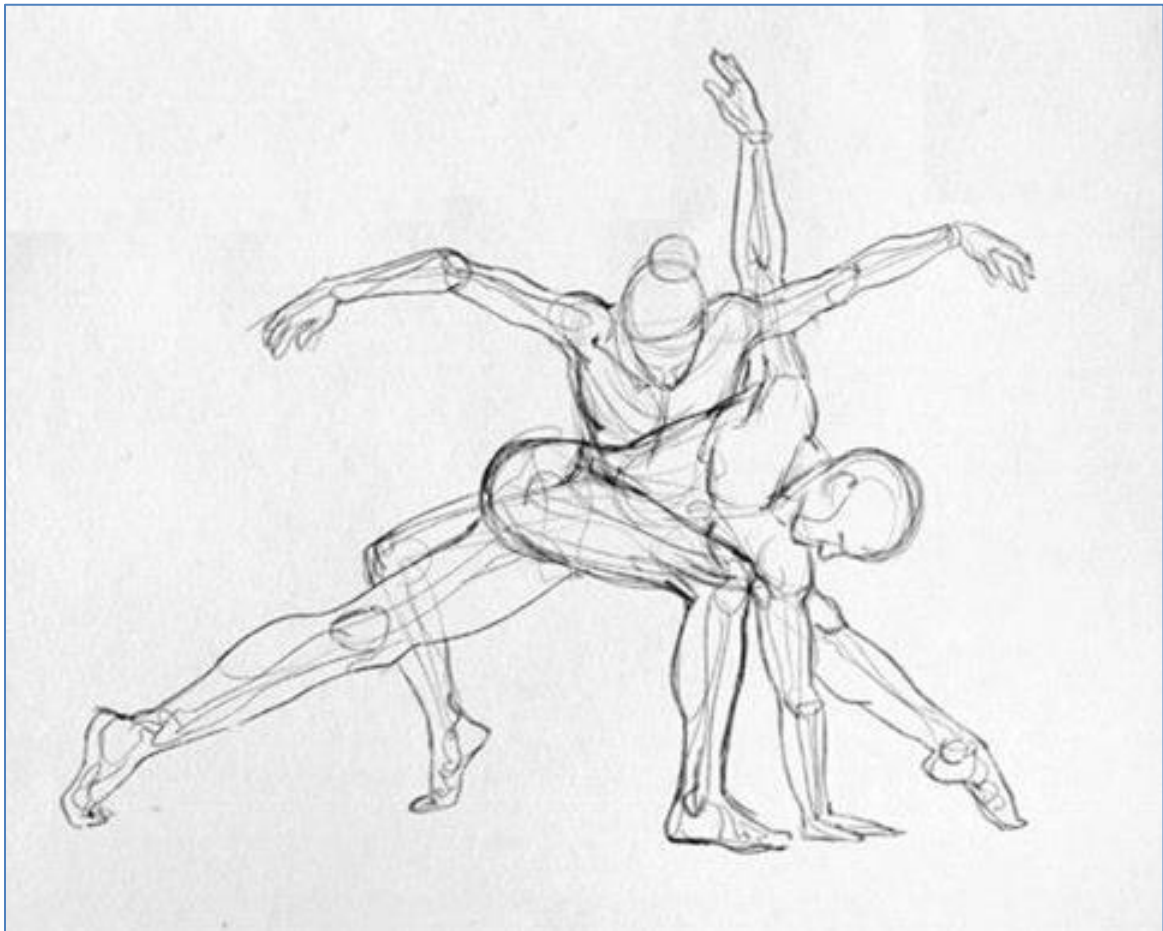


Belichaamde dansdramaturgie

Het discours van belichaamde dansdramaturgie in het tweede circuit van Nederland



Charlot van der Meer, 3820777
BA – eindwerkstuk 2013-2014
Begeleiding: Liesbeth Groot Nibbelink
Tweede beoordelaar: Mirko Schäfer
24-01-2014

Inhoud

1. Het debat over hedendaagse dans in Nederland: Belichaamde dramaturgie.....	3
1.1 Theoretisch Kader	4
1.2 Methode.....	5
2. Dansdramaturgie.....	6
2.1 Dansdramaturgie vs. theaterdramaturgie	6
2.2. Dansdramaturgie in het tweede circuit van de 21 ^e eeuw	8
3. Belichaamde dramaturgie	9
3.1 Reflectie op het begrip ‘belichaamde dramaturgie’	10
3.2 Belichaamde dramaturgie als werkwijze, drie deelthema’s	11
3.2.1 Veranderende rol van de dramaturg binnen het werkproces; de dramaturg als insider.....	12
3.2.2 Transgressive reversals: Grensoverschrijdingen tussen theorie en praktijk, vervagen functies binnen het werkproces.....	13
3.2.3 Communicatie middels andere instrumenten dan taal	13
4. Casestudy Perspectives on Potential Dance Dramaturgies, DansMakers Amsterdam	14
4.1 Introductie casestudy en verantwoording.....	15
4.2 Analyse casestudy	16
5. Conclusie	19
Literatuurlijst	21

1. Het debat over hedendaagse dans in Nederland: Belichaamde dramaturgie

Dansdramaturgie kent vele invullingen, visies en methodes. Dit onderschrijven Turner en Behrndt in hun boek “Dramaturgy and Performance” uit 2008: “Although dictionaries and encyclopedias offer apparently clear explanations, these are insufficient to address the multiple and complex uses of the word (dramaturgy), which has, in contemporary theory and practice, become an altogether flexible, fluid, encompassing and expanded term.”¹ Turner en Behrndt geven in hun introductie al aan dat de termen ‘dramaturgie’ en ‘performance’ beide zeer brede begrippen zijn waardoor het moeilijk is om erover te schrijven. Toch voelden zij zich genoodzaakt een introductie te geven van de diversiteit van gedachten en praktijken rondom dramaturgie en de dramaturg.²

In 2009 zijn er meerdere artikelen en publicaties verschenen die specifiek ingaan op de dansdramaturgie. Bojana Kunst vraagt zich in haar artikel “The Economy of Proximity: Dramaturgical Work in Contemporary Dance” bijvoorbeeld af waarom de dramaturg omstreeks 1990 tot de hedendaagse dans is toegetreden. De behoefte aan de nabijheid van een dramaturg in het werkproces is volgens Kunst in verband te brengen met de veranderende werkmethode binnen het maakproces. Er is sinds 1990 een grotere focus op proces-georiënteerde werkmethode. Daarnaast worden alle werkmethode en werkprocessen steeds meer openbaar, wat samenhangt met een veranderende maatschappij.³ Liesbeth Wildschut merkt in haar artikel “Reinforcement for the Choreographer: The Dance Dramaturge as Ally” op dat er een groeiende interesse bestaat voor uitwisseling en discussie met betrekking tot de ondersteuning van de choreograaf. Eén van de vormen van ondersteuning is de dramaturg.⁴ In 2009 verscheen tevens de publicatie “Perspectives on Potential Dance Dramaturgies”, uitgegeven door DansMakers Amsterdam en bewerkt door Suzy Blok naar aanleiding van een forum over dansdramaturgie, een publicatie die later in dit onderzoek uitgebreid besproken zal worden.⁵ Voor nieuwe manieren van werken worden nieuwe manieren van dramaturgie gevonden. Belichaamde dramaturgie is hier één vorm van.

Belichaamde dramaturgie is een term van de wetenschapper André Lepecki die overgenomen is door andere auteurs. Zo koppelt Christel Stalpaert de belichaamdheid aan het werk van de dramaturg in haar artikel “A Dramaturgy of the Body” uit 2009.⁶ Zij pleit voor een andere

¹ Cathy Turner en Synne K. Behrndt, *Dramaturgy and Performance* (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2008), 17.

² Turner en Behrndt, 1.

³ Bojana Kunst, ‘The Economy of Proximity: Dramaturgical Work in Contemporary Dance,’ *Performance Research* 14.3 (2009): 82-85.

⁴ Liesbeth Wildschut, ‘Reinforcement for the Choreographer: The Dance Dramaturge as Ally,’ *Contemporary Choreography, a Critical Reader* ed. Jo Buttersworth en Liesbeth Wildschut (Londen: Routledge, 2009). 384.

⁵ Suzy Blok, Barbara Krulik en Elien van Riet, *Perspectives on Potential Dance Dramaturgies* (Amsterdam: Dansmakers, 2010).

⁶ Christel Stalpaert, ‘A Dramaturgy of the Body,’ *Performance Research* 14.3 (2009): 121-125.

benadering van de functie van de dramaturg, die voorheen vooral in verband werd gebracht met een louter theoretische en talige persoon. Een veld waarin veel aandacht is ontstaan voor de belichaamde dramaturgie is het domein van de hedendaagse dans. Het Nederlandse danslandschap is onderverdeeld in twee circuits, te weten een eerste circuit met grote theaters en grote, vaste gezelschappen en een sterk tweede circuit waarin jonge makers hun werk ten tonele kunnen brengen. De hedendaagse en vernieuwende dans is vooral in dit tweede circuit te vinden. In het buitenland is er een debat gaande over de functies en methoden van de belichaamde dramaturgie, terwijl er in Nederland minder over deze vorm en werkwijze wordt gesproken. Hierom verdient belichaamde dramaturgie in Nederland meer aandacht. In dit onderzoek wordt het spreken over deze specifieke vorm van dramaturgie bestudeerd en gerelateerd aan een deel van het Nederlandse discours met als doel de volgende vraag te beantwoorden: Op welke wijze wordt er over belichaamdheid gesproken als een dramaturgische werkwijze rond het discours van de hedendaagse dansdramaturgie in het tweede danscircuit in Nederland?

1.1 Theoretisch Kader

Mijn theoretisch kader is gericht op het verdiepen van het concept belichaamdheid in combinatie met de dramaturgie en dramaturgische werkwijzen. Zoals eerder aangegeven bestaat er geen eenduidige uitleg van het begrip van dramaturgie. Dans vereist een specifieke dramaturgie die verschillen en overeenkomsten vertoont met de theaterdramaturgie. Zo is dans bijvoorbeeld geen primair tekstuele kunstvorm, waardoor de dansdramaturg het kunstwerk anders benadert dan een theaterdramaturg een toneelstuk benadert. Bij het spreken over belichaamdheid, onder andere door André Lepecki in het boek "Of the Presence of the Body" uit 2004, wordt er vaak verwezen naar het filosofische poststructuralisme en naar het tot stand brengen van een epistemologisch model.⁷ De epistemologie is een tak van de filosofie waarbij men zich bezighoudt met de vraag wat kennis is en hoe kennis vergaard kan worden. Lepecki ziet de dans als een kennismedium.⁸ Concepten die gerelateerd zijn aan belichaamdheid zijn 'body' en 'presence'. Het laatstgenoemde concept is een veelbesproken en veranderend concept dat te omschrijven is als een intense ervaring van het hier en nu door zowel de performer als het publiek. In hoofdstuk 3.1 zal uitgelegd worden hoe Lepecki presence inzet in zijn reflectie op belichaamde dramaturgie. Daarnaast is de notie van zintuiglijke ervaring van belang. Binnen de corporeal literacy gaat men ervan uit dat het lichaam zintuiglijk is waardoor alle perceptie via alle zintuigen in essentie lichamelijk is.

⁷ André Lepecki, *Of the Presence of the Body* (Connecticut: Wesleyan University Press, 2004), 1-9.

⁸ Lepecki, 4-5.

1.2 Methode

In dit kwalitatieve theoretisch-analytische onderzoek wordt gekeken hoe er in het Nederlandse debat invulling wordt gegeven aan het concept 'belichaamdheid'. Dit onderzoek is op te delen in twee stukken, namelijk een theoretisch deel bestaande uit close reading en analyses van teksten, gevolgd door een analyserend deel waarbij een casestudy centraal staat, namelijk de eerder genoemde publicatie "Perspectives on Potential Dance Dramaturgies".⁹ Deze publicatie is ontstaan naar aanleiding van een forum dat plaatsvond bij productiehuis DansMakers Amsterdam, voorheen bekend als Danswerkplaats Amsterdam, op 4 december 2009. Enkele mensen die bij dit forum aanwezig waren, zijn Maaïke Bleeker (theaterwetenschapper), Bojana Cvejic (theaterwetenschapper) en Myriam van Imschoot (danscriticus), allen ook werkzaam als dramaturg. Het doel van dit forum was om de verschillende perspectieven op dansdramaturgie te exploreren. Daarnaast merkt Suzy Blok, toenmalig artistiek coördinator van DansMakers Amsterdam, in het voorwoord op dat er een behoefte bestaat aan het aangaan van de dialoog en het delen van ideeën.¹⁰

Alle deelnemers aan het debat hadden andere achtergronden vanuit verschillende stromingen van hedendaagse dans, zoals bijvoorbeeld urban, theatrale, conceptuele en multidisciplinaire dans. Door deze verscheidenheid kan worden gezegd dat het forum en de daaruit voortgekomen publicatie in sterke mate representatief is voor het tweede danscircuit. Er werd in het forum niet specifiek gesproken over belichaamdheid of de werkwijze van de belichaamde dramaturgie. Wel staan er diverse observaties in de publicatie die ik met theoretische reflectie aan de hand van onder andere Lepecki en Stalpaert kan verduidelijken. Dat de notie van belichaamdheid wel degelijk belangrijk was in dit forum blijkt uit het volgende citaat uit de inleidende presentatie door danseres en wetenschapster Anny Mokotow: "... this forum is a meeting ground – between creative minds and bodies, choreographers and dramaturgs, approaching language and movement from different perspectives..."¹¹ Behalve de publicatie zal ik artikelen van andere aanwezigen bespreken. Literatuurwetenschapper Theo van Loon neemt in zijn artikel "Dramaturgy and Contemporary Theatre Dance: A Response to a Congress of DansMakers Amsterdam" uit 2010 een positie in die lijnrecht tegenover de opvattingen van bijvoorbeeld Maaïke Bleeker staat.¹² Zo heeft hij een andere opvatting wat betreft de rol van het lichaam bij de perceptie van dans: "A body orientation you are not conscious of.. is of no relevance for dance audiences."¹³

⁹ Blok, Krulik en Van Riet.

¹⁰ Ibidem, 5.

¹¹ Ibidem, 12.

¹² Theo van Loon. 'Dramaturgy and Contemporary Theatre Dance: A Response to a Congress of DansMakers Amsterdam.' (2010).

¹³ Ibidem, 1.

De publicatie wordt onderworpen aan specifieke vragen om tot een antwoord te komen op de vraag of en hoe er invulling wordt gegeven aan belichaamde dansdramaturgie in Nederland. Deze vragen zijn onder andere afgeleid van deelaspecten die Stalpaert onderscheidt in haar artikel “A Dramaturgy of the Body”, dat verder besproken zal worden in hoofdstuk 3. Aan de hand van de antwoorden op deze vragen hoop ik inzicht te bieden in de wijze waarop in het Nederlandse debat invulling wordt gegeven aan het concept belichaamde dramaturgie.

2. Dansdramaturgie

Allereerst is het belangrijk te onthouden dat elke dramaturg, gespecialiseerd in theater of dans, een eigen werkmethode en aanpak heeft. In 1997 werd er nog nauwelijks gesproken en geschreven over dansdramaturgie in het academische discours. In de laatste jaren kreeg het discours echter vorm door onder andere het plaatsvinden van symposia en seminars en verscheidene onderzoeken.¹⁴ Volgens Bojana Bauer, zelf dramaturge, is de dramaturgie in de dans verwoord vanuit praktische ervaringen, waardoor het discours voor het overgrote deel bestaat uit omschrijvingen van wat dramaturgie wordt in een specifiek maakproces van een specifieke voorstelling.¹⁵ Hierdoor is het lastig iets in het algemeen over de dramaturgie te zeggen. Toch zal ik dit trachten te doen aangezien het belangrijk is mijn onderzoeksobject duidelijk te verwoorden en de vraag te beantwoorden wat dansdramaturgie is en wat er specifiek is aan dansdramaturgie. In het discours van de dansdramaturg wordt er op verschillende wijzen over dramaturgie gedacht: als een kritisch proces dat de compositie en verhalende drijfveren van het werk blootlegt, als een proces dat beweegt tussen praktijk en reflectie en de dramaturg als bemiddelaar in het reflectieve proces.¹⁶ Daarbij vertoont de dansdramaturgie enkele overeenkomsten met de theaterdramaturgie.

2.1 Dansdramaturgie vs. theaterdramaturgie

Vanaf circa de 18^e eeuw wordt de dramaturg vooral gezien als een bewaker van het concept van een voorstelling. Deze opvatting stamt af van het dramatisch theater.¹⁷ Vandaag de dag staat de tekst binnen een voorstelling niet langer centraal en zijn alle andere elementen gelijkwaardig. Hans-Thies Lehmann en Patrick Primavesi merken in het artikel “Dramaturgy on Shifting Grounds” uit 2009 op dat hierdoor de grenzen tussen theater, performance en dans vervagen. Daarnaast beweren zij dat het theater vandaag de dag zich vooral bezighoudt met lichamelijke ervaringen in een specifieke

¹⁴ Synne K. Behnrdt, ‘Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking’ *Contemporary Theatre Review* 20.2 (2010), 186

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem, 185.

¹⁷ Ibidem, 192.

ruimte.¹⁸ Deze verschuiving in het theaterveld houdt ook een verschuiving van dramaturgische aanpak en werkwijze in. Volgens de dramaturge Marianne van Kerkhoven is het werk van de dramaturg een combinatie tussen het bewustzijn en een praktijk, waarbij het bewustzijn wil zeggen dat je reflecteert en theoretisch bezig bent. Zij ziet de dramaturg als iemand die tussen de theorie en de praktijk in staat.¹⁹ Volgens Bart Dieho, in “Een voortdurend gesprek – de dialoog van de theaterdramaturg” wordt er anno 2009 nog steeds van de dramaturg verwacht dat deze conceptbewaking en conceptontwikkeling combineert.²⁰ Ook benoemt Dieho de paradox van de dramaturgie: de dramaturg moet tegelijkertijd betrokken zijn en afstand behouden. Dit uit zich in een combinatie van actief en reactief handelen. Onder actief handelen vallen het conceptualiseren, het selecteren en het bewerken van materiaal. Tot het reactief handelen behoren het reflecteren, het analyseren en het beoordelen.²¹ Deze aandachtspunten van Dieho zijn ook toepasbaar op de dansdramaturgie. Marianne van Kerkhoven beargumenteert dat de dramaturgische praktijk van theater en dans niet verschilt aangezien het in beide gevallen gaat om hoe je met materiaal om moet gaan, los van om wat voor soort materiaal het gaat (visueel, muzikaal, tekstueel of filmisch).²² Er zijn echter ook verschillen tussen theater- en dansdramaturgie.

De dansdramaturgie is vergeleken met de theaterdramaturgie een relatief nieuw fenomeen. Pas rond 1980 laiden de eerste discussies op over het al dan niet in dienst nemen van een dramaturg bij dansproducties, terwijl bij het theater de eerste dramaturgen in de 18^e eeuw al toetraden tot de producties.²³ Wetenschappers José A. Sánchez en Isabel de Naverán geven aan dat dans voorheen werd gezien als een medium waarbij woord en muziek omgevormd werden in beelden door middel van het lichaam. Later werd de dans zelf echter gezien als een soort schrijven waardoor de dans zich tot autonome kunstvorm kon ontwikkelen. Het lichaam wordt sindsdien gezien als een onderzoeksterrein en dans is veel meer geworden dan louter uitbeelden.²⁴ Hierdoor houdt de dansdramaturgie zich niet perse bezig met het vertellen van een verhaal door middel van beweging.²⁵

Volgens de dramaturge Peggy Ollislaegers moet een dansdramaturg over andere kwaliteiten beschikken dan een theaterdramaturg. In haar ogen moet een dansdramaturg dans tot in zijn details

¹⁸ Hans- Thies Lehmann en Patrick Primavesi, ‘Dramaturgy on Shifting Grounds,’ *Performance Research* 14.3 (2009), 4-5.

¹⁹ Liesbeth Groot Nibbelink, *Over dramaturgie - een gesprek met Marianne van Kerkhoven* (Dramaturgiebank, 2005)

²⁰ Bart Dieho, *Een voortdurend gesprek. De dialoog van de theaterdramaturg* (Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2009).

²¹ Ibidem, 53-54.

²² Behnrdt, 187.

²³ Wildschut, 383

²⁴ Ibidem, 189.

²⁵ Lehmann en Primavesi, 5.

kunnen zien en benoemen. De keuzes in beweging en compositie, en de regie van details in de uitvoering hiervan, bepalen in haar ogen voor een belangrijk deel het appèl dat een choreografie op een publiek kan doen.²⁶ Liesbeth Wildschut geeft in haar artikel “Reinforcement for the Choreographer: The Dance Dramaturge as Ally” uit 2009 een overzicht van de taken die de dansdramaturg op zich zou kunnen nemen. Voor zij dit doet geeft zij aan dat er veel verwarring bestaat over de functie van de dramaturg omdat deze veel verschillende en overlappende taken heeft, de traditionele rol van de dramaturg (als conceptbewaker) niet langer toepasbaar is en doordat iedere dramaturg andere taken heeft en zijn of haar functie een andere invulling geeft.²⁷ Enkele taken die Wildschut benoemt zijn het reflecteren op ideeën van de choreograaf en het gecreëerde materiaal, het analyseren van reacties van het publiek, de rol spelen van eerste kritische toeschouwer en fungeren als link tussen het dansgezelschap en de buitenwereld.²⁸ De taken die zij benoemt zijn ook toepasbaar voor een theaterdramaturg. Echter, Wildschut benoemt ook enkele specifieke aspecten die alleen betrekking hebben op dansdramaturgie die overeenkomen met de opvatting van Olislaegers. De dansdramaturg moet in staat zijn dans te kunnen analyseren op verschillende niveaus, zoals beweging van de dansers, danscompositie, relaties tussen dans en andere tekensystemen en de structuur van een choreografie.²⁹

2.2. Dansdramaturgie in het tweede circuit van de 21^e eeuw

Het Nederlandse danslandschap is globaal gezien verdeeld in twee circuits. Hoewel er niet altijd sprake is van een strikte scheiding tussen de circuits aangezien er geen eenduidige koppeling meer bestaat tussen de soorten accommodaties en soorten producties, is het binnen dit onderzoek handig het onderscheid toch te maken om het onderzoeksobject te kunnen definiëren.³⁰ Het eerste circuit bestaat uit grote gezelschappen die in grote theaters spelen, vanaf 500 zitplaatsen, door het gehele land. Daarbij zijn er meestal vaste ensembles met relatief veel medewerkers in vaste dienst. Naast dit eerste circuit is er een tweede circuit, bestaande uit kleine gezelschappen, jonge talenten en nieuwe makers. Dit circuit speelt zich vooral af in kleine (vlakkevloer-)theaters, rond kleine organisaties met medewerkers die op vrijwillige basis of met een tijdelijk contract in dienst zijn.³¹ Met behulp van danswerkplaatsen en –productiehuizen worden jonge en nieuwe makers in staat gesteld tot dit sterk ontwikkelde en omvangrijke circuit toe te treden. Ook qua repertoire verschilt het eerste van het

²⁶ Merel Heering, ‘In dialoog met de dansdramaturg,’ *Een Open Boek – Dans is Dialoog* (Rotterdam: Dansateliers, 2010), 64.

²⁷ Wildschut, 388.

²⁸ Ibidem, 388-392.

²⁹ Ibidem, 392-393.

³⁰ Hans van Maanen, *Het Nederlandse toneelbestel van 1945-1995*. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011), 190

³¹ Ibidem, 189

tweede circuit. Het tweede circuit bestaat, mede doordat vooral jonge makers hiertoe behoren, uit conceptuele, interdisciplinaire en vernieuwende choreografieën. Synne K. Behrnt geeft aan dat meer aandacht voor dramaturgie (al dan niet in de vorm van een dramaturg) verbonden is aan danspraktijken waarin conceptueel onderzoek wordt gedaan of kritische discoursen in voorstellingen worden verwerkt.³² Dit is vaak het geval in het tweede circuit. De Duitse wetenschapster Heidi Gilpin beargumenteert dat bij het dramatisch theater de tekst het centrum is van de interpretatie van het publiek, terwijl bij hedendaagse dans aandacht gevestigd wordt op verschillende disciplineaire perspectieven, waarbij er niet één een centrale rol heeft.³³

In het tweede circuit is bijzonder veel aandacht voor de (lichamelijke) ervaring van de toeschouwer. De publicatie “Een open boek: Dans is dialoog” (redactie Fleur Bokhoven) is verschenen in 2009 naar aanleiding van gesprekken die gevoerd zijn bij Dansateliers Rotterdam.³⁴ Dansateliers Rotterdam is een danswerkplaats gespecialiseerd in hedendaagse dans. Jonge makers krijgen hier de kans om te experimenteren en krijgen hierbij organisatorische, artistieke en dramaturgische begeleiding. De choreografe Tabea Martin merkt in deze publicatie op dat het er bij dans om gaat dat je het publiek een ervaring meegeeft, waarbij je als publiek niet alleen hoort of ziet maar ook voelt en dus met meerdere zintuigen ervaart.³⁵ De dramaturge Peggy Olislaegers merkt in dezelfde publicatie op dat een ander, buiten de choreograaf, nodig is in het maakproces om het werk te aanschouwen, te beleven en te ervaren. De lichamelijke ervaring die de voorstelling teweeg tracht te brengen kan zo getoetst worden aan en door de dramaturg.³⁶ De positie van de dramaturg ligt echter onder vuur. Wetenschapster en dramaturge Myriam van Imschoot beargumenteert dat constructieve debatten ertoe hebben geleid dat de notie van de dramaturgische rol en de dramaturg als figuur van intellectuele autoriteit verschuift naar een democratischer model waarbij de dramaturg slechts als bemiddelaar in het dramaturgische denken gezien wordt. Van Imschoot verwacht dat de functie van de dramaturg hierdoor in zijn geheel zal verdwijnen.³⁷

3. Belichaamde dramaturgie

In het voorgaande hoofdstuk is de dansdramaturgie uitvoerig besproken. In dit hoofdstuk zal er echter ingezoomd worden op een specifieke vorm van dansdramaturgie, namelijk de belichaamde dramaturgie. Daarbij zal deze belichaamde dramaturgie in verband worden gebracht met een specifieke dramaturgische werkwijze.

³² Behrnt, 195.

³³ Ibidem, 185.

³⁴ Fleur Bokhoven, *Een open boek: Dans is dialoog* (Rotterdam: Dansateliers, 2010).

³⁵ Ibidem, 12.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Behrnt, 186.

3.1 Reflectie op het begrip ‘belichaamde dramaturgie’

Christel Stalpaert koppelt de term belichaamdheid aan het werk van de dramaturg in haar artikel “A Dramaturgy of the Body.”³⁸ In dit artikel beschrijft zij dat in de eerste reflecties met betrekking tot de dramaturg, deze persoon vooral in verband gebracht werd met een theoretische en talige persoon, terwijl onderbelicht blijft dat hij of zij zelf ook een lichaam heeft. Volgens Stalpaert is de dramaturg meer dan slechts een ‘outside eye’, een term ontleend aan Myriam van Imschoot. Van Imschoot schrijft in haar artikel “Anxious Dramaturgy” uit 2003 dat in het discours de dramaturgische taken meestal gescheiden zijn van het lichaam en dat de dramaturg hierdoor is omgevormd tot een ‘outside eye’.³⁹ Deze ideologische reductie van de dramaturg tot slechts een ‘oog’ heeft te maken met het gedachtengoed van Descartes waarbij het lichaam en de geest gescheiden worden en de geest gelijk staat aan het optische. Het oog staat dus symbool voor kennis. Van Imschoot verwijst hierbij naar André Lepecki omdat hij afstapt van het idee dat de dramaturg alleen “...as the locus of power and knowledge..” fungeert en het idee van de choreograaf als: “... being all body – a blind and dumb body, waiting to be illuminated by sight and speech.”⁴⁰ Van Imschoot vervolgt met het omschrijven van de dramaturgische werkwijze van Lepecki zelf, waarbij hij afstapt van de conventies betreffende de dramaturg en de choreograaf: “... Lepecki likes to reconfigure the dramaturg as locus of disembodied knowledge, by melting the dramaturg’s body with the body of work and by ‘becoming one somatic body’.”⁴¹ Binnen de somatiek staat het idee van de ‘soma’ centraal. Alle levende organismen zijn somas: “.. they are an integral and ordered process of embodied elements which cannot be separated either from their evolved past or their adaptive future.” Wanneer we sterven zijn we niet langer een soma, een lichaam dat ervaart en verandert door de tijd heen, maar slechts een lichaam.⁴² Het lichaam van de dramaturg en een choreografie moeten volgens Lepecki samenvloeien waardoor het lichaam niet slechts een lichaam is, maar een ervarend en veranderend lichaam met een verleden en een toekomst.

Lepecki staat voor vele wetenschappers en dramaturgen centraal wanneer er gesproken wordt over belichaamdheid. In de inleiding van zijn boek *Of the Presence of the Body* uit 2004 beschrijft hij diverse concepten die gerelateerd zijn aan belichaamdheid.⁴³ De belangrijkste concepten die hij onderscheidt benoemt hij ook al in de titel: ‘presence’ en ‘body’, ofwel het lichaam, in tegenstelling tot het oog. Zoals in de inleiding al beschreven laat het concept presence zich moeilijk vertalen. Het houdt een intensivering van het hier en nu in door een vertoning of een

³⁸ Stalpaert, 121-125.

³⁹ Myriam van Imschoot, ‘Anxious Dramaturgy,’ *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 13.2 (2003), 63.

⁴⁰ Ibidem, 63.

⁴¹ Ibidem, 63.

⁴² Martha Eddy, ‘Somatic Practices and Dance: Global Influences,’ *Dance Research Journal* 34.2 (2002), 47-48.

⁴³ Lepecki, 1-9.

aanwezig stellen. Volgens Lepecki verdwijnen bewegingen in de dans meteen wanneer ze verschijnen. Hierdoor wordt de dans altijd omgeven door een ‘gepasseerde aanwezigheid’, heeft het een vluchtig karakter en heeft het vooral te maken met de sporen die het nalaat; in het lichaam, in het geheugen en in registraties. De presence van het dansende lichaam gaat hierdoor altijd gepaard met het verdwijnen en de afwezigheid van ditzelfde lichaam. Lepecki leidt hieruit af dat het dansende lichaam kan worden gezien als een brug tussen presence en belichaamdheid. Belichaamdheid houdt in deze context het lichamelijk ervaren in. Belichaamdheid is namelijk een fenomenologisch concept waarbij het gehele lichaam bijdraagt aan de perceptie in plaats van alleen de visuele zintuigen die, zoals hierboven gebleken is, in verband worden gebracht met het geest en met kennis.

Maar wat betekent deze aandacht voor belichaamdheid nu voor de functie van de dramaturg in het werkproces? Maaïke Bleeker stelt in haar artikel “Dramaturgy as a Mode of Looking” uit 2003 dat de dramaturg niet alleen een analytisch, intellectueel oog is dat van buitenaf toekijkt, maar ook een lichaam is dat meedenkt met de regisseur of choreograaf. Het denken kan worden gezien als een lichamelijke activiteit die plaatsvindt tussen twee (of meerdere) lichamen middels interactie tussen deze lichamen.⁴⁴ Myriam van Imschoot komt, zoals eerder aangegeven, tot de conclusie dat om van de opvatting van dramaturg als een ‘outside eye’ afstand te doen, de dramaturg als persoon en als functie zal moeten verdwijnen. De dramaturgische praktijken zouden moeten worden verdeeld onder alle andere medewerkers binnen het maakproces.⁴⁵ Stalpaert pleit echter niet voor het verdwijnen van de functie van de dramaturg. Volgens haar moet de dramaturg als ‘outside eye’ juist plaatsmaken voor een belichaamde geest, waarbij lichaam en geest met elkaar in connectie staan en op gelijk niveau opereren.⁴⁶ De benadering van de dramaturgie waarbij de dramaturg een persoon is die behalve cognitie (het oog) ook fysieke ervaringen heeft (belichaamd), is de belichaamde dramaturgie.

3.2 Belichaamde dramaturgie als werkwijze, drie deelthema’s

Gebleken is dat de dramaturg niet alleen fungeert als kennismedium of als een intellectuele ‘outside eye’. Dans is volgens Lepecki zelf te zien als een kennismedium en de dramaturg heeft zelf ook een lichaam dat in staat is mee te denken met de choreograaf. Binnen de discussies in het discours van de dansdramaturgie wordt er volgens Synne K. Behrardt in het artikel “Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking” uit 2010 onderscheid gemaakt tussen dramaturgie, de dramaturg en

⁴⁴ Maaïke Bleeker, ‘Dramaturgy as a Mode of Looking,’ *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 13.2 (2003): 163-164.

⁴⁵ *Ibidem*, 65

⁴⁶ Stalpaert, 123

dramaturgisch denken.⁴⁷ De laatste vorm, het dramaturgisch denken, manifesteert zich in de werkwijze van de dramaturg, waardoor denken en werkwijze met elkaar in verband staan. Lepecki heeft zijn eigen werkwijze beschreven waarbij de dramaturg niet als onbelichaamde kennis fungeert maar dat het lichaam van de dramaturg moet samensmelten met het werk van de choreograaf. Hij voegt hieraan toe dat de daadwerkelijke aanwezigheid, de presence van het lichaam van de dramaturg in bijvoorbeeld een oefenlokaal belangrijk is voor de werkwijze van de belichaamde dramaturg.⁴⁸ De dramaturg moet daarbij nauw betrokken zijn bij het maakproces: “... the dramaturg should not be seen as the outside eye or a distant observer; rather, she/he is a complicit, immersed and implicated witness who is very close to the process in order to ask the right questions and find solutions from within.”⁴⁹

In het vorige hoofdstuk is vooral het reflecteren en analyseren door de dramaturg aan bod gekomen. De manier waarop dit gebeurt is echter aan de oppervlakte gebleven. Zo is wel gebleken dat dialoog belangrijk is en dat de dansdramaturg alle details moet kunnen benoemen. Dit is vooral een talige aanpak, wat naar verwachting niet zou passen bij de belichaamde dramaturg. De belichaamde dramaturgie impliceert dan ook een specifieke werkwijze. Wat betreft deze werkwijze biedt Stalpaert interessante deelconcepten en –thema’s. Zij merkt bijvoorbeeld op dat de rol van de dramaturg binnen het werkproces is veranderd. De dramaturg is niet langer alleen een outsider die observeert maar ook een insider die in staat is te participeren: “He might as well be called just another member of the ‘artistic family’.”⁵⁰ Daarnaast benoemt Stalpaert het concept ‘transgressive reversals’, een term die zij ontleent aan Myriam van Imschoot.⁵¹ Tot slot geeft Stalpaert aan dat de dansdramaturg niet alleen middels taal communiceert maar ook andere instrumenten inzet, zoals metaforen of kleuren.⁵² Op deze deelaspecten zal ik dieper ingaan om vervolgens mijn casestudy aan deze aspecten te kunnen onderwerpen.

3.2.1 Veranderende rol van de dramaturg binnen het werkproces; de dramaturg als insider

In plaats van de theoretische outsider is de dramaturg te zien als een insider die niet alléén vanaf de zijlijn een choreografie of een voorstelling bekijkt. De insider kan tegelijkertijd ook wél de positie van de observeerder vanaf de zijlijn innemen. Het kan voorkomen dat de dramaturg uiteindelijk zelf meedoet aan een voorstelling of andere taken op zich neemt met betrekking tot bijvoorbeeld het maken van een choreografie.⁵³ Bojana Kunst beargumenteert dat de belangrijkste reden voor de

⁴⁷ Behnrdt, 190.

⁴⁸ Ibidem, 194.

⁴⁹ Behnrdt, 195.

⁵⁰ Stalpaert, 121.

⁵¹ Ibidem, 122.

⁵² Ibidem, 123.

⁵³ Ibidem, 121.

entree van de dramaturg in het hedendaagse dansveld gevonden kan worden in een veranderende werkcontext.⁵⁴ Veel werkprocessen binnen de hedendaagse dans houden verband met de hedendaagse modellen van samenwerking in de maatschappij.⁵⁵ Volgens Kunst zijn werkprocessen in het algemeen meer publiek geworden waardoor het proces toegankelijker is en er meerdere medewerkers kunnen zijn met meerdere, wisselende functies.⁵⁶ De dramaturg heeft een flexibele rol omdat hij of zij zich aanpast aan de werkomstandigheden.

3.2.2 Transgressive reversals: Grensoverschrijdingen tussen theorie en praktijk, vervagen functies binnen het werkproces

Transgressive reversals impliceren grensoverschrijdingen tussen theorie (de kennis, concepten en achtergronden waarmee gewerkt wordt) en de praktijk (het maakproces, de uiteindelijke voorstelling) en het vervagen van de grenzen tussen functies binnen het maakproces.⁵⁷ Dit sluit aan op het vorige deelaspect. Waar het eerste deelaspect echter gaat om de rol die de dramaturg inneemt (insider, outsider of hier tussenin), gaat het bij dit deelthema om de grensverhuivingen die bewerkstelligd worden door de dramaturg. De debatten rondom de figuur en functie van de dramaturg hebben ertoe geleid dat de notie van de dramaturgische rol van intellectuele autoriteit verschuift naar een democratischer model waarbij de dramaturg als bemiddelaar fungeert in het dramaturgische denken.⁵⁸ De dramaturg Guy Cools voegt hieraan toe dat de dramaturg een onderdeel is van de natuurlijke groepsdynamiek en het creatieve proces in het algemeen. Binnen een groep mensen is er namelijk altijd iemand die fungeert als een klankbord en feedback geeft.⁵⁹ De vervaging van de functies binnen het maakproces is niet het resultaat van een institutionele druk maar van een specifieke strategie die aangenomen wordt door de makers zelf. In de introductie van het tijdschrift *Performance Research* uit 2009 schrijven de gastredacteuren dat men hierdoor meer vrijheid verkrijgt: "This may include the freedom to leave cognitively-based methods behind and to take the risk of an embodied dramaturgy of failure and stuttering."⁶⁰ De notie van het falen en het stotteren die hier benoemd wordt, brengt ons bij het laatste deelaspect.

3.2.3 Communicatie middels andere instrumenten dan taal

Er is sprake van een kritische analyse van de dominantie van het woord en het onder woorden brengen van het lichamelijke, omdat woorden het lichamelijke kunnen overschaduwen. Het wordt tevens over het algemeen moeilijk bevonden het gevoel van een beweging om te zetten in het

⁵⁴ Kunst, 82-85.

⁵⁵ Ibidem, 83.

⁵⁶ Ibidem, 84.

⁵⁷ Van Imschoot, 65.

⁵⁸ Berhndt, 186.

⁵⁹ Ibidem, 191.

⁶⁰ Karoline Gritzner, Patrick Primavesi en Heike Roms, 'Editorial: On Dramaturgy,' *Performance Research* 14.3 (2009), 2.

intellectuele van de taal. Hierdoor zijn woorden soms inadequaaf. Volgens Synne K. Behnrdt tracht de dramaturg in woorden te vatten wat bijna niet waargenomen kan worden en dat wat nog niet benoemd wordt. Dit roept de vraag op hoe de connecties tussen diverse lichamen in een dans omschreven of vertaald kunnen worden in taal.⁶¹ Het gevolg hiervan is dat er soms op metaforische wijze gecommuniceerd moet worden, of via kleuren. Wildschut behandelt de communicatie tussen de choreograaf en de dramaturg als één van de taken van de laatstgenoemde. Volgens haar kan de dramaturg via bijvoorbeeld afbeeldingen, onderzoek, poëzie, biografieën, muziek en films op een inspirerende en duidelijke wijze communiceren met de choreograaf.⁶²

Stalpaert geeft aan dat het stotteren, stamelen en het creëren van een poëtische taal juist productief kan zijn binnen de context van het maakproces. Zij verwijst hierbij naar het idee van 'failure' van Deleuze. Het stotteren en het falen van het spreken gaat in tegen het rationele en de normen van communicatie. Het laat hierdoor de belichaamdheid van de stem en de spreker zien. Het stotteren verwordt zo een esthetische praktijk.⁶³ Wanneer de dramaturg onder ogen ziet dat hij of zij geen taal tot zijn of haar beschikking heeft om dat wat zij hebben gezien te begrijpen, zou de dramaturg als slechts outside eye (kennis en intellect) uitgebreid kunnen worden tot een outside body (belichaamd): "The dramaturg's 'external gaze' should in this case be expanded to an external body, to a corporeal 'try-out' of the spectator's bodily capacity to read and make sense of an aesthetic of intensities."⁶⁴

4. Casestudy Perspectives on Potential Dance Dramaturgies, DansMakers Amsterdam

Een belichaamde dramaturg impliceert een dramaturg die zijn of haar lichaam actief inzet bij de perceptie en de zintuiglijke ervaringen als lichamelijke ervaringen ziet en behandelt. In dit hoofdstuk zal ik mij bezighouden met de vraag: (Hoe) wordt er in het Nederlandse discours van de dansdramaturgie in het tweede circuit gesproken over belichaamdheid en de werkwijze van de belichaamde dramaturgie? Deze vraag zal ik beantwoorden middels een analyse van het debat waarbij ik een casestudy zal onderwerpen aan diverse vragen die zijn voortgekomen uit de theoretische concepten die in de voorgaande hoofdstukken behandeld zijn.

⁶¹ Behnrdt, 195.

⁶² Wildschut, 'Reinforcement for the Choreographer: The Dance Dramaturge as Ally,' 389.

⁶³ Stalpaert, 124.

⁶⁴ Ibidem, 123.

4.1 Introductie casestudy en verantwoording

De publicatie “Perspectives on Potential Dance Dramaturgies”, uitgegeven in 2010, is afgeleid van een gelijknamig forum gehouden bij DansMakers Amsterdam. Het gebruik van het woord ‘potential’ in de titel is opvallend. Volgens Suzy Blok werd in dit forum niet getracht alle mogelijke interpretaties van dramaturgie samen te vatten in één definitie. In plaats daarvan werd er gekeken naar verschillende (potentiële) perspectieven.⁶⁵ Een mogelijk perspectief is bijvoorbeeld belichaamde dramaturgie.

Het forum was in twee delen opgedeeld, waarbij het eerste deel vooral een wetenschappelijke en theoretische inslag had. Wetenschappers en dramaturgen Anny Mokotow, Maaïke Bleeker en Bojana Cvejic hielden allen een betoog waarin zij pleitten voor een specifieke benadering van de functie van de dramaturg. De publicatie is voornamelijk een transcript van dit eerste deel. Voor het tweede deel, gericht op participatie, waren drie choreografen uitgenodigd om werk te laten zien waarna een panel met hen in dialoog ging over de werken. Zo werd geprobeerd een koppeling te maken tussen het theoretische deel en de praktijk.⁶⁶ De paneldiscussie is niet in de bundel te vinden. Wel is er een korte samenvatting van dit tweede deel toegevoegd, geschreven door freelance danscriticus Bregtje Schudel. De choreografen hadden allen andere interesses en achtergronden en waren allen in andere fases van het maakproces. Gabriella Maiorino was in de onderzoeksfase van haar theatrale choreografie *Ioviodio*, Sheyda Darab in de ontwikkelingsfase van haar door urban dance beïnvloede *Urban Soul of Sjahnameh* en Andrea Bozic had met haar conceptuele *Beginning* al op het Springdance Festival van 2009 gestaan.⁶⁷ In het panel zaten Myriam van Imschoot (danscriticus), Moniek Merx (artistiek leider Theatergroep Max, theatrale achtergrond), Nita Liem (choreografe, urban dance achtergrond), Harijono Roebana (choreograaf, conceptuele/multidisciplinaire achtergrond) en de eerder genoemde Anny Mokotow.

Bovendien was literatuurwetenschapper Theo van Loon aanwezig bij het forum. In zijn artikel “Dramaturgy and Contemporary Theatre Dance: A Response to a Congress of DansMakers Amsterdam” uit 2010 geeft hij commentaar op het eerste deel van het forum. Dat Van Loon zelf niet uit het dansveld komt is duidelijk. Zo is hij bijvoorbeeld niet bekend met, de in theaterwetenschappen zeer bekende, Gilles Deleuze, waardoor hij niet in staat is de volledige context van de uitspraken van de wetenschapsters in te zien. Zijn kritiek maakt onderdeel uit van de analyse omdat hij een verfrissende blik werpt op het debat.

⁶⁵ Blok, Krulik en Van Riet, 6.

⁶⁶ Blok, Krulik en Van Riet, 6.

⁶⁷ Ibidem, 40.

4.2 Analyse casestudy

Wat wordt er in het debat gezegd over het lichaam en de lichamelijke aanwezigheid van de dramaturg?

Cvejic benoemt de dansdramaturg-choreograaf als mind-body split als misvatting. De grenzen van deze entiteiten zijn vervaagd en verschuiven constant, waardoor er geen sprake kan zijn van een strikte scheiding.⁶⁸ Bleeker beargumenteert dat wat we denken dat we zien het product is van ons lichaam dat actief betrokken is in de wereld door verschillende, gelijktijdig opererende perceptuele systemen. Cognitie kan niet los gezien worden van de belichaamde betrokkenheid met de wereld waarin wij leven.⁶⁹ Dit houdt verband met de 'corporeal literacy' of 'corporeal semiotics'. Binnen de corporeal semiotics wordt het lichaam als zintuiglijk benadrukt; alle zintuigen zijn lichamenlijk en alle perceptie is hierdoor lichamenlijk.⁷⁰ Bregtje Schudel reflecteert op deze opvatting van Maaïke Bleeker waarbij dramaturgie als een manier van kijken wordt gezien waarbij kijken meer is dan alleen het openen van de ogen: "Not just or eyes, but our whole body is actively involved in hallucinating the world for us." Van Loon gelooft niet dat een onbewuste lichaamsoriëntatie (een lichamenlijke oriëntatie waar alle zintuigen mee gemoeid zijn) relevant is voor een danspubliek. Volgens hem zijn visuele impressies het belangrijkste voor de toeschouwer, gevolgd door auditieve impressies in de vorm van tekst en muziek.⁷¹

Interessant aan de quote van Schudel is dat zij het zo verwoordt dat het lijkt alsof het lichaam alsnog los staat van het denken en van andere zintuigen. Wanneer het lichaam hallucineert voor ons lijkt het alsof het 'ons' los staat van dit lichaam, terwijl Bleeker beargumenteert dat de cognitie en zintuigen onlosmakelijk verbonden zijn aan het lichaam.⁷² Van Loon gaat met het stellen van de visuele impressies als belangrijkste voorbij aan het idee van de lichamenlijke perceptie en lijkt het hele punt dat Bleeker maakt te missen. Cvejic en Bleeker zijn het er over eens dat er geen sprake is van een strikte scheiding tussen geest en lichaam.

Wat wordt er gezegd over de rol van de dramaturg in het werkproces? Is er sprake van een verschuiving van outsider naar insider?

Bojana Cvejic vraagt zich af wie de dramaturg eigenlijk is. Alles en niets wordt gezien als dramaturgie waardoor de dramaturgie zijn positie niet langer kan verdedigen. De misvattingen rondom de functie

⁶⁸ Blok, Krulik en Van Riet, 24.

⁶⁹ Ibidem, 18.

⁷⁰ Maaïke Bleeker, 'Corporeal Literacy: New Modes of Embodied Interaction in Digital Culture,' *Mapping Intermediality in Performance*, ed. Bay-Cheng, Sarah, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender en Robin Nelson, (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010), 38.

⁷¹ Van Loon, 1.

⁷² Ibidem, 35.

en de rol van de dramaturg moeten volgens haar opgeklaard worden. Als iedereen binnen een proces dramaturgie kan uitvoeren en het niet duidelijk is wat de taken van de dramaturg precies zijn raakt de positie van de dramaturg namelijk verloren.⁷³ Cvejic benoemt het idee dat de dramaturg alleen als een outside eye fungeert als misvatting. Volgens haar is ook de choreograaf in staat een outside eye te zijn, waardoor er sprake kan zijn van een gedeeld kijken en reflecteren. Wanneer choreograaf en dramaturg beide outsider zijn kunnen zij op gelijk niveau een dialoog voeren.⁷⁴ Daarnaast moet de dramaturg niet iemand worden die louter zorgt voor anderen omdat dan de kracht van het creëren verloren raakt. De dramaturg moet niet alleen maar mediëren tussen de choreograaf, de performers en andere medewerkers.⁷⁵ Tot slot geeft Cvejic aan dat de dramaturg een vriend van de choreograaf moet zijn. Hierbij is 'proximity' of nabijheid van belang. Volgens Bojana Kunst benadrukken dramaturgen uit het hedendaagse danscircuit zelf de noodzaak van hun nabijheid binnen het werkproces, van hun *lichamelijke aanwezigheid* en inbegrip. De behoefte aan de nabijheid is, zoals in de inleiding staat te lezen, volgens Kunst in verband te brengen met de veranderende werkmethoden binnen het maakproces.⁷⁶ De andere deelnemers aan het debat zeggen niets over dit specifieke aspect.

Cvejic geeft aan dat er geen sprake is van een verschuiving van de dramaturg van outsider naar insider, maar van de choreograaf van insider naar outsider. Zij zijn beide gelijken en hebben een vriendschappelijke relatie. Geïmpliceerd wordt dan ook dat de dramaturg behalve reflecteert als outsider ook creëert als insider. Hierdoor is er niet meer te spreken van een strikte scheiding tussen insider en outsider. De verwachting dat de functie van de dramaturg zal verdwijnen wanneer het niet duidelijk is wat de precieze taken van de dramaturg zijn binnen een proces komt overeen met de verwachting van Myriam van Imschoot.

Hoe worden in het debat voorbeelden van transgressive reversals zichtbaar?

Zoals uit bovenstaande opvattingen van Cvejic blijkt, zijn volgens haar de choreograaf en de dramaturg beide met hetzelfde bezig en is het onderscheiden tussen de twee binnen het proces moeilijk.⁷⁷ Het delen en overlappen van functies binnen het werkproces leidt tot flexibiliteit, een bereidheid om als 'stand in' te fungeren voor andere rollen. Deze 'mediators' zijn volgens Cvejic fundamenteel omdat zij zorgen dat er creativiteit kan ontstaan; zonder hen gebeurt er niets. Ze verwijst hierbij naar Deleuze die aangeeft dat je altijd in een groep werkt, ook al lijkt je individueel te

⁷³ Blok, Krulik en Van Riet, 23.

⁷⁴ Ibidem, 24.

⁷⁵ Ibidem, 25.

⁷⁶ Kunst, 82-85.

⁷⁷ Blok, Krulik en Van Riet, 28.

werken. Aan deze groep kun je je eigen ondervindingen en materiaal toetsen.⁷⁸ Maaïke Bleeker geeft aan dat dramaturgie geen functie is maar een praktijk en een manier van kijken waar iedereen binnen het maakproces mee gemoeid is. De dramaturgie is niet het exclusieve terrein van de dramaturg.⁷⁹ Ook andere medewerkers kunnen dramaturgische taken uitvoeren. Van Loon vindt het verschuiven van functies en het overnemen van elkaars rollen echter geen haalbaar doel. De functies van de dramaturg zouden dan meer te maken hebben met het werk van anderen, als een publiciteitsmanager of een journalist. De dramaturg zal zich dan niet meer kunnen concentreren op zijn hoofddoel, namelijk het intellectueel bijstaan van de choreograaf.⁸⁰

Wanneer we het argument van Bleeker doortrekken kunnen we concluderen dat de dramaturgie een gedeelde, intellectuele verantwoordelijkheid is. De dramaturgie is een manier van denken die door iedere medewerker binnen een proces toegepast kan worden. Cvejic spreekt in dit verband van mediators die tevens een gedeelde verantwoordelijkheid hebben. Er is nooit sprake van een individuele taak aangezien iedereen met het proces gemoeid is. Van Loon kan zich niet in deze opvatting vinden. Hij denkt in vaststaande functies en beroepen. Dit lijkt niet te stroken met de praktijk van het hedendaagse danslandschap in het tweede circuit van Nederland.

Wat wordt er gezegd over de wijze waarop de dramaturg communiceert? Welke andere communicatiemiddelen naast taal worden door de dramaturg ingezet? En op welke wijze?

Van Loon zegt dat lichaamsbewegingen het fundamentele materiaal zijn voor dans en dat lichaamsbewegingen in geen enkel geval taal zijn of kunnen zijn.⁸¹ Anny Mokotow vraagt zich in haar introductie af hoe tekens die op een bepaalde manier pre-verbaal zijn en buiten de taal bestaan gezien moeten worden. De dramaturg moet bewegingen vertalen en omzetten in taal om de dialoog op gang te brengen. Anny Mokotow lijkt hierbij uit te gaan van specifieke tekens die gelezen en vertaald moeten worden.⁸² Cvejic en Bleeker spreken niet specifiek over het communicatieve aspect.

Een voorbeeld van communicatie tussen een dramaturg en een choreograaf is te vinden in het tweede deel van het forum. Choreografe Gabrielle Maiorino en het panel zaten niet op één lijn qua verwachtingen. Maiorino had geen vragen voor het panel en het werk dat zij liet zien wilde zij niet in haar uiteindelijke voorstelling gebruiken. Beide partijen moeten bereid zijn te communiceren en bijdragen aan een dialoog om succesvol te zijn in de communicatie. Schudel verwijst in haar

⁷⁸ Blok, Krulik en Van Riet, 31.

⁷⁹ Ibidem, 14.

⁸⁰ Van Loon, 4.

⁸¹ Ibidem, 3.

⁸² Blok, Krulik en Van Riet, 10.

samenvatting van de dag naar de choreografe Gabrielle Maiorino die reageert op de miscommunicatie. Zij zegt hierover dat het nodig is *“to find a third language to talk to both sides.”*⁸³

Naar mijn inziens lijkt de uitspraak van Van Loon te impliceren dat dans in geen geval zou kunnen communiceren. In plaats van letterlijke narratieven kan dans middels expressie echter wel gevoelens en emoties communiceren naar een publiek. Anny Mokotow geeft aan dat de dramaturg specifieke tekens in de dans moet vertalen en om moet zetten in woorden. De rol van het lichaam binnen deze communicatie laat zij achterwege, waardoor we kunnen spreken van semiotiek in plaats van de eerder benoemde corporeal semiotics.⁸⁴ Schudel geeft middels een praktijkvoorbeeld aan dat communicatie van twee kanten moet komen om succesvol te zijn.

5. Conclusie

In dit kleine, onderzochte deel van het Nederlandse discours van de dansdramaturgie in het tweede circuit wordt niet expliciet gesproken over belichaamde dramaturgie en de hierbij aansluitende werkwijze. Binnen dit onderzoek heb ik, behalve theorievorming over de belichaamde dramaturgie, getracht aan te tonen dat er wel degelijk mogelijkheden en toepassingen zijn voor het bestaande begrip ‘belichaamdheid’ binnen de dansdramaturgie. Belichaamdheid wordt als belangrijk ervaren, wat bijvoorbeeld blijkt uit de opvattingen van Maaïke Bleeker wanneer zij spreekt over perceptie met het gehele lichaam. Bovendien ziet zij het denken als een lichamelijke activiteit wat de strikte scheiding tussen cognitie en lichamelijkheid onmogelijk maakt. Binnen het debat is een niet-dualistische denkwijze sowieso erg belangrijk, wat past binnen een poststructuralistische traditie. Zo worden geest en lichaam, insider en outsider, dramaturg en choreograaf niet lijnrecht tegenover elkaar gezet. Onderkend wordt dat al deze entiteiten niet strikt te scheiden zijn maar elkaar overlappen en nauw met elkaar in verband staan. De deelaspecten die ik heb onderscheiden met betrekking tot de werkwijze van de belichaamde dramaturg komen allen aan bod binnen de onderzochte publicatie, al dan niet evenveel en diepgaand. Duidelijk wordt dat de dramaturg niet langer gezien moet worden als een louter talige persoon die van buiten het proces toekijkt en reflecteert. De lichamelijke aanwezigheid van de dramaturg is belangrijk zodat de choreograaf, de dramaturg en andere betrokkenen bij het proces op één lijn kunnen communiceren. Er is sprake van een gedeelde intellectuele verantwoordelijkheid.

De toekomst van de dramaturg is onzeker. Naar mijn inziens is de belichaamdheid goed inzetbaar binnen het debat over de dansdramaturgie en zou een actievere toepassing van dit begrip kunnen leiden tot een passendere opvatting met betrekking tot de taken van de dramaturg. Volgens Van Imschoot en Cvejic zal de functie van de dramaturg verdwijnen, aangezien de dramaturgische

⁸³ Blok, Krulik en Van Riet, 39.

⁸⁴ Ibidem, 37.

taken over alle andere medewerkers verdeeld kunnen worden of simpelweg omdat er veel misvattingen bestaan rondom de functie. Stalpaert gelooft echter in het voortbestaan van de functie van dramaturg, zij het in een andere vorm dan nu meestal het geval is. Deze andere vorm heeft vooral te maken met de belichaamdheid. De dramaturg als 'outside eye' moet een 'outside body' worden. Natuurlijk is dit onderzoek niet afgerond. Er is slechts een klein deel van het Nederlandse discours onderworpen aan een analyse. Hoewel de onderzochte publicatie gezien kan worden als behoorlijk representatief, valt er naar aanleiding van dit onderzoek nog weinig te zeggen over het gehele discours. Daarnaast is belichaamdheid een veel breder begrip dan hierboven is behandeld.

De notie van politiek en politiek handelingsvermogen die belichaamdheid impliceert is bijvoorbeeld niet aan bod gekomen. Stalpaert vraagt zich af of hedendaagse dramaturgie politiek zou kunnen zijn. Hierbij verwijst zij naar Rancière en zijn idee van 'the distribution of the sensible'. Politiek gaat om wat er te zien is en wat hierover gezegd kan worden, waardoor het draait om degenen die de mogelijkheid hebben om te kunnen zien en het talent hebben om te spreken. Artistieke praktijken zijn politiek omdat dit manieren zijn om te laten zien en te spreken. Een politieke dramaturgie is niet op zoek naar richtlijnen die gevolgd moeten worden. Volgens Stalpaert is een belichaamde dramaturgie politiek omdat deze dramaturgie zich afzet van op cognitie gebaseerde dramaturgische methoden. Het eerder genoemde concept van 'failure' heeft ook politieke implicaties, omdat het zich begeeft naar nieuwe grenzen van het denkvermogen.⁸⁵ Myriam van Imschoot vindt dat de dramaturg als persoon een betere contextualisering moet krijgen en beter gehistoriseerd moet worden. Alleen dan kan de dramaturg politiek handelingsvermogen verkrijgen: "... the dramaturg not merely as an artistic collaborator but as a political agent too."⁸⁶ Enkele politieke insteken bij het kijken naar belichaamdheid zijn gender, feminisme, machtsrelaties en identiteit.⁸⁷ Het is interessant voor een eventueel vervolgonderzoek om de belichaamde dramaturgie in het licht van één van deze politieke opvattingen te bekijken.

⁸⁵ Stalpaert, 124.

⁸⁶ Van Imschoot, 57.

⁸⁷ Behrnt, 188.

Literatuurlijst

Behrndt, Synne K. 'Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking.' *Contemporary Theatre Review* 20.2 (2010): 185-196.

Bleeker, Maaïke. 'Corporeal Literacy: New Modes of Embodied Interaction in Digital Culture.' *Mapping Intermediality in Performance*, ed. Bay-Cheng, Sarah, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender en Robin Nelson. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. 38-43.

Bleeker, Maaïke. 'Dramaturgy as a Mode of Looking.' *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 13.2 (2003): 163-172.

Blok, Suzy, Barabara Krulik en Elien van Riet. *Perspectives on Potential Dance Dramaturgies*. Amsterdam: Dansmakers, 2010.

Bokhoven, Fleur. *Een open boek. Dans is dialoog*. Rotterdam: Dansateliers, 2010.

Buttersworth, Jo en Liesbeth Wildschut. *Contemporary Choreography: A Critical Reader*. New York: Routledge, 2009.

Dieho, Bart. *Een voortdurend gesprek*. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2009.

Eddy, Martha 'Somatic Practices and Dance: Global Influences,' *Dance Research Journal* 34.2 (2002): 46-62.

Fortier, Mark. *Theory/Theatre: An Introduction*. Oxon: Taylor & Francis, 2002.

Gee, James Paul. *An Introduction to Discourse Analysis: Theory and Method*. Oxon: Taylor & Francis, 2013.

Gritzner, Karoline, Patrick Primavesi en Heike Roms. 'Editorial: On Dramaturgy.' *Performance Research* 14.3 (2009): 1-2.

Imschoot, Myriam van. 'Anxious Dramaturgy.' *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 13.2 (2003): 57-68.

Kunst, Bojana. 'The Economy of Proximity: Dramaturgical Work in Contemporary Dance.' *Performance Research* 14.3 (2009): 81-88.

Lehmann, Hans-Thies en Patrick Primavesi. 'Dramaturgy on Shifting Grounds.' *Performance Research* 14.3 (2009): 3-6.

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

Lepecki, André. *Of the Presence of the Body*. Connecticut: Wesleyan University Press, 2004.

Loon, Theo van. 'Dramaturgy and Contemporary Theatre Dance: A Response to a Congress of DansMakers Amsterdam.' 2010. Vekregen via <http://www.dansmakers.nl/website/uploads/userfiles/files/Theo%20van%20Loon%20jan%202011Dance%20and%20dramaturgy-2.pdf>

[Voor het laatst bezichtigd op 28 november 2013.](#)

Maanen, Hans van. *Het Nederlandse toneelbestel van 1945-1995*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.

O’Gorman, Róisín en Margaret Werry. ‘Editorial Introduction: On Failure (On Pedagogy).’ *Performance Research* 17.1 (2012): 1-8.

Stalpaert, Christel. ‘A Dramaturgy of the Body.’ *Performance Research* 14.3 (2009): 121-125.

Turner, Cathy, en Synne K. Behrndt. *Dramaturgy and Performance*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2008.

Overige Bronnen:

Theaterwetenschappen UGent. *Christel Stalpaert Biografie*. Verkregen via <http://www.theaterwetenschappen.ugent.be/ChristelStalpaert>
Voor het laatst bezichtigd op 29 november 2013.