

Naam	Sanne van Dijke
Studentnummer	3689859
Blok en studiejaar	Blok 2, studiejaar 2012-2013
Datum	21 januari 2013
Docent	Liesbeth Groot Nibbelink
Opleiding	Theater-, Film- en Televisiewetenschap

BEWEGEN IN PATRONEN

Over de relatie tussen postmoderne dans en hyperrealiteit

Inhoudsopgave

Introductie	pagina 1
Postmoderne dans en hyperrealiteit	pagina 2
Mediacultuur en <i>liveness</i>	pagina 6
Tekens, betekenis en interpretatie	pagina 9
Schijn en werkelijkheid	pagina 12
Conclusie	pagina 15
Bronvermelding	pagina 16

Introductie

Bewegen in patronen: over de relatie tussen postmoderne dans en hyperrealiteit. Dit bewegen in patronen behandel ik in deze tekst zowel letterlijk, wanneer het een specifiek vormkenmerk van postmoderne dans betreft, als figuurlijk, wanneer het het leven van mensen in een hyperrealiteit betreft. Ik wil beargumenteren dat het bewegen in patronen niet beperkend is. Juist vanuit patronen, wederom letterlijk en figuurlijk, ontstaat de mogelijkheid van betekenisconstructie. In deze tekst doe ik verslag van mijn onderzoek naar de relatie tussen postmoderne dans en hyperrealiteit. Hyperrealiteit is een term die socioloog Jean Baudrillard gebruikt om te reflecteren op de wijze waarop mensen de werkelijkheid kennen: de tekens die zich in een hyperrealiteit manifesteren zijn hun oorsprong verloren en verwijzen niet meer naar een werkelijkheid maar slechts naar zichzelf.

Waarom de combinatie van deze twee begrippen en waarom de verbanden daartussen? De vraag naar de specifieke rol van theater in een hyperrealiteit is gesteld, bijvoorbeeld door Chiel Kattenbelt die het theater als de aangewezen plaats ziet waar de hyperrealiteit in scène kan worden gezet. Op die manier kan de constructie van de werkelijkheid juist worden gedeconstrueerd.¹ Ik relateer hyperrealiteit in deze tekst aan dans, omdat de vraag naar deze relatie voor zover ik heb kunnen overzien nog niet veel gesteld is. Mijn uitgangspunt is betekenisconstructie, waarvan in mijn opvatting altijd sprake is: zowel in postmoderne dans waarbij niet expliciet betekenisvolle inhoud gecommuniceerd wordt en in een hyperrealiteit waarbij tekens niet meer naar een werkelijkheid verwijzen.

Voortvloeiend uit bovenstaande overwegingen, staat de volgende vraag centraal in deze tekst: hoe kan de relatie tussen postmoderne dans en hyperrealiteit beschreven worden? Om deze vraag te kunnen beantwoorden, bespreek ik achtereenvolgens de volgende deelvragen: wat zijn hyperrealiteit en postmoderne dans, en in welke context moeten zij worden gezien? Hoe wordt in *Live* van Hans van Manen gereflecteerd op de mediacultuur en met name *liveness*? Hoe gaat postmoderne dans zoals *Psalmensymfonie* van Lucinda Childs om met betekenisgeving en hoe verhoudt dat zich tot de hyperrealiteit? En hoe verhoudt postmoderne dans zich tot schijn en werkelijkheid, en welke positie kan het innemen in een hyperrealiteit?

Zoals uit mijn vraagstelling blijkt, bespreek ik niet alleen theorie over

¹ Chiel Kattenbelt, "Theatre as the art of the performer and the stage of intermediality" in *Intermediality in Theatre and Performance*, red. Freda Chapple en Chiel Kattenbelt (Amsterdam en New York: Rodopi 2006): 31-41.

postmoderne dans en hyperrealiteit, maar zet ik ook twee dansvoorstellingen, *Live* en *Psalmensymfonie*, in om mijn argument te verduidelijken en mijn onderzoek ook daadwerkelijk te betrekken op de danspraktijk. Wat betreft mijn bespreking van kernbegrippen baseer ik mij als vanzelfsprekend op literatuur die vanuit verschillende invalshoeken het onderwerp belicht. Het is belangrijk onder ogen te blijven zien dat bepaalde auteurs altijd een specifieke lezing geven van fenomenen. Een voorbeeld hiervan is Luuk Utrecht die schrijft dat het werk van Lucinda Childs roesgevend is, terwijl Sally Banes over diezelfde Childs schrijft dat haar werk een actieve kijkhouding oproept. Hoewel ik postmoderne dans en hyperrealiteit vanuit verschillende opvattingen en auteurs belicht, wil ik geen waarheden claimen over de relatie tussen postmoderne dans en hyperrealiteit die ik beschrijf.

Allereerst beschrijf ik postmoderne dans en hyperrealiteit, opdat duidelijk wordt wat de samenhang is tussen verschillende auteurs die over deze onderwerpen spreken. In het vervolg van deze tekst bespreek ik de mediacultuur als context van zowel postmoderne dans als de hyperrealiteit. Hierbij beschrijf ik aan de hand van *Live* en de theorie van Philip Auslander over *liveness* dat dans door video te gebruiken ook direct reflecteert op hoe media in de samenleving functioneren. Ik beschouw de mediacultuur dan ook voornamelijk als een cultuur waarin video mogelijk is, omdat dit tijdens Baudrillards schrijven een relatief nieuwe technologische mogelijkheid was. Ik zet vervolgens *Psalmensymfonie* in om te laten zien dat ook bij postmoderne dans die niet expliciet betekenis communiceert, altijd sprake is van betekenisgeving. Wanneer dit betrokken wordt op de hyperrealiteit, blijkt dat dans een tegenwicht biedt tegen de wijze waarop volgens Baudrillard betekenis ontstaat. Tot slot zou ik ervoor willen pleiten de nadruk te leggen op een voortdurende mogelijkheid van betekenisconstructie die altijd in zekere zin aan de werkelijkheid te relateren is, of dit nu een schijnwerkelijkheid is of niet. De wijze waarop omgegaan wordt met de hyperrealiteit waarin mensen leven, staat voorop.

Postmoderne dans en hyperrealiteit

Postmoderne dans en hyperrealiteit zijn twee begrippen die geplaatst kunnen worden in het postmodernisme, een vanaf de jaren '60 heersende stroming in de kunst en filosofie. In deze periode en stroming worden begrippen als waarheid en authenticiteit, die in het modernisme nog zeer plausibel waren, in twijfel getrokken. Deze lijn van denken is onder andere terug te vinden in het werk van Jean Baudrillard.

Baudrillard (1929-2007) was een Franse socioloog. Eén van zijn bekendste werken is *Simulacra and Simulation* (1981)² waarin hij het begrip hyperrealiteit introduceert. Hyperrealiteit is een theoretische benaming van een reactie op de volgens Baudrillard problematische status van de 'werkelijke wereld' in de voor hem hedendaagse mediacultuur. Deze problematische status is gebaseerd op de perceptie van de werkelijkheid. Volgens Baudrillard bestaat de werkelijkheid die mensen kennen slechts uit tekens. Hij spreekt over vier fasen, die vier soorten relaties tussen de afbeelding (het teken) en de werkelijkheid omvatten. Deze bespreking van tekens is de kern en basis van zijn denken over de hyperrealiteit. Ten eerste kan een afbeelding een reflectie, een trouwe afbeelding van de werkelijkheid zijn. Ten tweede kan een afbeelding een diepere werkelijkheid maskeren: deze werkelijkheid bestaat wel maar hier is geen getrouwe afbeelding van. Ten derde kan een afbeelding ook juist de afwezigheid van een diepe werkelijkheid maskeren. Deze afbeelding doet alsof het een trouwe afbeelding is, maar verwijst eigenlijk nergens naar. En ten vierde doet de afbeelding niet eens alsof hij een werkelijkheid reflecteert: er is geen enkele relatie meer met enige werkelijkheid. De afbeelding verwijst puur en alleen naar zichzelf en wordt ook wel een *simulacrum* genoemd.³

Duidelijk is dat iedere fase extremer wordt wat betreft het bestaan van een werkelijkheid en Baudrillard richt zich op de vierde fase. Mensen kunnen volgens hem als gevolg van het functioneren van tekens geen onderscheid meer maken tussen de werkelijkheid en *simulacra*: ze hebben de vaardigheid dit onderscheid te maken verloren. De hyperrealiteit is dus geen versterking van de werkelijkheid, maar heeft de werkelijkheid vervangen. De realiteit is een hyperrealiteit geworden en is voor mensen werkelijker dan ooit. Baudrillard schrijft dat wij in een wereld leven waar meer en meer informatie, en tegelijk steeds minder betekenis is.⁴ Media geven ons dus geen inzicht in de werkelijkheid: juist het gebrek aan betekenis zorgt ervoor dat de enige werkelijkheid die wij kennen, de werkelijkheid vanuit de media is. Belangrijk is dus perceptie: wij ervaren informatie als werkelijk, omdat volgens Baudrillard communicatie in scène wordt gezet. Hij geeft hiervoor heel specifieke voorbeelden:

'Rather than creating communication, it exhausts itself in the act of

² Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*. 1981. Vert. Sheila Faria Glaser (Michigan: The University of Michigan Press, 1994).

³ Ibidem, 6.

⁴ Ibidem, 79.

*staging communication. (...) A gigantic process of simulation that is very familiar. The nondirective interview, speech, listeners who call in, participation at every level, blackmail through speech: "You are concerned, you are the event, etc."*⁵

De strategieën die Baudrillard in bovenstaand citaat noemt, creëren voor mediagebruikers de illusie van communicatie. Juist door de herkenbare wijze waarop informatie wordt gecommuniceerd, met name door de suggestie van participatie, wordt informatie ervaren als werkelijk. William Merrin schreef in 1999 een artikel waarin hij deze opvatting van Baudrillard uitlegt: media communiceren niet met ons, ze doen juist aan 'non-communicatie'.⁶ Tegelijkertijd bieden zij mensen wel een perceptie van de werkelijkheid. Dit artikel zou tevens het eerste hoofdstuk worden in zijn boek *Baudrillard and the Media* dat in 2005 verscheen. In het artikel schrijft Merrin dat Baudrillard ten onrechte gelezen wordt als een 'viering van de postmoderniteit'.⁷ Merrin betoogt dat Baudrillard gelezen moet worden in de traditie van de socioloog Émile Durkheim: in de menselijke ervaring, in communicatie en confrontatie tussen mensen in groepen, kunnen mensen boven zichzelf uitstijgen.⁸ Deze opvatting van menselijke relaties en communicatie ziet Merrin als basis voor Baudrillards werk: dat wat Baudrillard *symbolic exchange* noemt, ziet Merrin als de uitwisseling die tussen mensen plaatsvindt, als symbolische relaties. *Symbolic exchange* is niet een uitwisseling van goederen, maar van menselijkheid. In hun menselijkheid ontmoeten mensen elkaar en dragen zij bij aan de wijze waarop zij kunnen bewegen in hun werkelijkheid.

Ook Umberto Eco, een zeer bekende Italiaanse semioticus, gebruikt de term hyperrealiteit, maar hij betreft dit op de cultuur in de Verenigde Staten. Hij typeert deze cultuur als een cultuur vol *fakes*.⁹ In *Wat spiegels betreft* (1985) gebruikt hij spiegels als metafoor voor tekens die een afbeelding van de werkelijkheid kunnen tonen. Hij beschrijft dat wij er altijd op vertrouwen dat een spiegel de waarheid spreekt¹⁰, terwijl dit vertrouwen niet altijd terecht is: er is immers een overdaad aan *fakes*. Waar Eco de hyperrealiteit dus ziet als een versterking van de werkelijkheid met behulp van *fakes*, ziet Baudrillard de

⁵ Ibidem, 80.

⁶ William Merrin, "Television is Killing the Art of Symbolic Exchange: Baudrillard's Theory of Communication" *Theory Culture Society* 16 (1999): 119-140, 119.

⁷ Ibidem, 120.

⁸ Ibidem, 121.

⁹ Lister et al., *New Media: A critical introduction*. 2e ed. (New York: Routledge, 2009), 424.

¹⁰ Umberto Eco, *Wat spiegels betreft*. 1985. Vert. Aafke van der Made (Amsterdam: Ooievaar, 1997), 17.

hyperrealiteit als iets wat de werkelijkheid overstijgt.

Een hyperrealiteit die de werkelijkheid overstijgt, is dus geen schijnwerkelijkheid. Paul Hegarty beschrijft dat Baudrillards theorie dan ook niet opgevat moet worden als een theorie die stelt dat wij in een schijnwerkelijkheid leven. Deze schijnwerkelijkheid is voor mensen namelijk de enige werkelijkheid geworden.¹¹ Hegarty neemt architectuur als uitgangspunt: de wereld, of activiteiten die in de wereld plaatsvinden, wordt middels gebouwen gerepresenteerd. Deze representatie is idealiter beter dan de wereld waarin mensen leven: de wereld wordt vervangen door een betere en functionelere wereld. Hij schrijft dat gebouwen niet slechts representaties van de werkelijkheid zijn. Zij bestaan immers in de werkelijkheid. Baudrillard gebruikt bij zijn uiteenzetting over de hyperrealiteit het voorbeeld van Disneyland. Disneyland, of een gebouw in Disneyland, is niet slechts een kopie van hoe een gebouw er in de werkelijkheid uitziet. Het is zoals Hegarty vervolgens omschrijft een alibi voor het bestaan van een werkelijkheid in de rest van de wereld. In die zin is het te vergelijken met de derde fase die Baudrillard op het gebied van tekens beschrijft: het maskeren van de afwezigheid van de werkelijkheid.¹²

Hegarty en Merrin schrijven beide over het leven in een hyperrealiteit: een hyperrealiteit die in termen van Hegarty een verbetering zou moeten zijn van de werkelijkheid en daar dus een nauwe relatie mee heeft. Merrin schrijft over de nadruk die op menselijke relaties zou moeten liggen. Eco en Baudrillard richten zich op het functioneren van tekens, die volgens Eco de werkelijkheid verstoren en volgens Baudrillard de werkelijkheid overstijgen. Deze visies hebben echter eenzelfde basisgedachte: het in twijfel trekken van een kunnen bestaan en en kunnen kennen van de werkelijkheid.

Zojuist verwees ik met het artikel van Hegarty naar architectuur. Roger Copeland laat in zijn artikel "Postmodern Dance, Postmodern Architecture, Postmodernism" zien dat de relatie tussen postmoderne dans en postmoderne architectuur vanzelfsprekender is dan deze lijkt. Je als mens al dan niet thuisvoelen in structuren is een thema dat in beide uitingen van postmodernisme namelijk aan de orde komt.¹³ Ik zal niet verder ingaan op architectuur, maar dit thema, structuren en patronen en hoe daarmee omgegaan wordt, zal in mijn bespreking van *Psalmensymfonie* aan de orde komen.

¹¹ Paul Hegarty, "Constructing (in) the 'Real' World: Simulation and Architecture in Baudrillard" *French Cultural Studies* 19 (2008): 317-331.

¹² Ibidem, 318.

¹³ Roger Copeland, "Postmodern Dance Postmodern Architecture Postmodernism" *Performing Arts Journal* 7 (1983): 27-43, 28.

Postmoderne dans is een stroming vanuit de moderne dans en is sinds de jaren '60 dominerend in de Verenigde Staten. Postmoderne dans is anti-expressionistisch en anti-interpretatief: inhoud, interpretatie en emotionele expressie zijn irrelevant of van ondergeschikt belang. De nadruk ligt op de vormeigenschappen van bewegingsconstructies. Betekenis is in postmoderne dans geen doel op zich.¹⁴ Copeland schrijft hoe deze basisgedachten eventueel vorm kunnen krijgen. Postmoderne dans kent werken die alledaagse, ongestileerde bewegingen gebruiken, die succesvol uitgevoerd kunnen worden door mensen zonder formele danstraining, die choreografie inzetten als de uitvoering van een taak die door de performer gedaan moet worden, die anti-illusionistisch zijn en zich manifesteren in het hier en nu in plaats van een theatrale, abstracte tijd.¹⁵

In het vervolg van deze tekst zal ik bespreken hoe dans in de mediacultuur vormkrijgt. Deze mediacultuur is immers onderdeel van de context van zowel de hyperrealiteit als postmoderne dans. Aan de hand van het thema *liveness* zal ik aantonen hoe mensen middels dans kunnen reflecteren op de context van media waarin zij zich bevinden.

Mediacultuur en *liveness*

De vraag naar de werkelijkheid is van alle tijden, maar neemt een specifieke wending met betrekking tot de mediacultuur. Deze mediacultuur is de aanleiding en context voor Baudrillard's hyperrealiteit: hij stelt hiermee de massareproductie die kenmerkend is voor de mediacultuur aan de orde. Juist die massareproductie zorgt voor een stortvloed aan informatie die volgens Baudrillard steeds minder betekenis bevat. Daarbij ontstaat, juist door ontwikkelingen in de media en met name in de videokunst, de vraag wat nog echt is: wat is live en wat niet? Is iets wat live is ook een objectieve weergave van de werkelijkheid? Hoe ervaren mensen digitale beelden? Ervaren ze dit als live, als echt? Ik wil deze thematiek bespreken aan de hand van de dansvoorstelling *Live* van Hans van Manen¹⁶, een voorstelling die gezien kan worden als multimediale dans. Dit is een voorstelling uit 1979 waarin er een expliciet samenspel is tussen dans en video, en waarin de kwestie van *liveness* aan de orde wordt gesteld. Door video te gebruiken reflecteert dans ook direct op hoe media in de samenleving functioneren.

De voorstelling start met een cameraman, gekleed in het zwart, die het

¹⁴ Luuk Utrecht, *Van hofballet tot postmoderne-dans. De geschiedenis van het academische ballet en de moderne dans* (Zutphen: De Walburg Pers, 1988), 290-310.

¹⁵ Copeland, 32.

¹⁶ *Live*, Dansvoorstelling, choreografie Hans van Manen, 1979.

podium opkomt en het publiek begint te filmen. Het publiek herkent zichzelf ietwat onwennig terug op een groot scherm dat ook op het podium te zien is.

Vervolgens komt een in het rood geklede danseres het podium op gelopen. Er klinken pianostukken van Frans Liszt. Zij begint te dansen en de cameraman volgt haar en filmt haar zo nu en dan in close-ups en vanuit verschillende hoeken. De danseres en cameraman bewegen om elkaar heen en gebruiken het hele podium. Tegelijkertijd zijn de gefilmde beelden op het scherm op het podium te zien. De danseres verlaat het podium en de cameraman volgt haar. Zij danst, ergens in het theater, verder met een mannelijke partner en het publiek in de zaal volgt de registratie hiervan op het scherm. Wanneer de danseres en cameraman op het podium terugkeren, dekt de danseres de camera af met haar hand. Vervolgens is een voor-opgenomen registratie van de danser en danseres te zien. Het constante tentoonstellen van *liveness* verandert met een schok: het publiek wordt bewustgemaakt van het feit dat videobeelden niet altijd live zijn, ook wanneer deze beelden omgeven zijn door *liveness*. Daarna filmt de cameraman hoe de danseres het podium en theater verlaat, en het publiek ziet haar langzaam uit zicht verdwijnen.

Liesbeth Wildschut gaf haar artikel over *Live* de ondertitel "De intrede van de video in de danskunst".¹⁷ Zij beschrijft wat de combinatie van dans en video oplevert. Zij richt zich op de gelaagdheid van de voorstelling, die tot stand gebracht wordt door de combinatie van live- en voor-opgenomen beelden, met tegelijkertijd de fysieke aanwezigheid van de danseres en cameraman. Juist doordat dit expliciet aan het publiek wordt getoond, wordt het publiek zich bewust gemaakt van de wijze waarop zij videobeelden ervaren. Een overgang van live- naar voor-opgenomen beeld toont het publiek dat beelden die als live worden ervaren, dit niet altijd zijn. Het voor-opgenomen beeld wordt expliciet als niet-live ervaren, omdat de rest van de beelden dit wel zijn. Juist hierdoor kan de toeschouwer reflecteren op de aanwezigheid van voor-opgenomen beelden in de context van livebeelden en de eigenheid van *liveness*.

Philip Auslander, waarvan in 1999 het boek *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* verscheen, stelt dit thema aan de orde¹⁸ De kern van dit boek is de vraag of theater en media rivalen of partners zijn. Vooral op het gebied van *liveness* zijn zij rivalen, maar zij zijn volgens hem geen gelijkwaardige rivalen: de wereld waarin zij zich manifesteren wordt gedomineerd door media, waardoor

¹⁷ Liesbeth Wildschut, "Live. De intrede van de video in de danskunst." in *Theater & Technologie*, red. H. Havens, C. Katttenbelt, E. de Ruijter en K. Vuyk (Amsterdam: Theater Instituut Nederland 2006): 34-43.

¹⁸ Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (Londen: Routledge, 1999).

televisie automatisch een voorsprong krijgt in de strijd om het creëren van *liveness*. In zijn introductie spreekt Auslander over het 'televisuele'. Hiermee bedoelt hij dat de manier waarop de mens de wereld ervaart volledig doordrenkt is met televisie. Ook wanneer je geen technologie gebruikt: je manier van kijken is al volledig bepaald door media. Dit sluit aan bij Baudrillards opvatting dat de enige werkelijkheid die wij kennen, de werkelijkheid is die de media ons bieden. En ook in *Live* is dit te zien: de manier waarop de toeschouwer de danseres ziet, wordt (mede) bepaald door de video: de toeschouwer ziet haar vanuit een specifieke hoek of close-up. Tegelijkertijd wordt hij zich bewust gemaakt van zijn eigen vaste perspectief in de theaterzaal, omdat hij de danseres grotendeels tegelijkertijd op het podium kan zien.

Vervolgens beschrijft Auslander de camera als het zoekende oog van de toeschouwer.¹⁹ In plaats van één statische blikrichting, dwingt de camera je tot steeds verschillende perspectieven. De vraag die Auslander hierbij stelt is of televisie beter dan theater in staat kan zijn om *liveness* op te wekken, omdat situaties die zich gelijktijdig afspelen, elkaar snel kunnen afwisselen. De toeschouwer bij *Live* kan de danseres dankzij de videobeelden op meerdere manieren en vanuit meerdere blikrichtingen leren kennen. Auslander beschrijft dat televisie in eerste instantie live theater wilde kopiëren en vervangen. Hierbij komt hij tot de conclusie dat het origineel (theater) geen hogere status meer heeft dan de reproductie daarvan (televisie). Het is zelfs eerder andersom. Iets hoeft niet eens live te zijn om die suggestie te kunnen wekken: televisie is daar bij uitstek geschikt voor. Het inzetten van videobeelden in *Live* en het daarmee spelen met *liveness* maakt mensen bewust van de wijze waarop informatie gemanipuleerd kan zijn: mensen kunnen beelden als live beschouwen terwijl deze beelden dat niet altijd zijn. In *Live* wordt expliciet geen illusie van *liveness* gecreëerd, waardoor mensen zich bewust kunnen worden van de illusie die in hun dagelijkse perceptie van videobeelden vanzelfsprekend geworden is.

Uit *Live* blijkt een zekere potentie van dans: dans kan, terwijl het zich middenin een wereld vol media bevindt, media integreren op een manier waardoor zij niet vanzelfsprekend, maar juist onderwerp van nadenken worden. Media worden gelijktijdig ervaren en bereflecteerd. Bij *Live* worden media het onderwerp van nadenken. Hoe kan een dergelijke betekenis echter ontstaan? Hoe gaat postmoderne dans om met betekenisgeving en hoe verhoudt dat zich tot de hyperrealiteit?

¹⁹ Ibidem, 22.

Tekens, betekenis en interpretatie

Baudrillard richt zich in zijn werk op tekens die geen enkele relatie meer hebben met de werkelijkheid. Afbeeldingen verwijzen puur en alleen naar zichzelf.²⁰ Ook postmoderne dans lijkt niet rechtstreeks een betekenis te communiceren: betekenis is in postmoderne dans geen doel op zich.²¹ Er is echter altijd in zekere zin sprake van betekenisgeving. Dit heeft een nauwe relatie met de interpretatie van de toeschouwer, omdat de toeschouwer degene is die betekenis ervaart. Ik zal betekenis en interpretatie in postmoderne dans bespreken aan de hand van *Psalmensymfonie* van Lucinda Childs.

De eerste werken van Childs in de jaren '60 waren voornamelijk solo's. Later begon zij met grotere groepen dansers te werken²² en in 2007 maakte Childs *Psalmensymfonie*, een dansvoorstelling op muziek van Igor Stravinsky.²³ In deze voorstelling van ongeveer 20 minuten is het dansen in geometrische figuren en met name de diagonaal zeer zichtbaar. De voorstelling wordt gedanst door een grote groep dansers, gekleed in strakke, zwarte pakken, die in diagonalen naast elkaar staan en om beurten een patroon dansen. Er zijn steeds verschillende aantallen en combinaties van dansers op het podium aanwezig die soms op één gefixeerde plaats dansen en soms van de ene naar de andere kant van het podium bewegen en daar weer verdwijnen. De bewegingen in deze voorstelling bestaan vooral uit stappen, huppen, sprongen en draaien, en worden op een complexe wijze achter elkaar gezet.

Utrecht beschrijft het werk van Childs als een ultiem voorbeeld van de minimale, repetitieve dans, als onderdeel van de pure, postmoderne dans. Kenmerkend voor deze dans is dat basispassen in een beperkt aantal simpele basisthema's worden gecombineerd. Deze thema's worden samengevoegd in ruimtelijke, geometrische patronen. Er ontstaan hierin allerlei variaties doordat er steeds minimale veranderingen worden toegepast. Het werk van Childs wordt door Utrecht emotioneel genoemd, met als gevolg een roesgevend en zelfs een extatisch karakter.²⁴

De lezing door Utrecht is een zeer specifieke. Sally Banes, die beschouwd kan worden als expert op het gebied van postmoderne dans, schrijft dat de toeschouwer bij het werk van Childs constant aandachtig blijft kijken.²⁵ De

²⁰ Baudrillard, 6.

²¹ Utrecht, 307.

²² Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1980), 134-136.

²³ *Psalmensymfonie*, Dansvoorstelling, choreografie Lucinda Childs, 2007.

²⁴ Utrecht, 296-298.

²⁵ Banes, 145.

reden hiervoor is de wijze waarop haar choreografieën gestructureerd zijn: subtiele variaties in zich herhalende bewegingen werken niet roesgevend, maar vereisen juist aandachtigheid.²⁶ Twee inspiratiebronnen voor Childs waren Merce Cunningham vanwege de helderheid die zij in zijn dans ervaarde, en Yvonne Rainer vanwege de kracht en eenvoud in haar werk. Waar Childs eerst objecten en tekst (monologen) in haar werk integreerde, richtte zij zich in later werk voornamelijk op de constructie en reconstructie van bewegingen.²⁷

Zoals Banes schrijft: hoewel de concrete bewegingen nauwelijks complexer zijn dan alledaagse bewegingen, voor de vereiste virtuositeit, uithoudingsvermogen, precisie, helderheid, kalmte en geheugen zijn getrainde dansers nodig.²⁸ Waar Copeland schrijft dat postmoderne dans ook door personen zonder danstraining uitgevoerd kan worden, gaat Banes hier wat betreft het werk van Childs tegenin.

Yvonne Rainer, een inspiratiebron voor Childs, speelt in haar werk met intentionele betekenis. Ze gebruikt volgens Susan Foster de theatrale conventie van representatie om betekenis te geven, terwijl ze tegelijkertijd representatie als betekenisgever bekritiseert.²⁹ Dit sluit aan bij de idee dat in postmoderne dans ook vaak het medium zelf, de danskunst, ter discussie wordt gesteld.³⁰ Volgens Banes maakt de vorm van postmoderne dans dit mogelijk: door herhaling kunnen bewegingen die zo vluchtig zijn duidelijk worden waargenomen door de toeschouwer. Hierdoor kan de toeschouwer reflecteren op de danskunst zelf, op de wijze waarop dans vormkrijgt. De kleine variatie in de bewegingen versterkt de mogelijkheid van nauwkeurige waarneming: juist aan de hand van overeenkomsten en verschillen, wordt de eigenheid van bewegingen duidelijk.³¹

Ook in *Psalmensymfonie* is daar sprake van. Wanneer in *Psalmensymfonie* één danser het podium opkomt en in een grote cirkel een reeks sprongen en draaien uitvoert, heeft de toeschouwer slechts zijn eerste observatie van deze reeks bewegingen. Wanneer vervolgens in wisselende samenstellingen meerdere dansers deze reeks uitvoeren, krijgt de toeschouwer de mogelijkheid de bewegingen in hun specificiteit te aanschouwen. Juist door bewegingen in hun constructie en samenhang met elkaar te deconstrueren, te tonen hoe zij samengesteld zijn, toont Childs de kern van haar werk. Volgens

²⁶ Ibidem, 138.

²⁷ Ibidem, 133-134.

²⁸ Ibidem, 140.

²⁹ Susan Foster, "The Signifying Body: Reaction and Resistance in Postmodern Dance" *Theatre Journal* 37 (1985): 44-64, 46.

³⁰ Utrecht, 291.

³¹ Banes, 138.

Banes creëert Childs geen frasen met een duidelijk begin, midden en eind. Childs' choreografieën kennen geen climax, maar slechts accenten en variaties.³² Childs ze toont bewegingen in hun eigenheid, die in de geest van postmoderne dans geen verhalen vertellen maar naar de danskunst zelf verwijzen.

Childs vertelt geen verhalen met haar dans, maar dit staat niet gelijk aan het hebben van geen betekenis, integendeel. Er is altijd in zekere zin sprake van betekenisconstructie. De betekenis van postmoderne dans zoals die van Childs is beweging, is de nadruk op constructies en het tonen daarvan. Ook het ter discussie stellen van de danskunst is een vorm van betekenisconstructie. De hoeft geen verhaallijn te volgen, maar kan zich focussen op de constructie van bewegingen. Ook toeschouwers die wellicht altijd proberen te zoeken naar de samenhang van het geheel aan bewegingen, zien geen samenhang in de vorm van eenduidige betekenis, maar samenhang in de vorm van hoe bewegingen zich tot elkaar verhouden. Doordat postmoderne dans zoals *Psalmensymfonie* weigert eenduidig te zijn in het tonen van een directe betekenis, heeft de toeschouwer minder sturing voor zijn interpretatie. Ook zonder intentionele of betekenisvolle inhoud, is er altijd in zekere zin sprake van betekenisconstructie.

Psalmensymfonie heeft dus een betekenis en die betekenis kan betrekking hebben op het samenleven van mensen en de wereld waarin zij zich bevinden. De repetitieve series van bewegingen en de variaties daarin, kunnen bijvoorbeeld verwijzen naar reproduceerbaarheid, zoals de reproduceerbaarheid van media wat Baudrillard als onderdeel van de mediacultuur beschouwt. Het staat de toeschouwer vrij dergelijke thema's in de voorstelling te lezen en daarmee dans te betrekken op de wereld waarin het zich manifesteert. In een hyperrealiteit hebben tekens hun oorsprong verloren: zij verwijzen slechts nog naar zichzelf. De eerdergenoemde Eco en Baudrillard richten zich op het functioneren van tekens, die volgens Eco de werkelijkheid verstoren en volgens Baudrillard de werkelijkheid overstijgen.

Postmoderne dans kan een tegenwicht bieden tegen Baudrillards denken over het functioneren van tekens. Baudrillard beschrijft de hyperrealiteit als iets wat mensen overkomt, waar zij als vanzelfsprekend in moeten leven, als een wereld waarin zij geen werkelijke betekenis meer kunnen ervaren en slechts gereproduceerde informatie tot zich krijgen. Uit *Psalmensymfonie* blijkt dat juist doordat beweging en slechts beweging getoond wordt, en geen eenduidige betekenis gecommuniceerd wordt, de toeschouwer de voorstelling in al zijn meerduidigheid op zijn eigen manier kan interpreteren. In expressionistische

³² Ibidem, 138.

dans wordt de beleving door de toeschouwer volgens Utrecht in tegenstelling tot postmoderne dans wel gemanipuleerd, doordat gevoelens en gedachten zo pregnant mogelijk naar de toeschouwer gecommuniceerd worden.³³ Hieruit blijkt dat interpretatie en de mogelijkheid daartoe niet alleen afhankelijk zijn van de toeschouwer, maar ook van de wijze waarop betekenis al dan niet gecommuniceerd wordt. Of de werkelijkheid in een hyperrealiteit nu volgens Eco verstoord is, of volgens Baudrillard overstegen wordt, of volgens Hegarty nu eenmaal de enige of misschien zelfs betere werkelijkheid is: postmoderne dans zoals *Psalmensymfonie* van Childs laat zien hoe juist door het niet expliciet tonen van betekenis, betekenis niet verdwijnt, maar onderwerp van nadenken wordt. Postmoderne dans heeft en houdt daarmee een nauwe relatie met de wereld waarin het zich manifesteert.

Postmoderne dans manifesteert zich door alledaagse bewegingen te gebruiken en geen abstracte of theatrale tijd te creëren, nadrukkelijk in het hier en nu.³⁴ In Baudrillards denken over de hyperrealiteit wordt juist dit kunnen manifesteren in het hier en nu ter discussie gesteld. Dit brengt mij als verlengstuk van deze uiteenzetting over tekens, betekenis en interpretatie bij de relatie die postmoderne dans heeft met de werkelijkheid, of juist een schijnwerkelijkheid die de werkelijkheid geworden is. Kortom: hoe verhoudt postmoderne dans zich tot schijn en werkelijkheid?

Schijn en werkelijkheid

Ik zal de paradox van de postmoderne dans beknopt in samenhang met technologie in dans bespreken, waarmee ik vervolgens in zal gaan op de functie van dans in een wereld die als hyperrealiteit kan gelden. Utrecht beschrijft een naar zijn inzicht tegenstrijdige eigenschap van postmoderne dans als de 'paradox van de postmoderne dans'. De paradox houdt in dat postmoderne dans volgens Utrecht zowel een humanisering als een dehumanisering van de dans is. Humanisering blijkt doordat bij postmoderne dans de dansers als gewone mensen getoond worden en geen (fantasierijke) illusies creëren. Bewegingsthema's zijn vaak ontleend aan alledaagse bewegingen. Dehumanisering blijkt doordat dans zijn '*oorspronkelijke, emotioneel-expressieve karakter heeft verloren*' doordat postmoderne dans zich primair richt op fysieke eigenschappen van dans als bewegingsconstructie. De danser wordt hiermee gedehumaniseerd: hij '*wordt ontdaan van de emotionele bezieling en*

³³ Utrecht, 307.

³⁴ Copeland, 28.

*bedoelingen, die het menselijk handelen gewoonlijk richting geven.*³⁵ Hiermee wordt gesteld dat de mens in essentie zichzelf via emoties uit. In de visie van het posthumanisme, zoals beschreven door N. Katherine Hayles³⁶, staat de mens niet meer centraal: de mens bestaat ook slechts in de context van de wereld waarin hij zich bevindt, en andere krachten zoals technologie zijn daarbij minstens zo belangrijk. Toch zien posthumanisten mensen ook als zelfbeschikkende individuën die zichzelf kunnen aansturen en daarmee kunnen evolueren. Het in essentie emotioneel-expressionele zoals Utrecht dat beschrijft, is dus niet de enige visie op wat menselijk is: het posthumanisme is één van de visies die een ander geluid laten horen. De paradox van de postmoderne dans is dus niet gebaseerd op universele kenmerken van het menselijke: verschillende visies hierop hebben verschillende implicaties voor de bestudering van postmoderne dans.

De paradox blijkt ook duidelijk in *Psalmensymfonie* van Childs: ondanks de menselijkheid van de bewegingen, worden deze bewegingen in complexe relaties achter elkaar gezet, waardoor de nadruk komt te liggen op patronen en constructies. Zoals ik eerder schreef, ontstaat echter vanuit deze patronen en constructies betekenis. Humanisering heeft dus niet de implicatie dat betekenis explicieter gecommuniceerd kan worden omdat bewegingen herkenbaar zijn voor de toeschouwer. Humanisering en dehumanisering bestaan in de postmoderne dans hand in hand: juist vanuit dehumanisering kan betekenis ontstaan.

Daarnaast zijn betekenis en werkelijkheid geen equivalenten: dat er als vanzelfsprekend betekenis ontstaat, wil niet zeggen dat deze betekenis gebaseerd is op de werkelijkheid. In termen van Baudrillard zijn tekens hun oorsprong verloren, en hoewel deze tekens als werkelijk worden ervaren, hebben ze geen enkele relatie meer met de werkelijkheid. Toch blijft postmoderne dans een tegenwicht bieden aan deze opvatting, omdat ook in een hyperrealiteit, ook wanneer tekens hun oorsprong hebben verloren, toeschouwers actief betekenis kunnen construeren. *Psalmensymfonie* is daar zoals besproken een uitstekend voorbeeld voor. Kerstin Evert schrijft in *Tanz und Technologie*, een bundel met artikelen over de relatie tussen dans en technologie en de wijze waarop daarover kennisoverdracht kan plaatsvinden, dat nieuwe (media) technologieën onder andere focussen op de rol van het publiek. Dit publiek wordt wakker geschud uit zijn passieve rol waar het zo aan gewend was. Dit is wat Evert het 'shock aspect'

³⁵ Utrecht, 306.

³⁶ N. Katherine Hayles, *How we became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics* (Chicago: University of Chicago Press, 1999).

noemt. Het shock aspect wordt veroorzaakt door snel veranderende of onverwachte combinaties van afbeeldingen, wat ontstaat door filmmontage.³⁷ Het publiek krijgt een actieve rol als betekenisgever en dit kan door onder andere videobeelden zoals in *Live* bewerkstelligd worden. *Live* biedt mogelijkheid tot reflectie op de invloed van video op de perceptie van de werkelijkheid. Wat die voorstelling kenmerkt is betekenisconstructie aan de hand van reflectie op videobeelden die zo bekend zijn maar in het theater in al hun eigenheid bestudeerd kunnen worden.

Chiel Kattenbelt schrijft in de geest van intermedialiteit: media die vanuit combinatie en eigenheid op elkaar inwerken. Hij beargumenteert dat het (intermediale) theater een platform kan bieden waarop juist de constructie van de werkelijkheid in de hyperrealiteit kan worden gedeconstrueerd. Door deze deconstructie wordt de constructie zichtbaar, en kunnen mensen zich bewust worden van de hyperrealiteit waarin zij zich bevinden. Mensen kunnen zich in de visie van Kattenbelt dus daadwerkelijk bewust kunnen worden van het feit dat zij in een hyperrealiteit leven.³⁸ Volgens Kattenbelt is het theater het enige hypermedium: het is de enige plaats waar verschillende media kunnen worden opgenomen zonder dat zij hun eigenheid verliezen.³⁹ Doordat in *Live* video in zijn eigenheid bestudeerd kan worden, kan erop gereflecteerd worden. De constructie van videobeelden en de daarmee samenhangende kwestie van *liveness* is ook buiten het theater aan de orde. Juist door het expliciet tonen van de constructie van de werkelijkheid, kan de werkelijkheid aan mensen getoond worden en daarmee sluit ik mij aan bij de visie van Kattenbelt.

Daarnaast hanteer ik echter ook een ander argument in deze tekst: waar Kattenbelt zich richt op constructies die ten grondslag liggen aan de werkelijkheid en die in het theater getoond kunnen worden, richt ik mij op betekenisconstructie waar altijd sprake van is, maar die niet als vanzelfsprekend de werkelijkheid construeert. Kattenbelt beschrijft op welke manier er, in ieder geval tijdelijk, een uitvlucht is uit de hyperrealiteit, met als vooronderstelling dat deze uitvlucht relevant of wenselijk zou zijn. Ik zou ervoor willen pleiten de nadruk te leggen op een voortdurende mogelijkheid van betekenisconstructie die altijd in zekere zin aan de werkelijkheid te relateren is, of dit nu een schijnwerkelijkheid is of niet. Niet de mogelijkheid van een uitvlucht is van belang, maar de manier waarop

³⁷ Kerstin Evert, "Dance and Technology at the Turn of the Last and Present Centuries." in *Tanz und Technologie: Auf dem Weg zu medialen Inszenierungen*. - *Dance and Technology: Moving towards Media Productions*, red. Söke Dinkla en Martina Leeker (Berlijn: Alexander Verlag Berlin, 2002): 30-63, 34.

³⁸ Kattenbelt, 38.

³⁹ *Ibidem*, 32.

omgegaan wordt met de hyperrealiteit waarin mensen leven.

Conclusie

Mijn onderzoek roept nog altijd vragen op, bijvoorbeeld over de geldigheid van mijn beweringen met betrekking tot hedendaagse dans die wellicht niet meer postmodern te noemen is, of naar de geldigheid van de hyperrealiteit in de hedendaagse mediacultuur, die verschilt van de mediacultuur ten tijde van Baudrillard's schrijven. Daarnaast roept mijn onderzoek vragen op naar de rol van technologie in dans: niet alleen video, maar ook andere technologische middelen hebben invloed op de betekenis van een dansvoorstelling. Ik geef slechts één visie op een relatie tussen dans en hyperrealiteit, maar vervolgonderzoek zou deze relatie op andere manieren kunnen belichten en uitbreiden.

Dans en hyperrealiteit: twee verschillende begrippen, maar met eenzelfde lading. Beide manifesteren zich in een mediacultuur waarin tekens en betekenis niet meer vanzelfsprekend samenhangen met de werkelijkheid, maar waarin toch altijd sprake is van betekenisconstructie. Het dansende lichaam beweegt in patronen net zoals mensen in een hyperrealiteit: mensen zijn niet gebonden, niet gevangen in hun patronen, zij bewegen en kunnen betekenis geven en construeren. Een hyperrealiteit betekent niet dat mensen gevangen zijn in een wereld zonder betekenis: zij moeten zich echter bewegen in de realiteit waarin zij zich bevinden en hier de mogelijkheden van inzien.

Dat deze mogelijkheden er daadwerkelijk zijn en dat dans een tegenwicht kan bieden tegen het functioneren van tekens in de hyperrealiteit, blijkt uit postmoderne dans waarvan *Live* en *Psalmensymfonie* op dit gebied treffende voorbeelden zijn. Ik wil echter benadrukken dat ik hiermee niet wil zeggen dat postmoderne dans altijd een tegenwicht zou bieden of dat een hyperrealiteit vanwege de eigenschappen van postmoderne dans per definitie niet kan bestaan. De eigenheid van postmoderne dans of de hyperrealiteit veranderen niet doordat ik ze in samenhang bespreek. Zij krijgen in deze tekst slechts een nieuwe nadruk, en bieden in hun samenhang inzicht in de wijze waarop het bewegen in patronen betekenis creëert en impliceert.

Bronvermelding

Theoretische teksten

- Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Londen: Routledge, 1999.
- Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. 1981. Vertaald door Sheila Faria Glaser. Michigan: The University of Michigan Press, 1994.
- Copeland, Roger. "Postmodern Dance Postmodern Architecture Postmodernism" *Performing Arts Journal* 7 (1983): 27-43.
- Eco, Umberto. *Wat spiegels betreft*. 1985. Vertaald door Aafke van der Made. Amsterdam: Ooievaar, 1997.
- Evert, Kerstin. "Dance and Technology at the Turn of the Last and Present Centuries." In *Tanz und Technologie: Auf dem Weg zu medialen Inszenierungen. - Dance and Technology: Moving towards Media Productions*, geredigeerd door Söke Dinkla en Martina Leeker. (Berlijn: Alexander Verlag Berlin, 2002): 30-63.
- Foster, Susan. "The Signifying Body: Reaction and Resistance in Postmodern Dance" *Theatre Journal* 37 (1985): 44-64.
- Hayles, N. Katherine. *How we became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Hegarty, Paul. "Constructing (in) the 'Real' World: Simulation and Architecture in Baudrillard" *French Cultural Studies* 19 (2008): 317-331.
- Kattenbelt, Chiel. "Theatre as the art of the performer and the stage of intermediality." In *Intermediality in Theatre and Performance*, geredigeerd door Freda Chapple en Chiel Kattenbelt. (Amsterdam en New York: Rodopi 2006): 31-41.
- Lister et al. *New Media: A critical introduction*. 2e ed. New York: Routledge, 2009.
- Merrin, William. "Television is Killing the Art of Symbolic Exchange: Baudrillard's Theory of Communication" *Theory Culture Society* 16 (1999): 119-140.
- Utrecht, Luuk. *Van hofballet tot postmoderne-dans. De geschiedenis van het academische ballet en de moderne dans*. Zutphen: De Walburg Pers, 1988.
- Wildschut, Liesbeth. "Live. De intrede van de video in de danskunst." In *Theater & Technologie*, geredigeerd door H. Havens, C. Katttenbelt, E. de Ruijter

en K. Vuyk. (Amsterdam: Theater Instituut Nederland 2006): 34-43.

Dansvoorstellingen

Live, Dansvoorstelling, choreografie Hans van Manen, 1979.

Psalmensymfonie, Dansvoorstelling, choreografie Lucinda Childs, 2007.