie (denken) van de toeschouwer is hierin cruciaal. Deze positie bezit de toeschouwer binnen dit festival, door de macht van manipulatie.

De structuur van het festival herbergt niet alleen een actuele benadering van sociale netwerken in zich, maar ook de nadruk van de wijze waarop men in contact komt.

---

<sup>53</sup> Auslander, Ph. *Liveness. Performance in a mediatized culture*. Londen: Routledge (1999;2008).

<sup>54</sup> Peggy Phelan. *Unmarked; The Politics of Performance*. New York: Routledge. 1993, p. 147.

Hier is eigenlijk een paradoxale structuur waar te nemen. Deze structuur, die de toeschouwer bepaalt, kan zowel actief als passief zijn. De extremen van twee keuzes. De positieve keuze van een actieve samenstelling en een negatieve keuze van onderbreking. Deze negatieve keuze reflecteert op de 'oppervlakkige' wijze van communicatie. De positieve keuze reflecteert de verantwoordelijkheid van de toeschouwer binnen het 'slagen' van *performance*. Phelan's analyse over de *ontology of performance* geeft hiervoor echter een oplossing. Phelan schrijft: "*Performance implicates the real through the presence of living bodies. In performance art the spectatorship is an element of consumption: there are no left-overs, the gazing spectator must try to take everything in*"<sup>55</sup> In dit licht is de structuur van ILTWT te begrijpen als een actuele en onderhandelende vorm. Hierin zijn de positieve en negatieve keuzes verenigd. De ideeën van Blok in combinatie met Phelan vormen een voordurende wisselwerking, waarin *performance* naar voren komt als een veld, dat altijd in het heden ligt. Zowel de actualiteit, die altijd in het heden ligt, als de positie van de toeschouwer, die altijd in onderhandeling is, zorgt dat *performance* altijd in beweging is. Phelan beschrijft de ruimte van *performance* als leeg. De consumptie van de toeschouwer zorgt dat er niets overblijft, dan wel vergeten wordt. Deze *emptiness*, verklaart Phelan, biedt ruimte aan *an act*: "*Performance seeks a kind of physic and political efficacy, which is to say, performance makes a claim about the Real-Impossible. As such, the performative utterances of negativity cannot be absorbed by history because their affects/effects [...] are always changing, varied and resolutely unstatic objects*" (p. 165).

Om dit terug te koppelen naar het vacuüm waarin een volledige consumptie plaats vindt, bestaat de consumptie uit het verlangde. Het verlangen de *other* in zich op te nemen dan wel te spiegelen. Deze spiegeling wordt versterkt door het fysieke materiaal van *performance*, waarin een bevestiging, consumptie, van het eigen verlangen besloten ligt. Hierdoor bestaat deze consumptie uit herhaling. Deze herhaling is niet als een stilstand te begrijpen, maar als een voortbewegen. De criteria van Blok sluiten zich hierbij aan. De actualiteit is het verlangde van de consumerende. Deze actualiteit kan niet bestaan zonder beweging.

Het programma van ILTWT kan begrepen worden als het *potentieel* van choreografie. Dit potentieel kan zich binnen de antidiscipline (*performance*) gelezen worden. Ploebst bedoeling met zijn *new choreography* is gebaseerd op de expansie van dit potentieel, maar niet in een gedefinieerde vorm. Het potentieel van choreografie kan gelezen worden in het licht van de kruising tussen dans en *performance*. De choreograaf is hier vaak ook de performer en presenteert een strategie en concept. Dit samen vormt de *performance als kunst*, niet de *performance* in de bewoording van Schechner. De uitwisseling van de strategie en concept is op te vatten als *performance*. De strategieën gebruikt door dansers/choreografen (performers; zowel uitvoerende als choreograaf) raken aan de definitie van *performance* kunst, waarin de actualiteit van presentatie en transformatie de belangrijkste elementen vormen.

Anders bekeken, is dit programma niet te begrijpen als het potentieel van choreografie. Wanneer choreografie hier als de strikte structurering van *beweging* begrepen wordt, kan zij niet evenredig zijn aan *performance*. Doordat de presentatie binnen een vast format plaats vindt. De programmering is een gereguleerde structuur, die de restricties van choreografie handhaaft. Binnen deze restrictie zijn zowel de transformatie als de vrijheden die toegestaan zijn bepaald. *Performance* gaat over een transformatie (Schechner; Phelan), maar is niet gebaseerd op een direct

---

<sup>55</sup> Peggy Phelan. Unmarked; The Politics of Performance. New York: Routledge. 1993, p 148.

eindresultaat. Choreografie, in dit licht, is een tijdelijke strategie, evenals performance die bezit, maar wel geënt op het communiceren van een *einde*. *Performance* is eindig, maar ken geen gedefinieerd einde. De transformatie die *performance* voorstelt, is niet alleen een keuze aan de toeschouwer hierin te participeren, maar geldt evenzeer voor de performer. Wanneer deze transformatie gaande is, beperkt deze zich niet tot de tijd van de performatieve uitwisseling/voorstelling, maar treedt daar buiten. Het gepresenteerde is niet definitief. Binnen *theater* vindt er een gerepeteerde transformatie plaats, die een einde vindt binnen de theatrale setting. Dit zegt niet dat de individuele transformatie ophoudt na het einde van het *theater*. De perceptie van theater, zo schrijft Schechner, vindt in eerste instantie plaats in de context >niet echt<, terwijl *performance* als kunst, ritueel of spel, als een *live* presentatie begrepen wordt. Hier is wel een differentiatie tussen realiteit en ernst.

De productie van het festival kan wel gezien worden als een *performance*, eerder dan een choreografie. Het publiek beweegt zich volgens een eigen strategie door het gebouw, waar hij/zij in contact komt en geconfronteerd wordt met sociale en politieke processen. Hierna is de keuze aan eenieder om zich hierin te mengen of niet. Dit proces is als een spel te begrijpen. De regels en tijd zijn vooraf gegeven. De opzet en programmering van dit festival laat op tweeledige wijze de ontwikkeling van dans en performance zien.

## **6. Dansperformance als experimentele choreografie ?**

De zichtbaarheid van performance als trend na de "stilstand" van de dans in de jaren '90, heeft een nieuwe impuls aan de dans te geven. Hier wordt binnen het experimentele veld van performance gezocht naar andere mogelijkheden. Anders gezien, ligt de zichtbaarheid ten grondslag aan een onvrede, niet alleen in een danscontext, maar juist in de hybriditeit en interdisciplinariteit die eind jaren negentig hoogtij vierde. Dit vormt binnen de huidige ontwikkelingen een probleem van categorisatie en terminologie. De noodzaak echter, voor categorisaties vanuit theoretisch oogpunt, schemert door het label *dansperformance* heen. Terwijl het verzoek van de choreografische praktijk is juist geen nieuwe categorisaties, maar een passende terminologie te ontwikkelen. Deze tegenstelling vormt het probleem van *dansperformance*. De 'theorie' tracht de ontwikkelingen van de hedendaagse choreografische praktijk in een bekende categorisatie te plaatsen, terwijl de praktijk hier aan probeert te ontsnappen.

De vermeende populaire term van het label *performance*, als verzamelterm van performatieve en 'toekomst' gerichte acties, refereert aan een steeds groter veld. In een hedendaagse kunstcontext is het opvallend, dat kunstenaars meerdere disciplines gebruiken, dan wel beoefenen, maar geeft geen aanleiding de term *performance* te vervlakken. In Ploebst's analyse in zijn essay *Blang Blago Fasko* (2009) komt deze vervlakking naar voren. De disciplines als ook de beoefenaars van disciplines begeven zich in netwerken. Deze netwerken zorgen voor een afleiding van categorisatie, maar ook een afleiding van het funderen van een terminologie. Aan de hand van Cvejic's analyse van conceptuele dans, werd duidelijk dat een fundering van wezenlijk belang is voor een legitiem en precies gebruik van termen.

De context waarbinnen er gebruik wordt gemaakt van *dansperformance*, is onoverzichtelijk. Binnen de hedendaagse kunstcontext bestaan er naast de gedefinieerde disciplines, tal van netwerken waar kunstenaars zich verbinden en verweven. De discussie tijdens ImPulsTanz 2011 concludeerde dat kunstenaars niet buiten interdisciplinariteit kunnen, als ook danscritici zich afvragen wie zich naast

dansers/choreografen aan choreografie verbinden. Het *Inventory* in 2005 van het Tanzquartier Wenen geeft blijk van de genegenheid tussen dans en performance, als ook hun positie binnen een kunstcontext. Zoals Cvejic laat zien met haar ontleding van *conceptuele dans*, waarin zij de afwegingen maakt op welke wijze deze term toegepast dan wel niet toegepast zou kunnen worden. Gekeken naar de ontwikkeling en de idee van *conceptuele kunst*, waar linguïstische en theoretische objectificatie aan ten grondslag ligt, die binnen dans niet kan bestaan. De paradox van dans en performance ligt in haar efemere karakter, dat niet door een theoretisch object vervangen kan worden. Pas tijdens de uitvoering komt de choreografie of score tot uiting, niet daarvoor, niet daarna (Phelan; Schechner).

ILTWT kan begrepen worden als promotor van hedendaagse choreografische kunst. De nadruk op choreografische strategieën is groter, dan een directe nadruk op danskwaliteit. Waar dans hier begrepen wordt als een technische uitvoering. Binnen performance is de technische kwaliteit van minder belang, dan de persoonlijkheid van de performer. Performance kent een directe relatie heeft tot de kwaliteit van de transformatie van het performerlichaam (Schechner), waar dans, in haar historische ontwikkeling een technische trainingstraditie kent. Hier is het stigma van dans, als de uitvinding van het lichaam, nog steeds actief. Hoewel de leden van de Judson Church beweging hebben laten blijken, dat iedereen en alles dans kan zijn, gaat dit niet in tegen dit stigma, maar keert het probleem om. Hierdoor werd het mogelijk, *beweging* als strategie in te zetten. De ontwikkelingen van het huidige veld grijpen hier op terug en wordt daardoor als lineair verbonden gezien aan de ontwikkelingen het postmodernisme in Amerika. Het *Inventory* tracht zich aan deze gedachte te onttrekken, door een Europese geschiedenis te promoten. Deze geschiedenis is gebaseerd op de sociale en politieke breuken binnen Europa. De ontwikkelingen van het huidige veld, gebruiken denkpatronen *in* beweging.

Dit is ook wat *ILTWT* promoot binnen haar *dansperformance* programma. Door choreografie als een denkpatroon van beweging te begrijpen – en dit sluit aan bij Brandstetter's voorstel het dansdiscours *in* beweging te denken – kan choreografie zich los weken van de uitvinding van het lichaam. Ingvarsen's *Evaporated Landscapes* laat dit zien. De beweging is niet gebonden aan het lichaam, maar staat in relatie tot het lichaam in de ruimte. Zij gebruikt een dubbele zichtbaarheid van het efemere karakter van zowel dans als performance als strategie. Niet alleen de uitvoering, maar ook het uitgevoerde materiaal verdwijnt onherroepelijk (Phelan).

Dans ten overstaan van choreografie, moet begrepen worden als een fysieke transformatie van choreografie en choreografie als een denkpatroon *in* beweging. Door de choreografische praktijk in een performancecontext te plaatsen, wordt er niet alleen geprobeerd het stigma van dans te overstijgen, maar ook de toekomstwaarde van choreografie als praktijk aan te wijzen.

Vanuit het dansdiscours kan *dansperformance* begrepen worden als een voortvloeiende uit de poging de hedendaagse praktijk te duiden. Het aanbod van de theorie probeert de vraag van de praktijk te beantwoorden. Doordat het dansdiscours lange tijd de vraag probeerde te beantwoorden, op welke wijze ontwikkelingen gecategoriseerd konden worden, aan de hand van kunststromingen, tijdsindelingen en gedeelde karakteristieken, was er minder ruimte om nieuwe perspectieven op dans als praktijk te ontwikkelen. Dit verklaart de wrijving die zowel Lepecki beschrijft, aan de hand van de *stilstand* van beweging, als Le Roy als vraag formuleert. Brandstetter's idee om danstheorie daarom als *>in* beweging< te begrijpen, is een verzoek tot het loslaten van strikte grenzen, om zo nieuwe stigma's af te wenden.

Performance aan de andere kant, wordt 'gevierd' als de kunst van de transformatie. Een *kunstvorm* die zich aan het exterieur van de geordende kennis bevindt. Deze



positie blijft verbonden aan performance, ook nu zij 'populair' is. Dans aan de andere kant, blijft sterk verbonden aan de idee van *invention of the body*.

Toch, wordt de hedendaagse dans, steeds meer gedefinieerd, in de term van *choreografie*. Doordat, na de introductie van conceptuele dans, niet de bewegingstaal van de choreograaf, maar zijn concept als object van analyse werd gezien, verdween de technische kijk naar de achtergrond. Bewegingstaal gaat zich dan meer conformeren naar de transformatie van het concept. Het *concept* van een voorstelling echter, was/is ook niet een bevredigende terminologie. Is *choreografie* dit wel? In zekere zin wel, omdat zij een proces van verzamelingen in bewegingen voorstelt. Hier kan *beweging* in verschillende perspectieven gezet worden. Beweging als fenomeen, als metafoor, als traceerbaar in de ruimte, als transformatie. Als *choreografie* zelf beweging is en in haar uitvoering in *dans* als beweging waarneembaar en erfahrbaar, kan de choreografie overkoepelend fungeren voor >dans<. Echter, zoals beschreven, wordt *choreografie* wel als praktijk beschreven, maar niet als zodanig geaccepteerd in het kunstenveld. Daar zij afwijkt van een technische benadering van *dans* en daarom niet begrepen wordt als het potentieel van dans.

Aan de hand van de beschreven ontwikkelingen van dans en performance, als ook de mogelijke definities van beide, lijken dans en performance veel kwaliteiten te delen. Toch, om tot een notie van *dansperformance* te komen is dit niet voldoende. Binnen het label *dansperformance*, is *dans* gerelateerd aan choreografie en performance gerelateerd aan een voortstuwende veld. Echter, gekeken naar de *choreografische praktijk* en zijn acceptatie binnen het kunstendiscours, waar gepleit wordt choreografie als een open concept te begrijpen, stuit zij binnen de term *dansperformance* op een klassieke benadering van dans. In plaats van een *vernieuwende* dynamiek te ontwikkelen, die performance wordt toegeschreven, blijft choreografie besloten aan dans.

Aan de andere kant geeft *performance* wel de ruimte, om dans in een ander perspectief te plaatsen. In dit licht is *dansperformance* te begrijpen als een poging voor de acceptatie van een >zich in beweging ontwikkelende kunstvorm<. Hierin is *choreografie* als strategie van transformatie te lezen, maar niet los te koppelen van een definitie van >dans<.

Wanneer het perspectief op choreografie *in* beweging wordt waargenomen, is het mogelijk haar los te koppelen van dans. De benoeming van een *choreografische praktijk* daarom, geeft deze mogelijkheid. Eveneens, omdat zij meer omvat de verzameling van *beweging* weergeeft, waarbinnen methoden en strategieën *in* ontwikkeling zijn. Dit biedt de mogelijkheid aan andere kunstenaars om gebruik te maken van choreografie.

Door de choreografische praktijk in een performance context te presenteren, wordt deze praktijk aan het exterieur van de dansdiscipline gepositioneerd. Dit biedt *choreografie* de mogelijkheid zich buiten de dansdiscipline te expanderen. Hier is dan een onderscheid waar te nemen tussen de "klassieke" danspraktijk en de choreografische praktijk. De choreografische praktijk, zo doet zij lijken, gaat uit van een benadering door middel van >choreografie< en niet van een technische aspect van beweging. Wanneer choreografie als een open concept wordt begrepen, relateert zij zich niet langer aan een nominaal idee van dans. Door haar daarom binnen de discipline van performance te presenteren, is er in potentie, de mogelijkheid te ontsnappen aan een strikte binding tot een discipline. Zoals beschreven, kan de choreografische praktijk niet buiten interdisciplinariteit bestaan en sluit zij daarmee aan bij het veld van performance. In intentie is *dansperformance* daarmee te begrijpen als een voorstel de choreografische praktijk als kunstdiscipline te

positioneren. In dit licht is kunstdiscipline niet te begrijpen als een nieuwe discipline, maar een positionering van kunstconcepten die naast elkaar bestaan.

## Geciteerde en geraadpleegde literatuur

Auslander, Ph. *Liveness in a mediatized culture*. Londen: Routledge, 1999;2008.

Banes, Sally.(1987) *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance with a new introduction*. New Haven: Wesleyan University Press.

----- (1993) *Greenwich Village 1963: Avantgarde Performance and the Effervescent Body*. London: Duke University Press.

Banes, S. (ed). (2003). *Reinventing dance in the 1960s. Everything was possible*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Berghaus, G. (2005) *Avant-garde Performance. Live Events and Electronic Technologies*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Bial, H. *Introduction*. In: *The Performance Studies reader*. Henry Bial (ed.) (2004) . New York: Routledge.

Burt, R. (2006). *Judson Dance Theater. Performative traces*. New York: Routledge.

Carlson, M. (1996;2004). *Performance. A critical introduction*. New York: Routledge.

Davies, D. (2004). *Art as performance*. Malden: Blackwell Publishing.

Goodman,L. en Gay de, J. (ed.) *The Routledge Reader in Politics and Performance*. London: Routledge (2000).

Goldberg, RoseLee. (1979;1995). *Performance. Live Art 1909 to the present*. Londen: Thames and Hudson.

Harris, J. (ed.) (2007). *Dead History, Live Art? Spectacle, Subjectivity and Subversion in Visual Culture since the 1960s*. Liverpool: Liverpool University Press.

Heddon, D. en Milling, J. (2006). *Devising Performance. A critical History*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Huschka, S. (2002). *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*. Hamburg: Rowohlt.

Kaye, N. (1994) *.Postmodernism and Performance*. Londen: MACMILLAN PRESS LTD.

Lehmann, H-T. (1999;2008). *Postdramatische Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

Lepecki, André. (2006) *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*. New York: Routledge.

Phelan, Peggy. (1993) *Unmarked. Politics of Performance*. New York: Routledge.

Ploebst, Helmut. (2001). *No Wind, No Word. New choreography in the society of the spectacle*. München: Kieser.

Hochmuth, Kruschkova, Schöllhammer (ed.). (2006). *It takes place when it doesn't. On dance and performance since 1989*. Frankfurt am Main: Revolver.

Schechner, R. *Performance Theory*. Londen: Routledge (1988;2003)

Taxidou, O. (2007). *Modernism and Performance*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Sinclair, J (ed.). Collins Cobuild English Dictionary for advanced Learners. Glasgow: HarperCollins Publishers. 3<sup>e</sup> editie: 2001;1995;1987.

Buchloh, B. *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of institutions* (1990). In *October*, Vol. 55. MIT Press: Winter 1990, p. 105-143.

Jonas, J. en Krause, R. *Seven Years*. In *The Drama Review: TDR*, Vol. 19, No. 1, Post-Modern Dance Issue. MIT Press: March 1975, p. 13-17.

Kirby, M. *Post-Modern Dance Issue: An Introduction*. In *The Drama Review: TDR*, vol. 19, No. 1. MIT Press: March 1975, p. 3-4.

Ploebst, H. *Blago bung bosso fataka*. In: *Tanzjournal*, No. 5. Friedrich Berlin Verlag 2009, p. 35-44.

Rainer, Y. *The Mind is a Muscle*. In: *Tulane Drama Review* (1965), 10, 2.

Sigman, J. *How Dances Signify: Trio A and the Myth of Ordinary Movement*. In: *Journal of Philosophical Research*, Volume XXV. New York City, : 2000, p. 489-533.

Spångberg, M. (?)*Avant-garde*. Frakcija (?).

Cultureel Supplement NRC Handelsblad. *Levende Kunst. De canonisering van de performancekunst in Düsseldorf en Brussel*. Sandra Smalenburg. 21-05-2010, nr. 2054.

*Something Raw: dans, spuug en maïzena*. Francine van der Wiel. In: NRC Handelsblad, 06-02-2010.

Mette Ingvarstsen, *Evaporated Landscapes*, april 2010. Theater Kikker, Springdance, Utrecht.

\*Ploebst, H. In corpus: *Mette Ingvarstsen's Coup*. <http://www.corpusweb.net/mette-ingvarstsen-coup.html> .

Suzy Blok, *I Like To Watch Too*, 2-3 juli 2010. Paradiso, Amsterdam.

Antonia Baehr, *For Faces*, 16 maart 2011. Frascati, Amsterdam.

ImpulsTanz Vienna: <http://www.impulstanz.com/gallery/videos/en/aid641/>  
21 July 2011, Arsenal, Wenen.

