
Choreocinema: een samenwerking van dans en film

Bachelor scriptie theater-,
film- en televisiewetenschap.
Blok 2, 2012. Universiteit
Utrecht. 28 januari 2012.
Thema: De traditionele
podiumkunsten en de
mediacultuur.

Auteur: Brigitte Hillenaar
Studentnummer: 3505782
Scriptie begeleider: Kees Vuyk

Inleiding

In het thema van “De traditionele podiumkunsten en de mediacultuur” bedacht ik me welk onderwerp ik kon kiezen voor het schrijven van mijn scriptie. Om eerlijk te zijn heb ik nooit zoveel affiniteit gehad met de traditionele podiumkunsten, mijn passie ligt bij film. Dans echter heeft mij altijd wel geïntegreerd, ik ben dan ook wel een aantal keren naar ballet of moderne dansvoorstellingen geweest van bijvoorbeeld het Scapino ballet gezelschap. Toen ik de trailer van de eerste 3D arthousefilm PINA in de bioscoop voorbij zag komen, was ik er meteen van overtuigd dat dit een must-see film moest zijn. Ik had nog nooit eerder zo een samenwerking van dans en film gezien. Later bedacht ik me dat dit wel eens een interessant onderwerp voor mijn scriptie zou kunnen zijn.

Het onderwerp van deze scriptie is de samenwerking van dans en film. Hieruit ontstaat de choreocinema: een synthese van choreografie en cinematografie. Ik ga onderzoeken hoe deze twee kunstvormen bij elkaar komen oftewel hoe de translatie van dans naar het doek wordt gemaakt. Mijn hoofdvraag luidt *welke specifieke kenmerken van dans en film maakt de choreocinema?*

Mijn scriptie begint met een overzicht van de historische relatie tussen dans en film en de verschillende dansfilmgenres. Daarna zal ik een hoofdstuk wijden aan de mediavergelijking tussen de twee verschillende kunstvormen. Al laatste zal ik mijn bevindingen toepassen op de casus film PINA. De film is gemaakt door Wim Wenders, voor Pina Bausch. Pina Bausch was een gerenommeerde choreografie van het Duitse Wuppertaldansgezelschap. De film is een verzameling van het werk van Pina Bausch. De dans wordt uitgevoerd door het Wuppertaldansgezelschap.

Inhoudsopgave

Inleiding	1
Hoofdstuk 1: ontwikkeling relatie dans en film	3
1.1 Een schets van de geschiedenis tussen dans en film	3
1.2 De dansfilmgenres	4
Hoofdstuk 2: De mediavergelijking	5
2.1 De translatie van dans naar film	5
2.2 Live body en screen body	6
2.3 Ruimte	7
2.4 Tijd	7
2.5 Kinetiek en dynamiek	8
2.6 Close-up	8
2.7 Driedimensionaal tegenover tweedimensionaal	9
Hoofdstuk 3: Analyse Pina	11
3.2 Dansstukken in het theater	11
3.3 Dansstukken op locatie	13
3.4 Documentaire elementen in PINA	13
Conclusie	15
Literatuurlijst	16
Bijlage	17

Hoofdstuk 1: ontwikkeling relatie dans en film

1.1 Een schets van de geschiedenis tussen dans en film

De relatie tussen dans en film is al zo oud als het medium film zelf. Vanaf het ontstaan van film in 1895, werd duidelijk dat dans zeer goed aansloot op de capaciteiten van film. Beiden worden gekarakteriseerd door beweging, en de montage is verenigbaar met het ritmische aspect van dans.¹ Zoals Erin Brannigan beschrijft in de inleiding van haar boek *Dancefilm*: “Choreography and cinema share an intense interest in moving bodies and their relation to space and time. Both could be considered *moving arts*, interrogating the nature and quality of movement and producing new varieties of movement through their work with the body, theater design, mise en scène, objects, camera, edit and postproduction effects²”. Beweging verenigt de twee kunstvormen tot een medium. De relatie tussen film en dans is een wederkerige: in live dansperformances worden screenshots van film gebruikt, waar dans ook wordt getransformeerd en gehoreografeerd voor film.³ Zo wordt het werk van choreografe Pina Bausch sterk beïnvloedt door filmische kenmerken: montage, fade-outs, close-ups worden omgezet naar de podiumkunst.⁴ Van de dansfilm zal ik een korte geschiedenis schetsen zodat er een beter begrip is van het medium.

Virginia Brooks zet in haar artikel “From Méliès to Streaming Video: A century of Moving Dance Images” een geschiedenis van de eerste filmmakers die zich bezig hielden met dans uiteen. De allereerste dansfilm is gemaakt door Thomas Edison in 1894, waar hij de danseres Ruth Dennis dansend buiten filmt in een twee minuten durend filmpje. De film is statisch: dat wil zeggen de camera bewoog niet, alleen de danseres.⁵

D.W Griffith gebruikte een nieuwe cameratechniek in zijn film *INTOLERANCE* (1916). De camera werd door Griffith op een lift geplaatst, en de lift stond weer op een wagon. De camera stond gericht op een groep dansers, waarna deze langzaam naar achteren en opwaarts bewoog om zo de gehele set in beeld te kunnen brengen. Deze camerabeweging “changed the aesthetic quality and the kinetic impact of the dance movement”.⁶ Waar eerst de camera statisch de bewegingen opnam, beweegt de camera nu tevens mee met de bewegingen van de dansers.

Met de komst van de geluidsfilm bracht de muziek een cruciaal onderdeel van dans terug. Naarmate de geluidsfilm zich ontwikkelde, werd de choreografie in film duidelijker door de ondersteuning van de muziek. Maar experimentatie met het filmen van dans bleef uit door economische druk en technologische complexiteiten.⁷

Dans werd gebruikt in film als een pauze of interlude in het filmverhaal. Deze dans had weinig

¹ Dodds, Sherril. *Dance on screen: genres and media from Hollywood to experimental art*. Hampshire: Palgrave, 2001. p.1-2.

² Brannigan, Erin. *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*. New York: Oxford University Press, 2011. P. VIII.

³ Sherril Dodds, *Dance on screen: genres and media from Hollywood to experimental art*, p. 1-2.

⁴ Erin Brannigan, *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*, p. 4.

⁵ Brooks, Virginia. “From Méliès to Streaming Video: A century of Moving Dance Images”. *Envisioning dance on film and video*. Ed. Judy Mitoma. New York: Routledge, 2002. p. 54.

⁶ Virginia Brooks, “From Méliès to Streaming Video: A century of Moving Dance Images”, p. 55.

⁷ *Ibidem*, p. 55-56.

gemeen met het kijken naar dans in het theater. In de balletfilms werden de dansshots onderbroken door shots van het publiek of van de andere acteurs, zodat het plot doorliep. Om te kijken naar dans in de reële tijd zoals het op de podia te zien is, was de film nog geen geschikt medium. Dans was te langzaam om een gehele film aan te wijden.⁸

Jarenlang bleef dans in film ondergeschikt aan het verhaal. Het diende ter ondersteuning van het filmverhaal of droeg bij aan de ontwikkeling van de karakters. De dans in film bestond voornamelijk uit visuele fragmenten van close-ups van de kostuums en lichaamsdelen.⁹

De eerste volledige balletfilms ontstonden in de jaren vijftig en zestig. De films GISELLE, ROMEO AND JULIET, CINDERELLA en SWAN LAKE lieten volledige balletproducties zien. Ook kwamen er korte films over dans uit zoals DANCER'S WORLD (1957) en NIGHT JOURNEY (1961), beiden met danser Martha Graham, wie ook wel wordt gezien als de grondlegger van moderne dans.¹⁰

1.2 De dansfilmgenres

Dans kan worden geïnclassificeerd in drie groepen: simpele opnames van choreografie, documentaire films van performances, en choreocinema, waar de choreograaf en cinematograaf samenwerken om een nieuw artistiek geheel te maken.¹¹

De opnames van choreografie zijn belangrijke middelen bij het bestuderen van een stuk of ter ondersteuning bij een heropvoering, waaruit het stuk kan worden gereconstrueerd. Deze films dienen vooral ter bewaring van een stuk en als hulpmiddel voor choreografen, en niet zozeer om te vertonen. De documentaire films of 'translation films' dienen het gevoel van een dansstuk te bewaren. De film presenteert de dans zoals de choreografie voor de live performance was, en zoals het door de dansers, choreografes en het publiek werd ervaren. De live performance kenmerken werden bewaard. Ten derde, is er de choreocinema, cinedans oftewel videodans. Deze worden gekenmerkt door creatieve interacties uit zowel de film als danstechnieken. Deze films laten bewegingen, combinaties en relaties zien die in het echt moeilijk te zien zijn of te verwezenlijken. De films hebben in de eerste plaats een filmisch karakter. Ze zijn gecreëerd en choreografeert voor film. De choreocinema, de term die ik zal aanhouden, is het onderzoeksobject van deze scriptie.¹²

⁸ Virginia Brooks, "From Méliès to Streaming Video: A century of Moving Dance Images", p. 56.

⁹ Ibidem, p. 57.

¹⁰ Ibidem, p. 57.

¹¹ Ibidem, p. 57.

¹² Ibidem, p. 58.

Hoofdstuk 2: De mediavergelijking

Dans in de traditionele podiumkunsten is een hele andere vorm van kunst dan die we terug zien in choreocinema. Om te kijken welke karakteristieke kenmerken van dans en film we terugzien in de choreocinema zal ik een mediavergelijking doen.

2.1 De translatie van dans naar film

De translatie van dans naar film wordt door velen als een moeilijke overgang gezien. In het artikel “A Dancer behind the Lens” beschrijft Eiko Otake, werkzaam als onder andere performer en choreografe, hoe ze de overgang van dans naar film ziet:

“We do not care to see our performance footage; it depresses us. Recorded on video, our dance generally looks dull because it is so slow. In a theater, I believe, the slowness allows us to breathe the space and develop a particular relationship with the audience, but on video, it just looks slow. What happens on stage is only half of what happens in a theater: audiences complete the work by receiving and reacting to it, and that relationship is impossible to record on videotape. In addition, the stage lightning, which is an important part of our work, does not translate onto video. A camera cannot see what a human can see, and therefore, filming needs special considerations.¹³”

Eiko Otake beschrijft hier moeilijkheden die velen tegenkomen in de translatie van dans naar film. Dans in live performance is te langzaam voor film en moet op een nieuwe manier worden omgezet naar een film. De choreografie moet speciaal gemaakt en bedacht worden voor de camera. In het volgende citaat beschrijft ze hoe ze dat doet:

“We understood that in order to be effective, we needed to choreograph a dance specifically for the camera. Realizing that video is inherently flat while dance is three-dimensional, we looked for ways to make a composition that emphasized depth... A composition integrating two mediums is a delicate balancing act. When the camera’s movement and our movement do not relate, the result appears uninteresting...in other words, the camera and our body movement should complement each other.¹⁴”

Otake beargumenteert dat de camera en dans overeen moeten komen qua beweging, omdat de ruimtelijkheid en bewegelijkheid van dans anders teniet gaat. Dit sluit aan bij de belangrijke punten voor het filmen van PINA. Alain Derobe bleef dichtbij de dansers en volgden ze met de camera’s.

"Normally, with a dance film, we would erect cameras in front of the stage, far away from the action on stage," says Alain Derobe, "for PINA we positioned the cameras between the dancers. The camera literally dances with them. Therefore, each crew member had to deal with the choreography. Everyone

¹³ Otake, Eiko. “A Dancer behind the Lens”. *Envisioning dance on film and video*. Ed. Judy Mitoma et al. New York: Routledge, 2002. p. 82.

¹⁴ Eiko Otake, “A Dancer behind the Lens”, p 82-83.

had to know exactly where the dancers would move so the camera could follow them and not be in their way."¹⁵

Evann E. Siebens beschrijft in het artikel "Dancing with the camera: The Dance Cinematographer" tevens hoe belangrijk het is dat camera en dans op elkaar in spelen qua beweging. "It represents a synergy between the dancer and the filmmaker that is crucial in my work. When I am familiar with the choreography of the piece I am filming, or when it is my own choreography, I am able to move with the camera along with the dancers, which produces a magical sense of kinesthetic movement."¹⁶

2.2 Live body en screen body

Sommige auteurs zijn van mening dat de translatie naar film teniet doet aan de dans in zijn originele vorm. Erin Brannigan zet in haar boek *Dancefilm* een vraag die vaak gesteld wordt in het debat over de relatie tussen dans en film uiteen. Het betreft de 'presence', de tegenwoordigheid van dans 'as elusive, corporal, immediate expression'.¹⁷ Dansfilm zou deze kenmerken ondermijnen en onderdrukken. Kwaliteiten zoals spontaniteit, onvoorspelbaarheid, directheid, bewegingsenergie en de tegenwoordigheid zouden volgens auteurs als Daniel Nagrin verloren gaan wanneer dans wordt vertaald naar film. De vraag van lichamelijke aanwezigheid in film speelt al langer in de theater en dansfilm discussies. In de filmtheorie zijn de vergelijkingen tussen live en gefilmde performances al eerder onderzocht door onder andere Walter Benjamin, André Bazin en Béla Balázs.¹⁸

De lichamelijke aanwezigheid in dansfilm is anders dan de 'cinematic bodies' in de gewone 'mainstream films'. Er is geen tot weinig gesproken tekst, weinig filmische elementen zoals karakterontwikkelingen. Het lichaam van een danser bestaat alleen in de dansfilms, en moet daarom onderscheiden worden van andere 'cinematic bodies'.¹⁹

De weergave van een danser wordt getransformeerd wanneer deze wordt opgenomen en in film wordt omgezet. We spreken hier van een 'live body' die wordt omgezet naar een 'screen body'. Sherril Dodds schrijft in haar boek 'Dance on Screen' hoe dit proces te werk gaat. De elementen van het camerawerk, dat wil zeggen 'de afstand tussen de camera en het betreffende onderwerp, de invalshoek en focus, het gebruik van kleur en licht, en de montagestijl', dragen allen bij aan de modificatie van het lichaam. Centraal in de esthetiek van het dansende lichaam staan voornamelijk de ruimtelijke, tijdelijke en dynamische eigenschappen, die door de camera consequenties krijgen.²⁰

¹⁵ Schrijver onbekend. "About the Movie". Officiële site Pina film. 18 januari 2012 < <http://www.pina-film.de/en/about-the-movie.html> >.

¹⁶ Siebens, Evann E. "Dancing with the camera: the Dance Cinematographer". *Envisioning dance on film and video*. Ed. Judy Mitoma et al. New York: Routledge, 2002. p.221.

¹⁷ Erin Brannigan, *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*, p.8.

¹⁸ Ibidem, p. 9.

¹⁹ Ibidem, p. 10-11.

²⁰ Sherril Dodds, *Dance on screen: genres and media from Hollywood to experimental art*, p. 29-30.

2.3 Ruimte

Een ruimtelijk verschil in de 'live body' en de 'screen body' is de grootte van het lichaam. Een 'live body' is ongeveer 1,50 tot 1,90 meter lang, waar een 'screen body' op het filmdoek groter doet voorkomen en op de televisie vele maten kleiner. De details van een 'live body' worden uitvergroot of kleiner, wanneer het te zien is op het scherm. Bij het gebruik van close-ups kan de camera details laten zien die met het blote oog amper te zien zijn. De camera focust op de voeten of op de gezichtsexpressie van een danser, waardoor een detail vergroot wordt, wat vanuit de zaal niet mogelijk is.²¹

Een ander ruimtelijk verschil is dat de toeschouwer bij dansvoorstellingen op een vaste plek in het publiek zit. De toeschouwer kijkt vanuit een vaste positie en recht aan perspectief naar de dans. Bij film kan de kijker vanuit alle mogelijke hoeken en afstanden de dans aanschouwen, bijvoorbeeld door het gebruik van long-shots, close-ups, en door shots die van bovenaf of onderaf gefilmd zijn. Ook kan de dans op meerdere locaties opgenomen worden. Er kan worden gesprongen naar diverse locaties die geografisch van afstand verschillen, waar de stage ruimte vast zit aan de beschikbare podiumruimte.²²

2.4 Tijd

De temporele kenmerken van een 'live body' zit in de actuele of de reële tijd gevestigd. Een 'live body' kan de imitatie van 'slow' of 'fast motion' nabootsen, maar niet op de manier die een 'screen body' wel kan. Een 'screen body' kan bijvoorbeeld een sprong in de lucht op een extreem lage snelheid afspelen. Een 'screen body' kan de temporele kenmerken manipuleren, door de tijd te versnellen of te verlangsamen. Ook kan het de tijd stilzetten door het gebruik van een 'still frame' of de beweging terug spoelen door het gebruik van 'reverse motion'.²³

Film wordt gekenmerkt door montage. Montage is de ordening van de shots in een film. De shots vormen een reeks die een doorlopende gebeurtenis tonen.²⁴ De gebeurtenissen die we op film zien, zien we vrijwel nooit als een gehele gebeurtenis in een 'continuous shot' maar is onderverdeeld in vele shots die achter elkaar worden geplaatst. Montage heeft grote invloed op het tijdsverloop, tijd is niet meer gebonden aan een lineair verloop. In film wordt door de montage tijd weggelaten die niet belangrijk wordt geacht, een plot van een film vertelt bijvoorbeeld een verhaal van een paar jaar, dan worden alleen de belangrijke gebeurtenissen getoond.²⁵

In de dans esthetiek speelt tijd een grote rol. Door montage wordt de choreografie zowel belemmerd als bevrijdt. De moeilijkheid van monteren van een dansend lichaam is dat de choreografie verstoord en vervormd wordt, wanneer het beeld van shot naar shot springt. Hierbij komt het dilemma dat montage zo onopvallend mogelijk moet zijn voor de kijker, de 'invisible editing'. Het gevolg is dat

²¹ Sherril Dodds, *Dance on screen: genres and media from Hollywood to experimental art*, p.31.

²² Ibidem, p.31

²³ Ibidem, p.31-32.

²⁴ Bordwell, David en Kristin Thomson. *An introduction to film art*. New York: McGraw-Hill, 2008. p. 218.

²⁵ Sherril Dodds, *Dance on screen: genres and media from Hollywood to experimental art*, p. 32.

als een dansend lichaam vanuit een enkel shot wordt gefilmd, dit voor de kijker zeer onnatuurlijk aanvoelt, maar door te monteren is er het risico dat de choreografie wordt vervormd. Montage biedt ook mogelijkheden die voor de 'live body' onmogelijk zijn. Zo kan deze zich fysiek gezien niet zomaar verplaatsen en is deze gebonden aan reële tijden, het hier en nu. Door montage kan de danser zich van de ene plek naar de andere plek verplaatsen, lichamen kunnen uit het niets verschijnen, bewegingen kunnen precies herhaald worden.

2.5 Kinetiek en dynamiek

Sherill Dodds beschrijft het debat hoe sommige auteurs vinden dat de camera het gevoel van de dynamiek en bewegingen van dans 'saai' en 'plat' maakt. De grootste factor die hier in meespeelt is de afwezigheid van de ware grootte lichamen op televisieschermen. Het detail van een 'live-body' wordt verminderd door de kleinere en minder goede kwaliteit van het televisie scherm. Hierdoor kan de kijker de details van het lichaam en de moeite die het kost om een beweging te maken, minder goed zien. In een close-up is weliswaar een detail uitvergroot, maar het gehele overzicht van het lichaam is dan wel verloren. De energie die een danser produceert gaat verloren. Zo is er bij de productie van film en televisie sprake van korte opnames, waarbij op het podium een danser wel drie uur achter elkaar kan dansen, waarbij de toeschouwer het zweet en de ademhaling ziet en hoort. Dit wordt gemist op de televisie. Een andere verschil bij de productie van een dansfilm is dat de danser wordt omringd door zoveel cameraleden, en zij is niet meer de enige die het werk moet doen. "She loses the sense of control that she has in stage performance. It is clear that the dancer's body has a completely different set of performing experiences for screen dance, from the one it would have stage performance."²⁶

Naar mijn mening is het gemis van energie bij film minder. Film toont de lichamen voor het gevoel op ware grootte, weliswaar soms groter of kleiner, afhankelijk van het shot (long-shot, extreme close-up). De details en de kwaliteit van dans op het filmdoek zijn niet minder zichtbaar of van mindere kwaliteit dan wanneer men naar een danser op het podium kijkt. Wel is het kijken naar dans in film een andere ervaring dan kijken naar dans op het podium, daar ben ik mee eens.

2.6 Close-up

Erin Brannigan heeft in haar boek *Dancefilm: Choreography and the Moving Image* een heel hoofdstuk gewijd aan de close-up. Het gebruik van close-ups in dansfilms heeft nieuwe perspectieven gebracht op het dansende lichaam. Met de close-up worden bepaalde lichaamsdelen en kleine bewegingen in beeld gebracht. In film heeft de close-up een functie voor het vertellen van het verhaal en de constructie van het personage. Een close-up van een gezicht geeft een betere emotie weer dan een shot van het gehele lichaam. Het gezicht verraadt door kleine bewegingen de emotie, waar die in de rest van het lichaam verborgen is. In dansfilm heeft de close-up een alternatieve functie. De focus

²⁶ Sherill Dodds, *Dance on screen: genres and media from Hollywood to experimental art*, p. 33-34.

van de close-up ligt meer op de fysieke bewegingen. Er is een transitie van de communicatieve en expressieve functie van het gezicht naar een bestudering van de microbewegingen in het gezicht. De close-up in dansfilms wordt gebruikt als een ‘dancing field of micro-movements’. Maar ook in de dansfilms, dragen deze microbewegingen bij aan het overdragen van een gevoel. In dans is het echter wel zo dat het gehele lichaam de expressie, intensiteit en gevoel uitdrukt in plaats van alleen in het gezicht. In dansfilms kan het gebruik van close-ups ook een ‘micro-choreografie’ vormen, wanneer micro bewegingen met een dansende bewegelijkheid over verscheidene oppervlakken bewegen, kortom die een choreografisch geheel vormen. Close-ups in dansfilms kunnen zowel gerelateerd zijn aan emoties zoals in de filmtaal, maar ook als een microchoreografie op zichzelf.²⁷

2.7 Driedimensionaal tegenover tweedimensionaal

“The dance is a three-dimensional art form, while the motion picture is two-dimensional. I would compare dancing basically to sculpture and the motion picture to painting. So the difficulties we have in transferring a dance into a two-dimensional panel...but until we get three-dimensional pictures- and I don’t mean the kind with the goggles and the eye strain, but three-dimensional pictures- you will never get the kinesthetic...expression of the real dance form.”²⁸”

- *Kelly en Donan*

Dit citaat is een uitspraak van Kelly en Donan, Gene Kelly is de hoofdrolspeler/danser in *SINGIN’ IN THE RAIN* en tevens de maker van de film.

Een verschil tussen de twee mediums is dat dans een driedimensionale kijkervaring is, en film een tweedimensionaal medium is, zoals Kelly en Donan benadrukken. Maar hierbij zet ik mijn vraagtekens. De laatste tijd komen er veel 3D films uit, sinds de grote succes klapper *AVATAR* van James Cameron die de toon zette met zijn techniek vooruitstrevende 3D film. Persoonlijk denk ik dat de 3D films van nu, het platte gevoel van film kan doorbreken. Ik zie de 3D toevoeging aan films als een verbetering, mits ze met de speciale camera’s gefilmd zijn. De eerste 3D arthousefilm *PINA*, de casus van deze scriptie, zorgt naar mijn inzien zeker dat ‘het platte beeld’ nergens aanwezig is. In het artikel ‘Lichaamstaal’ wordt gesteld hoe “dankzij de komst van 3D kon Wim Wenders eindelijk zijn film over choreografe Pina Bausch kon maken. Meer dan twintig jaar zochten filmmaker Wim Wenders (1945) en choreografe Pina Bausch (1940-2009) naar een manier waarop ze haar revolutionaire danstheater op film konden vastleggen. Maar de techniek bleek ontoereikend. Tot de komst van 3D.”²⁹ Hierdoor kon de derde dimensie toch worden toegevoegd aan film: “With *PINA*, Wim Wenders conquered a new dimension of filmmaking and yet says already during the filming: "As

²⁷ Erin Brannigan, *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*, p. 39-61.

²⁸ Genné, Beth. “Dancin’ in the Rain: Gene Kelly’s Musical Films”. *Envisioning dance on film and video*. Ed. Judy Mitoma et al. New York: Routledge, 2002. p.75.

²⁹ Busch, Gerhard. “Lichaamstaal: Interview met Wim Wenders”. *Cinema.nl Interview*. VPRO cinema.nl. Web, 16 januari 2012 <<http://cinema.nl/artikelen/7758333/lichaamstaal>>.

much as we need the third dimension, we are simultaneously doing our best to make the audience forget this very 'conquest of space'. The plasticity should not call attention to itself, but should make itself almost invisible, so that Pina's art becomes even more evident"³⁰. De 3D supervisor François Garnier was eveneens overtuigd dat PINA zeer geschikt was om 3D bij te gebruiken: ""Because dance is by nature a movement in space, there is no better method than 3D technology to show dance. 3D has all the space, all the action, and all the movement to offer. The sense of physical sensation is much more powerful than any intellectual reflection. With 3D, cinema enters a new level."³¹

³⁰ Schrijver onbekend. "About the Movie". Officiële site Pina film. 18 januari 2012 < <http://www.pina-film.de/en/about-the-movie.html>>.

³¹ Schrijver onbekend, "About the Movie", Officiële site Pina film.

Hoofdstuk 3: Analyse Pina

3.1 Introductie PINA

Ik zal hier een analyse van de film PINA maken, waarbij ik onderzoek waar film en dans elkaar ontmoeten, en wat voor nieuwe kunstvorm uit deze samenwerking ontstaat. PINA wordt in het genre van de documentaire geplaatst, maar dit is niet helemaal juist. PINA is voor mij meer dan alleen een documentaire, het is tevens een voorbeeld van een choreocinema. Hoewel de film ook in het straatje van een ‘translation’ dansfilm past, wilde Wim Wenders het werk van Pina Bausch adequaat vertalen naar film: “However, putting the plan into action failed for a long time because of the limited possibilities of the medium: Wenders felt that he had not yet found a way to adequately translate Pina Bausch's unique art of movement, gesture, speech and music into film.”³². Toch is de film experimenteler en gedurfter dan alleen een ‘translation’ film. PINA is een film die zich moeilijk laat plaatsen. Dit is ook in de trailer van PINA terug te zien, waar de vraag wordt gesteld: *Ist es Tanz? Ist es Theater? Oder einfach nur Leben?*³³

De film PINA is gemaakt door de regisseur Wim Wenders, voor Pina Bausch. Het is een eerbetoon aan de carrière en het werk van de choreografe. Het Wuppertal Tanztheater Pina Bausch gezelschap voeren de stukken “Café Müller”, “Le Sacre du Printemps”, “Vollmond” en “Kontakthof” uit, gefilmd in het theater. Deze zijn in de film opgenomen en worden afgewisseld met scènes van solo’s van de dansers, die op verschillende locaties zijn opgenomen in het Duitse Wuppertal. De gehele film is 3D opgenomen.³⁴

De film kan in drie verschillende elementen opgedeeld worden: de dansstukken die in het theater zijn opgenomen, de op locaties opgenomen danssolo’s, en de korte interviews van de dansers uit het Wuppertal dansgezelschap en de filmbeelden van Pina Bausch.

3.2 Dansstukken in het theater

De film opent met een hoog shot vanuit het publiek, gericht op het podium. Er is te zien hoe het podium geprepareerd wordt voor het stuk “Le Sacre du Printemps”. De shots vloeien in elkaar over, tot het stuk begint. De muziek snelt aan en de dansers beginnen te bewegen. Even voelt het aan alsof je als toeschouwer naar een dansstuk gaat kijken op de traditionele manier wanneer je echt in het publiek zit. De ruimte en kijkrichting is hetzelfde als in het theater, en onderin beeld zijn zelfs de achterhoofden van toeschouwers zichtbaar (*afbeelding 1.1*). Maar al snel verplaatst de camera zich op ooghoogte van de danseres die op de grond ligt. Zo dichtbij kan het publiek niet komen, en dit perspectief kunnen zij niet aannemen vanuit de vaste zitplaats (*afbeelding 1.2*). Dit shot benut tevens

³² Schrijver onbekend, “About the Movie”, Officiële site Pina film.

³³ “Pina trailer”. 2011. Online video clip. Pina Official Site. Bekeken op 18 januari 2012. <<http://www.pina-film.de/de/trailer.html>>

³⁴ Schrijver onbekend, “About the Movie”, Officiële site Pina film.

goed het dimensionale gevoel van de ruimte. De danseressen zijn zo in de ruimte opgesteld dat de diepte van het podium voelbaar is. De camera benadrukt dat logischer wijze door met de dichtstbijzijnde danseres als het grootst te tonen, waarna de danseressen die verder weg staan steeds kleiner tonen. Denk hierbij de 3D effecten van de film bij en het driedimensionale werking van het perspectief is in werking gezet.

Wim Wenders maakt gebruik van close-ups in “Le Sacre du Printemps” (*afbeelding 1.3*).

De danseressen staan in een kring. Een voor een rennen ze naar het camerabeeld toe waarmee er een close-up op het gezicht ontstaat. Deze close-up heeft dezelfde functie als in de filmtaal: we krijgen de angst en wanhoop te zien die de gezichten van de danseressen tonen.

Dit stuk is nog vrij terughoudend met de mogelijkheden die er zijn met de collaboratie van dans en film. Het stuk ‘Kontakthof’ maakt al meer gebruik van de filmische mogelijkheden. Zo zijn er drie generaties te zien: Tieners, volwassenen en 65+’ers. Deze drie generaties vloeien door behulp van de choreografie en montage feilloos in elkaar over. Het ene moment zijn de dansers volwassen, maar zodra ze zich terug draaien naar het publiek zijn ze opeens dertig jaar ouder geworden (*zie afbeeldingen 2.1-2.3*). Deze manier van montage geeft iets extra’s mee aan de choreografie, aan de achterliggende gedachtes van het stuk over ouder worden, het lichamelijke en de verleiding tussen mannen en vrouwen.

In ‘Kontakthof’ is er een ander filmisch element toegevoegd: het ‘freeze frame’ shot. Een danser en danseres poseren voor de camera. Zodra de man de foto maakt, bevriest tegelijkertijd het shot. Het freeze frame shot wordt dan ook nog eens ingezoomd. Er is een hoge toon te horen. Het shot zet de tijd even stil, zoals beelden in de fotografie worden stilgezet. Dit shot heeft tevens een narratieve functie: duidelijk wordt dat de film naar de volgende scene overspringt.

Deze dansstukken zijn in de theaters gefilmd, in zekere zin ook zoals de dansstukken in het theater te zien waren. De theatrale belevenis wanneer je naar een dansvoorstelling kijkt in het theater, voel ik zeker terug, alleen dan nog sterker. De kinetische energie, wordt voor mij alleen maar extra benadrukt, doordat ik met de camera als het ware mee kan bewegen met de dansers. Als kijker zit je dicht op de huid van de dansers, ik hoor ze zwaar ademen en de fysieke inspanning is bijna te voelen. In zekere zin is hier het oorspronkelijke gevoel van het dansstuk bewaard gebleven, met een extra benadrukking op sommige elementen uit de choreografie. De vraag rest of hier sprake is van een choreocinema. In PINA komt een zeer goede en nauwkeurige samenwerking van choreografie en camerawerk tot stand. Je zou het een betere vorm van de ‘translation films’ kunnen noemen, waar de live performance kenmerken worden bewaard. De echte choreocinema komt naar voren bij de op locaties gefilmde dansenstukken.

3.3 Dansstukken op locatie

PINA wordt afgewisseld met korte dansstukken op locatie. Deze stukken leunen meer op de filmische elementen die het tot een uniek dansspektakel maken. Met zorg zijn er locaties uitgezocht in Wuppertal, het zijn voornamelijk open ruimtes, of locaties waar veel ruimte is te zien achter de dansers. Het zijn locaties als de schwebbahn, een roltrap, de top van een heuvel, een oude fabriek of een druk kruispunt (*zie afbeelding 3.1-3.3*). De film voelt hierdoor totaal niet plat aan, omdat er locaties zijn uitgekozen met het oog op de ruimtelijkheid. De composities door de dansers en camera benadrukken die ruimtelijkheid. Het 3D-effect geeft tevens een driedimensionaal beeld van de ruimte in de film.

De danssolo's zijn nu echt gehoreografeerd voor de camera. Het is niet zozeer dat er nu meer close-ups of andere filmische elementen gebruikt zijn, maar de dansers richten zich meer op de camera, ze zijn zich er bewuster van. Opvallend is wel dat de camera zich vaak op een vaste plek bevindt. Echter blijft de camera nooit statisch op één plek, de camera is altijd in beweging, net als de dansers. Zo blijft alles bewegelijk aanvoelen. De choreografie speelt zich voor de camera af, speelt er mee. De dansers komen dichtbij of rennen weg van de camera. In afbeelding 3.3 is de speelsheid goed te zien, waar kracht wordt uitgebeeld door twee dansers. De dansers zijn zo voor de camera geplaatst, dat het lijkt alsof de vrouw de zeer gespierde armen heeft.

Ook wordt hier meer geëxperimenteerd met de tijd en ruimte. Het ene moment bevinden we ons in de techniek ruimte van de schwebbahn waar het krachtige duet plaatsvindt (*afbeelding 3.3*). Terwijl zij samen rondspinnen in de ruimte, draait de camera de andere kant op. De montage is zo gemonteerd dat in diezelfde ruimte nu een solodanser in beeld komt. Daarna volgt er een overlay naar de schwebbahn. In die schwebbahn zit een andere danser. Hierna volgt een cut naar de grond onder de schwebbahn. Hier staan de dansers uit afbeelding 3.3 plots nog steeds in de rondte te draaien. Hierna volgt weer een shot binnen in de schwebbahn waar een andere danseres haar ding doet. Al deze shots zijn zo gemonteerd dat ze vloeiend in elkaar overlopen, allen zijn verbonden door de schwebbahn, de choreografie van de camera en de bewegingen van de dansers.

3.4 Documentaire elementen in PINA

Eigenlijk is PINA amper een documentaire te noemen in de traditionele zin. In de film zijn kortdurende fragmenten toegevoegd waar Pina Bausch aan het werk te zien is. De fragmenten zijn zo verwerkt in de film dat ze als oude, stille films te zien zijn (*afbeelding 4.1*). De meeste documentaires zijn zo gemaakt dat ze waarheidsgetrouw overkomen en dicht bij de originele bron blijven. Hier is het echter zo dat de dansers van Pina Bauschs gezelschap in theatrale sfeer de beelden bekijken. De gehele film is gewijd aan de podiumkunst dans, en Pina Bausch haalde veel inspiratie voor haar choreografie uit films. De keuze van Wim Wenders om Pina Bausch zo te verbeelden is een verklaarbare keuze.

Verder wordt de film afgewisseld met korte fragmenten van de dansers uit het gezelschap

(afbeelding 4.2). Ze zijn te zien in een medium close-up shot, zoals in de documentaires meestal een interview wordt getoond. Alleen is het hier weer een tikje anders: de dansers zitten stil op een kruk en praten niet. In plaats daarvan is er een voice-over ingesproken. Ze vertellen wat Pina Bausch voor hen betekent heeft.

Conclusie

Mijn hoofdvraag was *welke specifieke kenmerken van dans en film maakt de choreocinema?*

De moeilijkheden van de translatie van dans naar film zitten voornamelijk in het behouden van de ruimtelijkheid en kinetische energie van dans. Het belangrijkste kenmerk van dans is de beweging. Sommigen zijn van mening dat deze verloren gaan bij de translatie van dans naar film: dans zou plat worden doordat het zijn ruimtelijkheid verliest en de kinetische energie verloren gaat.

De ruimtelijkheid van dans en de kinetische energie wordt gevangen in film door een goede cinematografie waarbij de ruimtelijkheid behouden wordt. Ook de kinetische energie wordt behouden door een goede samenwerking van de camera en dans. Deze moeten zo op elkaar inspelen dat de beweging juist en energiek blijft.

In PINA zijn de nieuwste technieken van 3D filmen een belangrijke toevoeging. Zonder deze techniek had Wim Wenders het niet aangedurfd om de film te maken. Volgens hem bewaart de 3D techniek de derde dimensie, de ruimtelijkheid en beweging van dans.

Ik ben zeer benieuwd of deze vernieuwende en gedurfde film een nieuw pad vrijmaakt voor andere dansfilms. Het valt mij op dat bioscopen zoals Pathé tegenwoordig een veel gedurfter filmprogramma hebben. Zo worden er specials waar live registraties van gerenommeerde opera en popmuziekconcerten, theater en balletvoorstellingen getoond in bioscopen. Er is dus zeker een markt voor soortgelijke films als PINA. Wellicht wordt het dansfilmgenre populairder zodra deze bij de vierentachtigste uitreiking van de Oscars de prijs wint voor beste buitenlandse film.

Literatuurlijst

Boeken

Brannigan, Erin. *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*. New York: Oxford University Press, 2011.

Bordwell, David en Kristin Thomson. *An introduction to film art*. New York: McGraw-Hill, 2008.

Dodds, Sherril. *Dance on screen: genres and media from Hollywood to experimental art*. Hampshire: Palgrave, 2001.

Mitoma, Judy ed. *Envisioning dance on film and video*. New York: Routledge, 2002.

Artikelen

Brooks, Virginia. "From Méliès to Streaming Video: A century of Moving Dance Images". *Envisioning dance on film and video*. Ed. Judy Mitoma. New York: Routledge, 2002. 54-60. Print.

Genné, Beth. "Dancin' in the Rain: Gene Kelly's Musical Films". *Envisioning dance on film and video*. Ed. Judy Mitoma et al. New York: Routledge, 2002. 71-77. Print.

Otake, Eiko. "A Dancer behind the Lens". *Envisioning dance on film and video*. Ed. Judy Mitoma et al. New York: Routledge, 2002. 82-88. Print.

Siebens, Evann E. "Dancing with the camera: the Dance Cinematographer". *Envisioning dance on film and video*. Ed. Judy Mitoma et al. New York: Routledge, 2002. 218-223. Print.

Film

Wenders, Wim, dir. *Pina*. Neue Road Movies, 2011. Film & DVD.

"Pina trailer". 2011. Online video clip. Pina Official Site. Bekeken op 18 januari 2012. <<http://www.pina-film.de/de/trailer.html>>

Online artikelen

Busch, Gerhard. "Lichaamstaal: Interview met Wim Wenders". *Cinema.nl Interview*. VPRO cinema.nl. Web, 16 januari 2012 <<http://cinema.nl/artikelen/7758333/lichaamstaal>>.

Schrijver onbekend. "About the Movie". Officiële site Pina film. 18 januari 2012 <<http://www.pina-film.de/en/about-the-movie.html>>.

Bijlage

Screenshots uit de film PINA

“Le sacre du printemps”



Afbeelding 1.1: theater perspectief.



Afbeelding 1.2: ruimtelijke ordening.



Afbeelding 1.3: close-up.

“Kontakthof”



Afbeelding 2.1, 2.2, 2.3. Van jong naar oud.



Afbeelding 2.4: freeze frame.

Dansstukken op locatie



Afbeelding 3.1: schoonheid.



Afbeelding 3.2: liefde.



Afbeelding 3.3: kracht.

Documentaire shots



Afbeelding 4.1: oude film.



Afbeelding 4.2: interview.