

De representatie van de vrouw door het perspectief van de “male gaze”

Een onderzoek naar de verschillende manieren van kijken naar de vrouw in de
voorstelling *The Dry Piece* van Keren Levi.



Jannita Jáuregui, 3844552

BA – eindwerkstuk, blok 3, 2013-2014

Begeleiding: Liesbeth Wildschut

Tweede beoordelaar: Vincent Crone

Inleverdatum eindversie: 16 april 2014

Woord vooraf

*"If the beauty myth is not based on evolution, sex, gender, aesthetics, or God, on what is it based? It claims to be about intimacy and sex and life, a celebration of women. It is actually composed of emotional distance, politics, finance, and sexual repression. The beauty myth is not about women at all. It is about men's institutions and institutional power."*¹ – Naomi Wolf in *The Beauty Myth* (1990).

Het schoonheidsideaal is een onderwerp dat mij al jaren lang interesseert. Waarom moeten wij vrouwen voldoen aan een bepaald plaatje van het "ideale lichaam" of de "ideale vrouw"? Waarom worden schoonheidsidealen met name door de man en de media bepaald, in plaats van dat we deze zelf mogen bepalen? Om die reden spreekt de voorstelling *The Dry Piece* van Keren Levi mij enorm aan. Onderwerpen als seksualiteit, schoonheidsidealen en de relatie tussen schoonheid en identiteit komen in deze voorstelling nadrukkelijk naar voren.

Dit bachelor eindwerkstuk betekent dat er een einde komt aan drie jaar studeren aan de Universiteit Utrecht. Met veel plezier ben ik in 2011 de studie Theater-, Film-, en Televisiewetenschap begonnen, niet wetend welke toekomst ik precies voor ogen had. Al gauw had ik door dat de richting theater en dans mij het meest interesseerde, waar ik mij specialiseerde in de disciplines van dans en gender. Deze interesses hebben geresulteerd in dit eindwerkstuk, waarin ik mijn opgedane kennis toets.

Ik zou deze gelegenheid graag willen gebruiken om mijn moeder en mijn vader te bedanken die mij, te allen tijde hebben gesteund. Naast het geven van goede adviezen hebben ze mij altijd gemotiveerd om vertrouwen te hebben in mezelf. Mijn vader is mijn persoonlijke redacteur geworden en weet, door het nakijken van alle papers en onderzoeken, onderhand net zo veel als ik.

- Jannita Jáuregui, april 2014.

¹ Naomi Wolf, *The Beauty Myth, How Images of Beauty Are Used Against Women* (London: Vintage, 1990): 13.

Inhoudsopgave

	p
1. Inleiding	4
1.1 <i>The Dry Piece</i> : het effect van media op vrouwelijke schoonheid	4
1.2 Theoretisch raamwerk	4
1.3 Hoofdvraag: de representaties van de vrouw	5
1.4 Verantwoording methode	6
2. De “male gaze” en de verschillende manieren van toepassen	8
2.1 De definitie van de “male gaze”	8
2.2 Interpretatie en toepassing	9
2.2.1 Toepassing door Ann Daly	9
2.2.2 Toepassing door Anneke Smelik	10
2.2.3 Toepassing door Roger Copeland	11
2.3 De analyse van <i>The Dry Piece</i>	11
3. <i>The Dry Piece</i>: de relatie tussen schoonheid en identiteit	12
3.1 Keren Levi: danseres, choreografe en docente	12
3.2 Thematisering	12
3.2.1 <i>The Beauty Myth</i> : een studie naar vrouwelijke schoonheid	13
3.2.2 Busby Berkeley: de fascinatie voor waterballetten en vrouwelijk schoon	13
3.3 Effect van het schoonheidsideaal op ons vrouwen	14
4. De “male gaze” in <i>The Dry Piece</i>	15
4.1 Verloop van de voorstelling	15
4.2 Communicatiemodel volgens Preston-Dunlop	16
4.3 Analyse choreografie	16
4.3.1 Analyse volgens Ann Daly	17
4.4 Analyse performers en publiek	17
4.4.1 Analyse volgens Ann Daly	18
4.4.2 Analyse volgens Roger Copeland	18

4.5 Relatie tussen performer en livevideo	19
4.5.1 Analyse camera	19
4.5.2 Analyse volgens Anneke Smelik	20
4.6 Verschillende perspectieven	20
5. Conclusie	22
5.1 De “male gaze” en de representatie van de vrouw	22
5.2 Reflectie	23
6. Literatuurlijst	24
7. Bijlagen	26
7.1 Scènebeschrijving <i>The Dry Piece</i>	26

1. Inleiding

1.1 *The Dry Piece*: het effect van media op vrouwelijke schoonheid

In hoeverre beïnvloeden de media ons beeld van de vrouw in het dagelijkse leven? Dat is de vraag die choreograaf Keren Levi stelt in haar stuk *The Dry Piece*, een voorstelling over de relatie tussen schoonheid en identiteit. In deze voorstelling dansen vier naakte performers achter een projectiescherm. Door middel van een camera die aan het plafond bevestigd is, zien wij als toeschouwer live beelden van de voorstelling geprojecteerd op het scherm voor ons. Levi speelt in deze voorstelling met de verschillende manieren van focalisatie. Enerzijds worden wij als toeschouwer uitgenodigd door het oog van de camera te kijken naar de choreografie, anderzijds zien wij tegelijkertijd ook de live performance die in het hier en nu aan ons verschijnt. Op deze manier kunnen wij een onderscheid maken tussen wat virtueel en wat live in de performance gecreëerd wordt.²

The Dry Piece is geïnspireerd op het boek *The Beauty Myth* van postfeminist schrijfster Naomi Wolf (1990). In dit boek bespreekt zij de invloed van de media op onze perceptie van vrouwelijke schoonheid. Het beeld dat wij vrouwen hebben van 'het perfecte lichaam' is onder andere beïnvloed door televisie en film, waarin de vrouw geobjectiveerd wordt vanuit een mannelijk perspectief.³ In de voorstelling wordt er vanuit verschillende perspectieven gespeeld met de manier waarop wij als toeschouwer naar de vrouw kunnen kijken. Dit aspect geeft mij aanleiding om de *The Dry Piece* vanuit een gender perspectief te gaan analyseren. Op welke manier(en) wordt de vrouw gerepresenteerd in de voorstelling en hoe mogen wij als toeschouwer deze representatie(s) begrijpen? Vanuit het boek *The Beauty Myth* wordt de objectivatie van de vrouw vanuit een mannelijk perspectief centraal gesteld, wat mij brengt tot de theorie van de "male gaze".

1.2 Theoretisch kader

De "male gaze" is een concept dat afkomstig is uit de feministische filmtheorie dat ervan uit gaat dat degene die kijkt en degene die wordt bekeken altijd in 'gegenderde' posities zijn.⁴ Iris van der Tuin, auteur van *Gender in media, kunst en cultuur* (2007), definieert 'gegendered' als een fenomeen dat op zichzelf seksneutraal is en een sekse toegewezen krijgt.⁵ Degene die kijkt krijgt daarmee een actieve blik en wordt verbonden aan de mannelijke sekse, terwijl degene die wordt

² *The Dry Piece*. Van Keren Levi. Door st. Neverlike / Keren Levi. Video geraadpleegd op 25/03/2014.

³ Naomi Wolf, *The Beauty Myth, How Images of Beauty Are Used Against Women* (London: Vintage, 1990): 11.

⁴ Anneke Smelik, "Lara Croft, Kill Bill en de strijd om theorie in feministische filmwetenschap" in *Gender in kunst, media en cultuur* van Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin (Bussum: Couthino, 2007): 188.

⁵ Iris van der Tuin, "Feminisme als strijdtoneel: Simone de Beauvoir en de geschiedenis van het feminisme", in *Gender in kunst, media en cultuur*, 22.

bekeken passief is en automatisch wordt verbonden aan de vrouwelijke sekse. De “male gaze” komt nadrukkelijk naar voren in het boek *Visual and other pleasures* (2009) van Laura Mulvey die het inzet bij het analyseren van de klassieke Hollywood film. Wij als toeschouwer worden door het oog van de camera uitgenodigd, dan wel gedwongen, om vanuit mannelijk perspectief naar de vrouw te kijken, van waaruit we haar objectiveren.⁶

Het gebruik van de “male gaze” in dans wordt echter op verschillende manieren toegepast. Zo let Ann Daly in *Critical Gestures: writings on dance and culture* (2002) op de verhouding tussen de man en de vrouw in de choreografie en op welke manier deze verhouding terug te zien is.⁷ Anneke Smelik past de “male gaze” van Laura Mulvey toe in haar artikel “Lara Croft, Kill Bill en de strijd om theorie in feministische filmwetenschap” in de bundel *Gender in kunst, media en cultuur* (Buikema en Van der Tuin, e.a. 2007) om de vrouwelijke representatie in de hedendaagse film te analyseren.⁸ Ze betreft in haar analyse de voyeuristische en de narcistische blik. De kijker wordt in de voyeuristische blik uitgenodigd om vanuit een mannelijk perspectief naar de vrouw te kijken en deze vervolgens te objectiveren.⁹ De narcistische blik gaat uit van een bepaalde manier van kijken zodat wij als toeschouwer ons gaan identificeren met dat wat er in beeld wordt gebracht.¹⁰ Tenslotte uit Roger Copeland kritiek op de “male gaze” van Mulvey, in zijn artikel “Dance, Feminism, and the Critique of the Visual” in de bundel *Dance, Gender and Culture* (Helen Thomas, e.a. 1993) waarin hij pleit voor meer aandacht voor de relatie tussen performer en publiek. Er bestaat een groot verschil tussen film en dans doordat de kijker in een dans performance zelf zijn aandacht mag verdelen terwijl dit in film grotendeels bepaald wordt.¹¹ Hierdoor mogen wij niet altijd van het feit uitgaan dat wij enkel vanuit het mannelijke perspectief kijken naar de vrouw in de voorstelling.

1.3 Hoofdvraag: de representaties van de vrouw

Vanuit de theorie van de “male gaze” is het zinvol om te kijken naar verschillende toepassingen van deze theorie bij het analyseren van een dansvoorstelling. Ik spits me daarbij toe op het geschreven werk van drie auteurs, namelijk van Daly, Smelik en Copeland. Opvallend is dat alle drie de auteurs op andere aspecten letten bij het toepassen van de “male gaze”. Vanuit deze drie verschillende perspectieven zal ik de voorstelling van Levi gaan analyseren, waarbij ik de volgende hoofdvraag centraal zet: op welke manier(en) wordt de vrouw gerepresenteerd in de voorstelling *The Dry Piece* van Keren Levi, wanneer wij kijken vanuit de “male gaze”?

⁶ Laura Mulvey, *Visual and other pleasures*, 2e ed. (Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009): 19.

⁷ Ann Daly, “The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Chanel Swimmers” in *Critical Gestures: writings on dance and culture* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2002): 279.

⁸ Smelik, “Lara Croft, Kill Bill en de strijd om theorie in feministische filmwetenschap” in *Gender in kunst, media en cultuur*, 188.

⁹ Smelik, 191.

¹⁰ Smelik, 193.

¹¹ Roger Copeland, “Dance, Feminism, and the Critique of the Visual”, in *Dance, Gender and Culture* van Helen Thomas (Basingstoke: Macmillan, 1993): 139.

Het is zinvol om vanuit de theorie van de “male gaze” te kijken naar de representatie van de vrouw, omdat door de verschillende manieren van toepassing dit een divers beeld genereert van de vrouw in de voorstelling. Bovendien vertelt het ons iets over de manier waarop wij als kijker gestuurd worden door het oog van de camera in een dansvoorstelling. We kunnen deze toepassing dus ook gebruiken bij andere dansvoorstellingen waar er sprake is van livevideo, om na te gaan op welke manier wij worden geadresseerd en aangesproken.

1.4 Verantwoording methode

De volgorde waarin ik de methode bespreek is tevens de volgorde die ik in het onderzoek ga hanteren, dat in twee delen vorm gaat krijgen. Het eerste deel komt in het teken te staan van het literatuur onderzoek om een beeld te krijgen waar de “male gaze” vandaan komt en welke definiëring in mijn onderzoek centraal staat. Hiervoor ga ik gebruik maken van het werk van Laura Mulvey *Visuals and other pleasures* (2009). Zij schetst hierin een duidelijk beeld waar de theorie precies vandaan komt en op welke manier zij het inzet in haar filmanalyse. Vervolgens ga ik gebruik maken van Daly, Smelik en Copeland om de verschillende perspectieven rondom de “male gaze” in kaart te brengen.

Daarna zal er worden gekeken naar de casus van dit onderzoek *The Dry Piece*. Waar gaat de voorstelling over en wat zijn de leidende thema’s in het stuk? *The Beauty Myth* van Naomi Wolf komt hierin nadrukkelijk naar voren, net als de waterballetten van Busby Berkeley die ook een belangrijke inspiratiebron voor de voorstelling vormt. De choreograaf Levi komt tevens in deze deelvraag naar voren, net als enkele recensies van de voorstelling om een indruk te krijgen wat de critici van de voorstelling vinden. De volledige recensies en overige informatie zijn afkomstig van de website van Keren Levi (www.kerenlevi.com).

In het tweede deel van mijn onderzoek komt de analyse centraal te staan, waarbij ik aan de hand van de opgestelde literatuur, de voorstelling ga analyseren. Door een korte schets van het verloop van de voorstelling te geven, zal ik door de perspectieven van verschillende auteurs, gaan kijken naar de choreografie, performers, publiek en camera in de voorstelling. Ik ga bij deze analyse gebruik maken van het communicatiemodel zoals Preston-Dunlop in *Dansen nader bekeken* (1999) heeft ontwikkeld. Dit model beschrijft allerlei elementen die voor het analyseren van een choreografie van belang zijn. Zo wordt er aandacht besteed aan de communicatieve elementen van een choreografie en hoe beweging, performers, geluid en de ruimte zich hiertoe verhouden.¹² Van daaruit wordt er een koppeling gemaakt naar het perspectief van Daly en ga ik letten op de man-vrouw relatie in de performance en op welke manier deze naar voren komt in de choreografie.

¹² Valerie Preston-Dunlop, *Dansen nader bekeken* vert: T.Uiterwaal en L.Sawor (Amsterdam: Uitgeverij IT&FB / LCA, 1999): 237.

Aan de hand van de visie van Copeland, wordt er vervolgens aandacht gegeven aan de relatie tussen performer en publiek en op welke manier wij als toeschouwer worden geadresseerd in de voorstelling.

Bij het analyseren van de rol van de camera in de voorstelling maak ik gebruik van het artikel "De rol van technologie in de kunst van de performer" van Chiel Kattenbelt in de bundel *Theater en Technologie* (Henk Havens, e.a. 2007). Niet alleen geeft de camera via de projectie op een scherm een soort kadrering voor de toeschouwer, er ontstaat ook een wezenlijke spanning tussen de performer die live aanwezig is en de virtuele performer, gepresenteerd door de camera.¹³ Door gebruik te maken van de interpretatie van Kattenbelt en te kijken naar de relatie tussen de performer en de livevideo, kan ik dit vervolgens in verband brengen met de "male gaze" zoals Smelik deze bespreekt. Ik maak een bewuste keuze om de interpretatie van Smelik toe te passen in mijn analyse omdat zij naast de theorie van Mulvey ook de "male gaze" in verband brengt met de theorie van Freud en Lacan. Zo bespreekt zij de voyeuristische en de narcistische blik die zij gebruikt om de theorie van Mulvey meer diepgang te geven in het analyseren van de "male gaze" heden ten dage.¹⁴

¹³ Chiel Kattenbelt, "De rol van technologie in de kunst van de performer" in *Theater en Technologie* van Henk Havens, e.a. (Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2007): 23.

¹⁴ Smelik, "Lara Croft, Kill Bill en de strijd om theorie in feministische filmwetenschap" in *Gender in kunst, media en cultuur*, 191.

2. De “male gaze” en de verschillende manieren van toepassen

Om in staat te kunnen zijn de verschillende representaties van de vrouw te analyseren, is het allereerst van belang om de theorie van de “male gaze” nader te onderzoeken.

Deze theorie gaat uit van een actieve en een passieve machtspositie die ontstaat bij het kijken naar iets of iemand. Er is in de literatuur veel geschreven over deze feministische theorie en opvallend is dat iedere auteur het op een andere manier in zijn analyse toepast. Ik ga in dit hoofdstuk, na een algemene definitie te geven van de “male gaze” door gebruik te maken van Laura Mulvey’s werk *Visual and other pleasures* (2009), het toespitsen op drie auteurs die een andere visie hebben op het toepassen van deze theorie. Zo zullen Ann Daly, Anneke Smelik en Roger Copeland met hun analyses aan bod komen en ga ik na welke aspecten ik kan gebruiken in mijn voorstellingsanalyse.

2.1 De definitie van de “male gaze”

De “male gaze” is een theorie die afkomstig is uit de feministische filmwetenschap.¹⁵ Deze ontwikkelt zich in de jaren zeventig onder invloed van de tweede feministische golf, waarin de relatie tussen vrouwen en media meer aandacht krijgt.¹⁶ Feministen van die tijd kenmerken zich door het “verschildenken” tussen man en vrouw om zo hun identiteit te vormen.¹⁷ Zo staan kwesties als klasse, sekse en etniciteit centraal, die ook in de filmanalyse nadrukkelijk naar voren komen.¹⁸

De filmwetenschap heeft door middel van de psychoanalyse de werking en fascinatie van film proberen te duiden. Als toeschouwer zouden wij ons identificeren met dat wat er in beeld wordt gebracht. Metz spreekt hierbij over een primaire identificatie die de toeschouwer opbouwt met de camera en de projectie.¹⁹ Ook wordt hierbij de fascinatie voor film in verband gebracht met seksualiteit, hetgeen Freud “scopofilie” noemt en gedefinieerd kan worden als: “het plezier om te kijken”.²⁰ De bioscoopervaring is in feite gebaseerd op deze scopofilie: de toeschouwer kruipt in de rol van de voyeur die in de donkere zaal naar het witte doek kijkt.

Laura Mulvey komt in haar werk *Visual and other pleasures* (2009) met de theorie van de “male gaze” door te stellen dat de actieve en passieve kant van de scopofilie verdeeld zijn over de

¹⁵ Anneke Smelik, “Lara Croft, Kill Bill en de strijd om theorie in feministische filmwetenschap”, in *Gender in media, kunst en cultuur*, 188.

¹⁶ Carolyn Byerly, “The Geography of Women and Media Scholarship” in *The Handbook of Gender, Sex, and Media* van Karen Ross (Malden: Wiley-Blackwell, 2012): 3.

¹⁷ Cynthia Carter, “Seks/Gender and the Media. From Sex roles to Social Construction and Beyond” in *The Handbook of Gender, Sex and Media*, 366.

¹⁸ Smelik, 188.

¹⁹ Smelik, 189.

²⁰ Laura Mulvey, *Visual and other pleasures*, 16.

seksen.²¹ Hierbij wordt de toeschouwer uitgenodigd, dan wel gedwongen, om vanuit het mannelijke perspectief naar de vrouw te kijken. Haar analyse spitst zich toe op de klassieke Hollywood film waarbij zij een drievoudige mannelijke blik beschrijft tussen camera, personage en toeschouwer.²² Door middel van montage en kadering wordt het vrouwelijke lichaam gefragmenteerd in beeld gebracht, waardoor het bekijken daarvan een passief schouwspel wordt. Dit noemt Mulvey *to-be-looked-at-ness*.²³ Dit zou zich enerzijds uiten door sadisme, waarbij vrouwen worden beheerst door de erotische blik. Anderzijds zou zich dit uiten door fetisjisme, waar de vrouw tot ideale schoonheid wordt gepositioneerd. Hierbij focust de camera eindeloos op de vrouwelijke schoonheid met als gevolg dat wij haar als toeschouwer gaan objectiveren.²⁴

2.2 Interpretatie en toepassing

Vanuit de definiëring van de “male gaze” uit de filmtheorie, gaan we nu kijken naar de verschillende toepassingen hiervan vanuit het perspectief van Daly, Smelik en Copeland.

2.2.1 Toepassing door Ann Daly

Ann Daly bespreekt de “male gaze” in haar artikel “The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers” in haar bundel *Critical Gestures: writings on dance and culture* (2002) die zij toepast in de voorstelling *The Four Temperaments* van Balanchine uit 1946.²⁵ Balanchine staat er om bekend in zijn choreografieën de vrouw centraal te zetten wat voor de man de perfecte gelegenheid zou vormen om naar haar te kijken.²⁶ De Balanchine ballerina staat representatief voor de sekse verschillen die er tussen de man en de vrouw bestaan. Hier ligt een mannen blik achter verscholen die zou domineren over de vrouw. Daly vraagt zich in haar artikel af, op welke manier de Balanchine ballerina zich representeert in de voorstelling.²⁷ In haar analyse besteedt ze aandacht aan de choreografie van de voorstelling, waar ze met name let op de verhouding tussen de man en de vrouw. Opvallend is, dat ondanks dat de vrouw in het middelpunt van de belangstelling staat, de danser de ballerina lijkt te domineren en te manipuleren in al haar bewegingen.²⁸ Er ontstaat hierdoor een machtspositie vanuit de mannelijke choreograaf, de danser en uiteindelijk de toeschouwer die uitgenodigd wordt om de vrouw als object te zien waar je invloed op uit kunt oefenen. Balanchine verheerlijkt vrouwen omdat de schoonheid hem fascineert, deze blik krijgen wij vervolgens als toeschouwer ook aangeboden, wanneer we naar

²¹ Mulvey, *Visual and other pleasures*, 19.

²² Mulvey, 21.

²³ Mulvey, 19.

²⁴ Mulvey, 22.

²⁵ Ann Daly, “The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Chanel Swimmers” in *Critical Gestures: writings on dance and culture*, 279.

²⁶ Daly, 282.

²⁷ Daly, 281.

²⁸ Daly, 284.

zijn voorstellingen kijken.

Daly bevestigt hierbij de aanname dat vrouwen gepositioneerd zijn om bekeken te worden terwijl de mannen toekijken.²⁹ Omdat het concept van de “male gaze” afkomstig is uit de feministische filmtheorie, mogen we volgens Daly wel een kritische kanttekening plaatsen bij de objectivatie van de vrouwelijke danser. Waar bij film het vrouwelijke personage niet kan terugkijken naar de toeschouwer, is dit bij dans wel mogelijk.³⁰ Bij het analyseren van de man-vrouw verhouding in de dans is het dus van belang om te letten op de live performer die zich actief op kan stellen tegenover het publiek.

2.2.2 Toepassing door Anneke Smelik

Smelik past in haar artikel “Lara Croft, Kill Bill en de strijd om theorie in feministische filmwetenschap” in de bundel *Gender in media, kunst en cultuur* (2007) de theorie van Laura Mulvey toe bij het analyseren van de vrouwelijke actieheld in de hedendaagse film.³¹ Mulvey geeft in haar analyse aan, dat bij de aanwezigheid van de camera, de toeschouwer automatisch vanuit een mannelijk perspectief gaat kijken, wat zij de voyeuristische blik noemt. Smelik’s toepassing van de “male gaze” deelt zij onder in de voyeuristische en de narcistische blik. Zij geeft hierin aan dat het klassieke voyeurisme zoals Mulvey dit definieert, minder aanwezig is in de hedendaagse film. Er is sprake van een meer ‘neutrale’ camera, wat betekent dat we er niet direct van mogen uitgaan dat we altijd vanuit een mannelijk perspectief kijken.³² Deze ‘neutrale’ camera zou niet alleen de vrouw, maar ook de man op beeld objectiveren. Wel vindt Smelik het opvallend dat de *to-be-looked-at-ness* alleen maar toe lijkt te nemen in de laatste decennia. Het vrouwelijke lichaam wordt hierbij steeds vaker naakt en erotisch afgebeeld. Er is volgens haar hierbij sprake van een pornificatie in de huidige beeldcultuur.³³

Naast de voyeuristische, speelt ook de narcistische blik een belangrijke rol in de “male gaze”. Om de verdere processen van identificatie toe te passen in film, wordt de spiegel fase van Lacan uitgelegd. In deze toepassing werkt de film als een soort spiegel waarin de kijker zijn ideale ik herkent en zich gaat identificeren met de personages. Volgens Lacan is het spiegelbeeld echter altijd een idealisering, omdat wij het ideaalbeeld van onszelf projecteren.³⁴ Kunnen wij dit aspect ook herkennen in de *to-be-looked-at-ness* van Mulvey? Wellicht dat we onszelf als kijker identificeren met de vrouw die wordt afgebeeld als een erotisch object, dat om die reden een ideaalbeeld vormt dat we nooit kunnen realiseren.

²⁹ Daly, “The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Chanel Swimmers” in *Critical Gestures: writings on dance and culture*, 282.

³⁰ Daly, 297.

³¹ Smelik, “Lara Croft, Kill Bill en de strijd om theorie in feministische filmwetenschap”, in *Gender in media, kunst en cultuur*, 187.

³² Ibidem, 191.

³³ Ibidem, 191.

³⁴ Ibidem, 193.

2.2.3 Toepassing door Roger Copeland

Roger Copeland bespreekt in zijn artikel "Dance, Feminism, and the Critique of the Visual" in de bundel *Dance, Gender and Culture* (1993) de verschillen in genderrollen tussen het klassieke ballet uit de negentiende eeuw en de moderne dans uit de twintigste eeuw.³⁵ Waar de vrouw in het romantische ballet voornamelijk wordt geobjectiveerd vanuit mannelijk perspectief, zou hier in de moderne dans geen sprake meer van zijn. Dit zou komen door de sterke aanwezigheid van vrouwelijke choreografen en danseressen in deze stroming. Hij uit tevens kritiek op de "male gaze" zoals Laura Mulvey die hanteert. Deze bepaalde blik van *to-be-looked-at-ness* is specifiek voor film en niet voor dans, doordat film zich kenmerkt door de afwezigheid van een live publiek. De camera geeft sturing aan wat wij als toeschouwer zien en bij dans mag iedereen dit aspect grotendeels voor zichzelf bepalen.³⁶

Daarnaast gaan we door de theorie van Mulvey er automatisch van uit dat het altijd de man is die de camera vasthoudt terwijl de vrouw een pose aanneemt. Echter, in moderne en postmoderne dans is er juist sprake van een sterke aanwezigheid van vrouwelijke pioniers waardoor we niet automatisch van het mannelijk perspectief uit mogen gaan. Om die reden staat de toeschouwer en zijn manier van kijken bij Copeland centraal.³⁷

2.3 De analyse van *The Dry Piece*

Opvallend is dat alle drie de auteurs vanuit een ander perspectief de "male gaze" benaderen en toepassen in hun analyse. Waar Daly meer let op het verband tussen de bewegingen van de dansers en de man-vrouw relatie in dans, let Smelik juist op de voyeuristische en narcistische blik van de camera die de toeschouwer uitnodigt om vanuit een mannelijk perspectief naar de vrouw te kijken. Hierop uit Copeland in zijn analyse juist weer kritiek, volgens hem mag er meer aandacht worden besteed aan de interpretatie van de toeschouwer en de relatie met de performer die daaruit ontstaat.

Op basis van deze benaderingen kan ik de visies koppelen aan verschillende aspecten van de voorstelling. Zo ga ik de choreografie en de relatie tussen de performers analyseren met de visie van Daly. Met de visie van Smelik ga ik letten op de aanwezigheid van de camera in de voorstelling en de sturing van het publiek daarin. Tenslotte zal ik dankzij de visie van Copeland letten op de relatie tussen de toeschouwer en het publiek en op welke manier wij worden geadresseerd om de verschillende representaties van de vrouw in de voorstelling te begrijpen.

³⁵ Roger Copeland, "Dance, Feminism, and the Critique of the Visual", in *Dance, Gender and Culture*, 139.

³⁶ Ibidem, 146.

³⁷ Ibidem.

3. *The Dry Piece*: de relatie tussen schoonheid en identiteit

Voordat we de casus kunnen analyseren vanuit de theorie, is het van belang om eerst een indruk te krijgen van de voorstelling zelf. De voorstelling, die al vanaf 2012 te zien is, heeft door het hele land gespeeld en anno 2014 is hij in enkele theaters nog steeds te bekijken. In 2013 heeft *The Dry Piece* zelfs de Dioraphte Dansprijs gewonnen voor de dansvoorstelling met de hoogste internationale potentie.³⁸

Wat er in opvalt is het gebruik van de ruimte, de positionering van de toeschouwers die zich voor het projectiescherm bevinden en de camera die van bovenaf beelden opneemt en projecteert. Dit hoofdstuk zal een inzicht geven in de thematisering van de voorstelling en hoe wij als toeschouwer worden aangesproken. Aan de hand van de website van Keren Levi zullen we haar eerst introduceren, om vervolgens dieper op de door haar gebruikte inspiratiebronnen te focussen. Daarbij komen *The Beauty Myth* van Naomi Wolf en het werk van Busby Berkeley naar voren. Tenslotte zal dit hoofdstuk eindigen met enkele interpretaties van de voorstelling aan de hand van recensies, om na te gaan wat wij als toeschouwer uit de voorstelling kunnen begrijpen.

3.1 Keren Levi: danseres, choreografe en docente

Keren Levi (1972) woont en werkt sinds 1997 in Nederland. In de afgelopen jaren heeft zij zich sterk geprofileerd als danseres, choreografe en docente. Uit Israël afkomstig, heeft ze daar eerst als danser opgetreden in *The Batsheva Company*.³⁹ In de jaren '90 vertrekt ze naar Europa om als freelance choreograaf losse projecten op te pakken. Nederland vindt ze interessant door het open karakter dat het toont voor experimentele dans. In haar werk focust zij zich met name op de performers waar ze mee werkt. Het werkproces staat open voor suggesties van de performers; ze put inspiratie uit hun eigen belevingen, ervaringen en perspectieven. Daarbij ziet ze zichzelf als iemand die het geheel van de dans samenbrengt door de choreografie te ondersteunen en te laten ontwikkelen.⁴⁰ Het lichaam staat daarbij altijd in het middelpunt dat iedere beweging moet initiëren. Naast danseres en choreografe geeft ze ook les bij De School voor Nieuwe Dansontwikkeling (SNDO) en de Theaterschool in Amsterdam (AHK).⁴¹

3.2 Thematisering

Schoonheid en identiteit zijn twee thema's die nadrukkelijk voorkomen in de voorstelling. Levi raakt voor deze performance gefascineerd door de vormen van de caleidoscoop. Door het

³⁸ Nederlandse Dansdagen, "The Dry Piece van Keren Levi wint Dioraphte Dansprijs 2013" [2013] *Nederlandse Dansdagen*, geraadpleegd op 28/03/2014.

³⁹ Keren Levi, "About", [2014] *Keren Levi*, geraadpleegd op 28/03/2014.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

lezen van *The Beauty Myth* van Naomi Wolf en het zien van de musicals en de waterballetten van Busby Berkeley brengt ze compositie, vrouwelijkheid en schoonheid bij elkaar in één performance.

3.2.1 *The Beauty Myth: een studie naar vrouwelijke schoonheid*

Naomi Wolf is politiek activist, feminist en schrijfster van het boek *The Beauty Myth*, dat beschrijft op welke manier wij vrouwen beïnvloed worden door het schoonheidsideaal dat door de media verkondigd wordt.⁴² Zo zouden vrouwen geobjectiveerd worden vanuit het schoonheidsideaal waarin naakte vrouwen automatisch geassocieerd worden met seks. Dagelijks worden wij geconfronteerd met dit ideaal, met de bevestiging dat wij nooit aan dit plaatje kunnen voldoen. In het boek bespreekt Wolf de aanwezigheid en het effect hiervan in ons werk, onze religie, cultuur en seks. Door de dagelijkse confrontatie met de beelden van de perfecte vrouw, met slanke doch volle rondingen en een sensuele blik in haar ogen, slaan wij dit onbewust op. Wij gaan geloven, dat we zelf moeten bereiken wat we te zien krijgen, om ons gewaardeerd te voelen.⁴³

Het schoonheidsideaal gaat volgens Wolf eigenlijk helemaal niet om de vrouwen zelf, het gaat enkel om de macht van mannen over ons vrouwen. Het is een ideaal dat niet bestaat en nooit verwezenlijkt zal worden omdat vrouwen zelf mogen bepalen hoe zij hun seksualiteit gebruiken.⁴⁴ Levi raakt geïnspireerd door de gedachte van Wolf dat wij vrouwelijk naakt onmiddellijk zouden associëren met seks. Naakt kan echter naar veel meer verwijzen dan alleen seks en dit komt in de voorstelling op verschillende wijze naar voren, dat later in de analyse aan bod zal komen.

3.2.2 *Busby Berkeley: de fascinatie voor waterballetten en vrouwelijk schoon*

Ook is de voorstelling grotendeels geïnspireerd op de musicals en de waterballetten uit de jaren '30 van Amerikaans regisseur en choreograaf Busby Berkeley. Hij maakt in zijn choreografieën gebruik van vrouwenlichamen om ingewikkelde patronen op de vloer te creëren. Met behulp van een camera die van bovenaf filmt, zien wij als toeschouwer verschillende patronen ontstaan die door middel van honderden lichamen worden gecreëerd. Levi raakt geïnspireerd door de symmetrische vormen die gerealiseerd worden terwijl een camera van bovenaf een ander perspectief genereert op het geheel. De choreografie en de structuur van Berkeley vergt veel precisie en kracht om het tot een levend geheel te maken. Levi's visie was om een soortgelijk waterballet te maken, maar dan op een (droog) podium in het theater. Vandaar de titel *The Dry Piece*.⁴⁵

⁴² Naomi Wolf, *The Beauty Myth, How Images of Beauty Are Used Against Women*, 10.

⁴³ Ibidem, 135.

⁴⁴ Ibidem, 11.

⁴⁵ Ruth Naber, "Vrouwenlichamen zonder poespas" [2012] *Nederlands Dans Magazine*, geraadpleegd op 9/03/2014.

3.3 Effect van het schoonheidsideaal op ons vrouwen

Doordat wij als toeschouwer ons voor het projectiescherm bevinden en wij zowel de beelden zien die door de camera van bovenaf worden opgenomen als de live performers achter het projectiescherm kunnen waarnemen, wordt er vanuit verschillende perspectieven gespeeld met de manier waarop wij het vrouwelijke lichaam kunnen beleven. Levi confronteert de toeschouwer met de naaktheid van vier jonge vrouwelijke performers, die zich in de eerste scène al ontdoen van hun kleding. Zo schrijft recensent Fransien van der Putt voor *Cultureel Persbureau* dat de choreografie ons doet denken aan de vormen en symmetrie van een caleidoscoop. Het vrouwelijk bloot fascineert daarbij niet alleen, maar confronteert ook. Ze vraagt zich daarbij af wat de grens is tussen het aanschouwen van vrouwelijk naakt en pornografie.⁴⁶

Ruth Naber beschrijft voor *Nederlands Dans Magazine* de kwetsbaarheid van de performers, terwijl ze in hun naaktheid oogcontact maken met de toeschouwers. Wij zien hen en zij zien ons. Het creëert een contrast met de vrouwen die we later zien door het oog van de camera: geobjectiveerd vanuit een ander perspectief. Het scherm creëert tevens een afstand tussen performers en publiek, wat een bewuste keuze is van choreograaf Levi. Door het scherm zijn de naakte performers minder confronterend en wordt bij ons het verlangen opgewekt om de naakte performers in het echt te aanschouwen.⁴⁷

Renate van der Zee denkt in haar recensie “Dansen op het schoonheidsideaal” in *Opzij*, met name na over het effect van het schoonheidsideaal op onze perceptie van vrouwelijke schoonheid. Volgens haar is er een industrie, waarin veel geld omgaat, ontstaan rondom het bereiken en het behouden van schoonheid. Zij stelt daarbij de vraag in hoeverre wij vrouwen ons dagelijks leven kunnen inrichten zonder schoonheidsidealen na te streven.⁴⁸

Uit dit hoofdstuk wordt ons duidelijk dat er vele manieren zijn, waarop wij als toeschouwer worden aangespoord om diverse perspectieven te ervaren bij het kijken naar de vrouw in de voorstelling. Levi put inspiratie uit de interpretatie van Wolf aangaande het effect van het schoonheidsideaal op ons vrouwen. Hierbij associëren we naakte vrouwen direct met seks, terwijl dit juist niet meteen het enige beeld is dat wij mogen hebben. Deze verschillende perspectieven komen ook terug in de recensies. Het is om die reden zinvol om in het volgende hoofdstuk vanuit de theorie van de “male gaze” te kijken naar de verschillende representaties van de vrouw en op welke manier dit naar ons als toeschouwer wordt gecommuniceerd.

⁴⁶ Fransien van der Putt, “Keren Levi in Theater Kikker met unieke documentaire en slimme voorstelling” [2013] *Cultureel Persbureau*, geraadpleegd op 09/03/2014.

⁴⁷ Ruth Naber, “Vrouwenlichamen zonder poespas” [2012] *Nederlands Dans Magazine*, geraadpleegd op 09/03/2014.

⁴⁸ Renate van der Zee, “Dansen op het schoonheidsideaal” [2012] *Opzij*, geraadpleegd op 09/03/2014.

4. De “Male Gaze” in *The Dry Piece*

Nu we een duidelijk beeld hebben hoe wij de theorie van de “male gaze” kunnen inzetten in een analyse en bovendien gekeken hebben naar de achtergrond van *The Dry Piece*, is het zinvol om de theorie in de praktijk te gaan brengen. Na een korte schets te geven aangaande het verloop van de voorstelling, gaan we de choreografie, performers en publiek analyseren. De choreografie wordt nader geanalyseerd aan de hand van de referentiële functie in Preston-Dunlops *Dansen nader bekeken* (1999). Bij de analyse van performers en publiek zullen we letten op de inductieve en fatische functie. De werking en het effect van de camera in de voorstelling zullen we met behulp van het artikel “De rol van technologie in de kunst van de performer” van Chiel Kattenbelt in *Theater en Technologie* (2007) gaan analyseren. Met de kennis die wij hebben opgedaan in de voorgaande hoofdstukken, gaan we de geanalyseerde aspecten van de voorstelling verbinden met de visies van Daly, Copeland en Smelik.

4.1 Verloop van de voorstelling

Voor een uitgebreidere versie van het verloop van de voorstelling, verwijs ik u naar bijlage 1. De voorstelling is onder te verdelen in zes scènes, waarbij steeds een nieuwe scène begint bij het starten van de muziek of bij een verandering in de belichting. In de eerste scène komen er vier aangeklede danseressen het toneel op. Achter het projectiescherm, op een wit plateau, kleden ze zich uit. Gezamenlijk nemen ze poses aan die ze een aantal seconden vasthouden. Na enkele minuten komen ze achter het projectiescherm vandaan en maken ze oogcontact met het publiek. Door de donkere belichting zien wij slechts de silhouetten van de lichamen voor onze ogen verschijnen. Gedurende één seconde wordt vervolgens de zaal helemaal verlicht, waardoor wij dan de lichamen in het felle licht kunnen waarnemen.

De dansers besluiten in de tweede scène om terug te gaan naar de witte vloer, achter het projectiescherm. Hier gaan ze verder met het aannemen van verschillende poses, waarbij de bewegingssnelheid wordt opgevoerd. Het begin van de derde scène wordt ingeluid door het gelijktijdig starten van de dan nog trage muziek samen met het ontstaan van een blackout. Dan ook start de camera en daardoor kunnen wij als publiek de lichamen nu vanuit een ander perspectief waarnemen. In de vierde scène worden de live performers door middel van belichting aan de projectie ‘toegevoegd’ waardoor wij vanaf dat moment zowel de virtuele performance als de live performance kunnen ervaren.

In scène 5 wordt er door de camera extreem in- en uitgezoomd op de lichaamsdelen van de dansers, die erotische bewegingen maken op de vloer. De camera en de belichting samen zorgen voor dubbele projecties van de lichamen in de performance. In de laatste scène nemen de muziek

en de bewegingen in geluid en tempo af, waarna alles vervolgens tot stilstand komt. Nadat de performers één voor één weglopen van het toneel, komen ze enkele minuten later weer aangekleed aan de voorkant van het projectiescherm terug. Nu maken ze nogmaals intensief oogcontact met het publiek en daarop volgt een blackout, die een indicatie is voor het publiek om het applaus te gaan geven.

4.2 Communicatiemodel volgens Preston-Dunlop

Preston-Dunlop onderscheidt in haar communicatiemodel drie verschillende tekens; de poëtische, het trace (spoor) en de esthetische tekens.⁴⁹ Daarnaast benoemt zij zes verschillende communicatieve functies: de metalinguïstische, referentiële, esthetische, fatische, injunctieve en performatieve functie.⁵⁰

In deze analyse zal ik me gaan richten op de communicatieve elementen die van belang zijn voor *The Dry Piece* en die bijdragen aan onze interpretatie van de vrouw in de voorstelling. Bij de choreografie zal ik me voornamelijk richten op het 'trace' in de dans, aangezien dit de kern van de dans vormt waar veel communicatieve elementen in verwerkt zitten.⁵¹ Ook zal ik aandacht besteden aan de referentiële, injunctieve en fatische functie van de dans. De referentiële functie verwijst naar de boodschap die gecommuniceerd wordt en tot uiting komt in de voorstelling.⁵² De injunctieve functie typeert Preston-Dunlop als het teweeg brengen van een bepaalde (emotionele) reactie van de toeschouwer vanuit de choreograaf.⁵³ Tenslotte wordt de fatische functie ingezet, om de interactie, die ontstaat en op een bepaalde manier in stand wordt gehouden, te analyseren.⁵⁴

4.3 Analyse choreografie

De choreografie vindt voornamelijk plaats op het witte plateau achter het projectiescherm, waar vanaf de eerste scène verschillende poses worden aangenomen. In de tweede scène ontstaan er meer vloeiende bewegingen tussen deze poses, waardoor er sneller nieuwe patronen gecreëerd worden. Vanaf de derde scène gaat de projectie aan, wat een invloed heeft op de verdere choreografie in de voorstelling. We kunnen deze scène zien als de referentiële verwijzing naar de waterballetten van Berkeley. Er wordt hierbij gebruik gemaakt van contactimprovisatie waarbij de performers elkaars lichamen gebruiken om zich in een andere positie te manoeuvreren. De lichamen tezamen doen ons denken aan het open- en dichtklappen van een bloem en aan geometrische vormen. Wanneer in scène 4 de live performers aan de virtuele performers worden

⁴⁹ Valerie Preston-Dunlop, *Dansen nader bekeken* vert: T.Uiterwaal en L.Sawor (Amsterdam: Uitgeverij IT&FB / LCA, 1999): 42.

⁵⁰ Ibidem, 51 – 63.

⁵¹ Ibidem, 44.

⁵² Ibidem, 52.

⁵³ Ibidem, 61.

⁵⁴ Ibidem, 59.

toegevoegd, zien we dezelfde choreografie vanuit een ander perspectief. Niet alleen zien we dankzij de camera de choreografie van bovenaf, vanuit onze eigen positie in de zaal zien we de choreografie nu ook frontaal. In scène 5 wordt er door middel van de camera ingezoomd op bepaalde lichaamsdelen, waardoor wij focussen op de kleine bewegingen van het lichaam. Doordat wij ook buiten het gegeven kader de choreografie kunnen bekijken, zien wij dat de performers spelen met het bereik van de camera door zich ook daar buiten te begeven. Wanneer de muziek weer ingezet wordt, versnellen de bewegingen (zowel virtueel als live te zien) en zien wij door middel van belichting en projectie de verschillende werelden door elkaar bewegen. In scène 6 komen alle bewegingen langzaamaan tot stilstand.

Kortom, bij het kijken naar de choreografie van de voorstelling, valt het op dat die voornamelijk achter het projectiescherm plaats vindt. De bewegingen kenmerken zich door vaste poses die door middel van contactimprovisatie veranderen. Hierin hebben ze elkaar (zeker vanaf scène 3) nodig om nieuwe poses te creëren.

4.3.1 Analyse volgens Daly

Vanuit de visie van Daly kunnen we hierbij kijken naar de man-vrouw verhouding in de choreografie. Het valt natuurlijk onmiddellijk op dat de performance enkel door vier naakte vrouwen wordt gedanst. Doordat er in de choreografie veel de nadruk ligt op de poses die door de verschillende performers worden aangenomen, anticiperen ze sterk op elkaars lichamelijke aanwezigheid. Waar de man-vrouw verhouding in het klassieke ballet van Balanchine ongelijk is, kunnen we de verdeling tussen de vrouwen in de performance van Levi als gelijk bestempelen. Er is een bepaalde harmonie te ontdekken in de tedere manier van vastpakken, aanraken en het aanvoelen van elkaars aanwezigheid. Er bestaat geen competitie tussen de vrouwen, ze gaan gelijk op in het gevoel van de voorstelling. Door de kadrering die aangebracht is door middel van het projectiescherm, zijn wij als toeschouwer gefocust op de choreografie die daar achter plaats vindt.

4.4 Analyse performers en publiek

Wat direct opvalt bij het analyseren van de performers is natuurlijk het gegeven dat ze zich vanaf de eerste scène al ontdoen van hun kleding en zich naakt voor ons presenteren. Dit is een referentiële verwijzing naar de *Beauty Myth*, waarin wij naakte vrouwen associëren met seks. De lichamen van de danseressen zijn verschillend: het ene wat voller dan het andere. Vanaf de eerste scène kan het naakt als shockerend werken, wat we als een injunctief element in de voorstelling kunnen typeren. Doordat de performers zich naakt presenteren voor het projectiescherm, zien wij echter dat zij zich kwetsbaar opstellen. Vanaf scène 3 zien wij de lichamen geobjectiveerd vanuit het perspectief van de camera, waardoor het shockerend effect van het naakt zijn afneemt. In scène 4 zien wij de live performers naast de virtuele performers waardoor wij als publiek een

duidelijk onderscheid kunnen maken tussen wat live en wat virtueel in de performance gecreëerd wordt. Wanneer in scène 5 de camera extreem inzoomt op de lichaamsdelen en de performers erotische bewegingen maken, verwijst het naakt zijn naar seks. Dit kan mogelijk ook een erotiserend effect teweeg brengen bij het publiek. Wanneer vanaf scène 6 de performers weer aan de voorkant van het projectiescherm verschijnen wordt ons het effect van het kijken door het oog van de camera ineens duidelijk.

Concluderend kunnen we zeggen dat het injunctieve element natuurlijk per scène kan verschillen, maar opvallend is wel dat vanaf de eerste scène naakt als shockerend zou moeten werken. De scènes daarop laten ook andere gevolgen van naakt zijn zien, veroorzaakt door de werking van de camera, die voornamelijk effect heeft op onze manier van kijken.

4.4.1 Analyse volgens Daly

Daly geeft in haar analyse aan dat de vrouw in de camera niet terug kan kijken naar de toeschouwer waar dat in dans wel mogelijk is.⁵⁵ Dit is zeker van toepassing in *The Dry Piece* waar wij als toeschouwer niet alleen de dansers bekijken, maar de dansers ook actief terug kunnen kijken. Dit is te zien in de momenten dat de dansers voor het projectiescherm verschijnen en iedere toeschouwer in zich op lijken te nemen. Kwetsbaar en naakt staan ze voor onze ogen, waarmee ze lijken te zeggen dat wanneer zij zich achter het projectiescherm begeven wij naar hun lichamen en schoonheid mogen verlangen. Zo kan het projectiescherm tevens verwijzen naar de “photoshop” functie waarin vrouwen mooier worden afgebeeld dan ze in werkelijkheid zijn. Juist doordat wij als toeschouwer live aanwezig zijn bij het construeren van de beelden, kunnen wij een duidelijk onderscheid maken tussen wat virtueel en wat live gecreëerd wordt in de voorstelling. Om die reden weten we ook hoe de performers er in het ‘echt’ uitzien zonder het projectiescherm.

4.4.2 Analyse volgens Copeland

Kijkend naar de fatische functie in de voorstelling, wordt er tussen performer en publiek al vanaf de eerste scène oogcontact gemaakt doordat de performer zich naakt voor het scherm aan ons presenteert. Wanneer de performers zich achter het projectiescherm bevinden wordt er echter een soort afstand gecreëerd omdat er iets fysieks tussen de toeschouwer en de dansers in staat. De gehele voorstelling komen de performers niet meer achter het projectiescherm vandaan en maken zij op sommige momenten alleen oogcontact via de camera. Het grote verschil volgens Copeland in de “male gaze” tussen film en dans ligt in het feit dat wij, als toeschouwer in dans, zelf mogen bepalen waar wij naar kijken.⁵⁶ In deze voorstelling worden wij echter dusdanig gestuurd door de camera en het projectiescherm, dat als een sterke kadrering werkt, dat het lastig is om

⁵⁵ Daly, “The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Chanel Swimmers” in *Critical Gestures: writings on dance and culture*, 297.

⁵⁶ Copeland, “Dance, Feminism, and the Critique of the Visual”, in *Dance, Gender and Culture*, 146.

hiervan af te wijken. De belichting in de voorstelling werkt met name in scène 3 en 5 als sterke sturing, waarin de interactie tussen performer en toeschouwer ook in stand wordt gehouden.

Door de visie van Daly en Copeland te koppelen aan de analyse van performer en publiek zien we dat de camera een sterk sturingsmechanisme in de voorstelling is, dat door de projectie de interactie tussen performer en toeschouwer grotendeels in stand houdt. Bovendien kunnen we concluderen dat de vrouw in de voorstelling zich niet alleen passief, maar ook actief opstelt.

4.5 Relatie tussen performer en livevideo

Kattenbelt beschrijft in zijn artikel de relatie tussen de performer en de livevideo die elkaar op een wederzijdse manier beïnvloeden. De cinematografische verbeelding, die met behulp van de camera in gang wordt gezet, zorgt niet alleen voor veranderende percepties van ruimte en tijd, maar ook voor een andere manier van kijken.⁵⁷ De toeschouwer wordt hierbij, ondanks zijn vaste plaats in de zaal, in beweging gebracht door de wisseling van afstand en perspectief.⁵⁸ Bovendien bestaat er een wezenlijke spanning tussen de performer die zichzelf presenteert in de live performance en de representatie van de performer door middel van de camera. Door te kijken naar de relatie tussen de performers en de livevideo, kunnen we analyseren op welke manier wij worden uitgenodigd door het perspectief van de camera te kijken naar de vrouw in de voorstelling.

4.5.1 Analyse camera

In *The Dry Piece*, bevestigt de camera niet alleen een soort afstand die gecreëerd wordt tussen de performer en de toeschouwer, er ontstaat door het gebruik daarvan tevens een verdubbeling van de performers. Dit wordt in gang gezet in scène 3, wanneer de live performers virtueel worden afgebeeld op het projectiescherm. Vanaf scène 4 worden de live performers in het projectiescherm toegevoegd waardoor de virtuele en de fysieke lichamen een relatie met elkaar aangaan. Ondanks dat de werelden door elkaar bewegen kunnen wij door middel van de belichting de twee aspecten van elkaar onderscheiden. Vanaf scène 5 is er sprake van een verdriedubbeling van de performers door de schaduwen op de vloer die, wederom dankzij de belichting, worden gecreëerd. De relatie die de dansers aangaan met de camera wordt direct geprojecteerd op het scherm en dat versterkt de aanwezigheid van de performer. De camera die van bovenaf filmt heeft één vaste positie en kent daarin nauwelijks verandering. In scène 5 wordt er gebruik gemaakt van een extreme zoom op de lichaamsdelen van de dansers waardoor wij als toeschouwer dichterbij de dansers komen dan normaal mogelijk is. Vanaf scène 6 gaan de camera en de projectie uit.

⁵⁷ Chiel Kattenbelt, "De rol van technologie in de kunst van de performer" in *Theater en Technologie* van Henk Havens, e.a. (Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2007): 23.

⁵⁸ Ibidem.

Door het gebruik van de camera in de scènes te analyseren zien we dat dit een groot effect heeft op de sturing van het publiek in het kijken naar de vrouw. Niet alleen kijken we door het oog van de camera in scène 3 en 5, we zien tevens, dankzij de belichting, de live performance aanwezig naast de virtuele performance. Hierdoor zien we dat de camera niet het enige sturingsmechanisme is, dat bepalend is voor de representatie van de vrouw.

4.5.2 Analyse volgens Smelik

Wanneer we Mulvey mogen geloven is de aanwezigheid van de camera al genoeg reden om te concluderen dat wij als toeschouwer uitgenodigd worden om vanuit het mannelijk perspectief naar de vrouw te kijken. De belichting in de voorstelling maakt het echter mogelijk om de virtuele “gemanipuleerde” beelden te onderscheiden van de live performance, zodat wij zien hoe de verschillende bewegingen worden gecreëerd op beeld. Onze voyeuristische blik wordt daarin dus gedeeltelijk gestuurd door het oog van de camera, waarin wij de naakte lichamen objectiveren. De *to-be-looked-at-ness* wordt hiermee bevestigd: wij kijken als voyeurs in het donker naar een projectiescherm terwijl de camera van bovenaf de lichamen objectiveert. Echter, doordat we aanwezig zijn bij een live performance kunnen wij ook vanuit een neutraal perspectief naar de vrouw kijken, zonder de werking van de camera. Kijkend met onze narcistische blik kunnen wij ons enerzijds verbonden voelen met de vrouwen, die zich kwetsbaar en naakt opstellen, iets waarmee we ons wellicht kunnen identificeren. Anderzijds kan het ook shockerend werken waardoor het tegenovergestelde effect bereikt wordt. Dit kan de volgende vraag bij ons oproepen: wat is de grens tussen naakt in de kunst en het naakt zoals dat wordt misbruikt in de media?

De gedachte dat de man zich actief verhoudt tot de passieve vrouw en daarmee de vrouw onderwerpt aan de mannelijke blik, is minder aanwezig in deze performance. Doordat de performers aan het begin en aan het einde van de voorstelling, actief terug kunnen kijken naar de toeschouwer, worden wij als toeschouwer zelf ook bekeken. Wie speelt nu welke rol?

4.6 Verschillende perspectieven

Dit hoofdstuk heeft ons een divers beeld gegeven aangaande de verschillende manieren van representatie van de vrouw vanuit de verbinding tussen de verschillende visies die Daly, Copeland en Smelik aanhangen met de aspecten choreografie, performer, publiek en toeschouwer. Vanuit Daly hebben we kunnen zien dat de verhouding tussen de vrouwen in balans is en ze elkaar in de choreografie nodig hebben om tot nieuwe poses te komen, zonder elkaar hierin te manipuleren. Bovendien stellen de vrouwen zich in de performance niet passief op, maar kunnen ze aan het begin en aan het einde van de voorstelling actief naar ons als toeschouwer kijken. Vanuit Copeland zien we dat de interactie in de voorstelling met name in stand wordt gehouden door de

sturing van de camera, het projectiescherm en de belichting. Ondanks dat het projectiescherm een kader biedt, waarbinnen wij als toeschouwer kijken, kunnen wij hier ook vanaf wijken. Dit is voornamelijk te zien wanneer de performers zich buiten dit kader begeven. Ook de wisseling in perspectief van de live naar de virtuele performance en vice versa zorgt er voor dat wij op een andere manier naar de vrouw kijken. Met de visie van Smelik zien we tenslotte dat wij ons enerzijds opstellen als voyeur om de vrouw door het oog van de camera te objectiveren, anderzijds zien wij de vrouw ook vanuit een neutraal standpunt doordat we tegelijkertijd aanwezig zijn bij de live performance. Omdat de performers actief terug kunnen kijken naar ons en bewust zijn van het feit dat de camera hen objectiveert, spelen ze op die manier ook met de ruimte. Wanneer de performers zich buiten het beeld van de camera begeven, worden de grenzen van de camera en die van het gegeven kader aangegeven. Wat deze resultaten precies zeggen over de representatie van de vrouw, is van belang om nu te gaan formuleren in het afrondend hoofdstuk.

5. Conclusie

Naar aanleiding van de thematisering in *The Dry Piece* en de verschillende manieren van representatie van de vrouw, is dit onderzoek in gang gezet. Door vanuit de verschillende toepassingen van “de male gaze” volgens de visie van Daly, Copeland en Smelik te kijken naar de choreografie, performers, publiek en camera in de voorstelling, kunnen we in dit afrondend hoofdstuk een beantwoording geven aan de hoofdvraag: op welke manier(en) wordt de vrouw gerepresenteerd in de voorstelling *The Dry Piece* van Keren Levi, wanneer wij kijken vanuit de “male gaze”?

5.1 De “male gaze” en de representaties van de vrouw

De “male gaze” genereert een bepaald perspectief dat er van uit gaat dat degene die kijkt en degene die wordt bekeken altijd in gegenderde posities zijn. Passen we deze gedachte toe in de voorstelling dan zou dit betekenen dat wij als toeschouwer altijd vanuit een mannelijk perspectief naar de vrouw in de voorstelling kijken. In de analyse zien wij echter dat wij als toeschouwer ook uitgenodigd worden om op een andere manier naar de vrouw te kijken. Dit wordt met name vorm gegeven door de wisseling in perspectief van de virtuele naar de live performance. Dankzij de belichting, kadrering, choreografie en camera zien we naast de virtuele beelden ook wat er live in de voorstelling gecreëerd wordt. Om te voorkomen dat de danseres alleen maar bekeken zou worden wanneer zij passief aanwezig zou zijn, stelt zij zich actief op en maakt op zowel een indirecte als een directe manier oogcontact met het publiek. Dit zorgt ervoor dat wij niet alleen als toeschouwer en dus als voyeur kunnen kijken, maar dat wij tegelijkertijd ook bekeken worden door de performers. De aanwezigheid van de camera is een sterk sturingsmechanisme in de voorstelling dat met behulp van het projectiescherm een kader biedt om naar te kijken. We kunnen echter door middel van de belichting ook van dit gegeven kader afwijken.

Wat zeggen deze verschillende representaties over de vrouw? Wellicht dat de vrouw niet vanuit één perspectief gezien mag worden, maar dat zij net zo divers benaderd mag worden zoals in deze analyse ook wordt gedaan. Door vanuit ieder perspectief te kijken naar wat dit mogelijk kan zeggen over de vrouw in de voorstelling, worden alle kleine stukjes samengebracht waar we niet alleen vanuit een mannelijk standpunt, maar juist vanuit een neutraal standpunt, naar de vrouw kunnen kijken. Deze analyse draagt bij aan de manier waarop wij het effect van de camera als sturingsmechanisme kunnen analyseren in de dans. Nu zien we dat niet alleen de livevideo effect heeft op de sturing en adressering van het publiek, maar dat de notie van de live performance, door middel van belichting en choreografie, ook bijdraagt aan deze aspecten.

5.2 Reflectie

Een bachelor eindwerkstuk kent zo zijn beperkingen waardoor je als student verplicht bent om het onderzoek af te bakenen. De keuzes die je hierdoor maakt hebben effect op de uiteindelijke resultaten van je onderzoek. Zo heb ik ervoor gekozen om vanuit drie verschillende visies de “male gaze” toe te passen, maar er bestaan natuurlijk meerdere visies en kritieken op deze theorie uit de feministische filmwetenschap. Zoals er vroeger in de jaren '70 wellicht meer sprake was van een objectivatie van de vrouw in de media, is er nu meer sprake van een neutralere camera waarin ook mannen geobjectiveerd kunnen worden. Vanwege de beperkingen kon ik aan dit aspect helaas geen aandacht besteden. Ook had ik graag een interview met Keren Levi willen hebben om meer verdiepende informatie te krijgen over haar werk in plaats van enkel gebruik te maken van de informatie die op haar website beschreven staat.

In mijn resultaten valt het me op dat de nadruk sterk ligt op de camera in de voorstelling, omdat deze grotendeels de structuur daarvan bepaalt. De camera is een krachtig sturingsmechanisme dat de toeschouwer enorm stuurt in de manier van kijken naar de vrouw, hetgeen nogal bepalend is voor wat betreft de manier waarop de toeschouwer de vrouw waarneemt. Het heeft een effect op de choreografie en de performers. Om een nog completer beeld te genereren van de voorstelling is het ook van belang om naar het licht, de ruimte en het geluid te kijken zodat alle aspecten voorbij komen in de analyse. Om die reden kan het zinvol zijn om nog aandacht te besteden aan de andere aspecten van de voorstelling die de toeschouwer sturen in zijn interpretatie en betekenisgeving.

In mijn methode heb ik vanuit een theoretisch kader gekeken naar de casus en die vervolgens geanalyseerd. Hoewel dit een werkbare methode was, zou het nog interessanter zijn geweest, wanneer ik ruimte had gehad om niet alleen de samenhang tussen de drie verschillende auteurs en hun analyses te kunnen bespreken, maar ook nog aandacht had kunnen geven aan de daarnaast bestaande kritieken op de “male gaze”.

6. Literatuurlijst

Byerly, Carolyn. "The Geography of Women and Media Scholarship" in *The Handbook of Gender, Sex and Media* van Karen Ross. Malden: Wiley-Blackwell, 2012. 3-20.

Carter, Cynthia. "Sex/Gender and the Media. From Sex Roles to Social Construction and Beyond" in *The Handbook of Gender, Sex and Media* van Karen Ross. Malden: Wiley-Blackwell, 2012. 365-382.

Copeland, Roger. "Dance, Feminism, and the Critique of the Visual", in *Dance, gender and culture* van Helen Thomas. Basingstoke: Macmillan, 1993. 139-151.

Daly, Ann. "The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers" in *Critical Gestures : writings on dance and culture*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2002. 279-288.

Kattenbelt, Chiel. "De rol van technologie in de kunst van de performer" in *Theater en Technologie* van Henk Havens, e.a. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2007. 14-31.

Mulvey, Laura. *Visual and other pleasures*. 2e ed. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009.

Smelik, Anneke. "Lara Croft, Kill Bill en de strijd om theorie in feministische filmwetenschap" in *Gender in Media, Kunst en Cultuur* van Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin. Bussum: Coutinho, 2007. 187-201.

Van der Tuin, Iris. "Feminisme als strijdtoneel: Simone de Beauvoir en de geschiedenis van het feminisme" in *Gender in Media, Kunst en Cultuur* van Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin. Bussum: Coutinho, 2007. 15-33.

Preston-Dunlop, Valerie. *Dansen nader bekeken*. 1998. Vertaald door T. Uiterwaal en L. Sawor. Amsterdam: Uitgeverij IT & FB/LCA, 1999.

Wolf, Naomi. *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*. London: Vintage, 1990

Recensies en online bronnen:

De Nederlandse Dansdagen, "The Dry Piece van Keren Levi wint Dioraphte Dansprijs 2013"

[2013] *Nederlandse Dansdagen*. Geraadpleegd op 28 maart 2014 via:

http://www.nederlandsedansdagen.nl/index.php/nl/publiek/nieuws/2013_dioraphte_dansprijs_voor_the_dry_piece_van_keren_levi

Levi, Keren. "About" [2014] *Keren Levi*. Geraadpleegd op 28 maart 2014 via:

<http://kerenlevi.com/?type=about&lng=eng>

Naber, Ruth. "Vrouwenlichamen zonder poespas" [2012] *Nederlands Dans Magazine*. Geraadpleegd op 9 maart 2014 via:

kerenlevi.com/?type=press&prev_type=work&press_id=28&txt_id=62&lng=eng

Van der Zee, Renate. "Dansen op het schoonheidsideaal" [2012] *Opzij*. Geraadpleegd op 9 maart

2014 via: http://kerenlevi.com/?type=press&prev_type=work&press_id=23&txt_id=62&lng=eng

Van der Putt, Fransien. "Keren Levi in Theater Kikker met unieke documentaire en slimme voorstelling" [2013] *Cultureel Persbureau*. Geraadpleegd op 9 maart 2014 via:

<http://www.cultureelpersbureau.nl/2013/05/unieke-documentaire-in-kikker-inside-enveloppes-over-werk-en-leven-in-hedendaagse-dans-voorlopige-titel-upload-dinsdagochtend-op-site/>

Voorstellingsgegevens:

The Dry Piece. Door Neverlike – Keren Levi. Concept en choreografie: Keren Levi. Dans en choreografie: Mari Matre Larsen, Orfee Schuijt, Tijana Prendović en Eva Susova. Muziek: Tom Parkinson. Licht: Minna Tikkainen. Video: Assi Weitz. Dramaturgie: Igor Dobričić. Techniek: Paul Schimmel.

te raadplegen via:

<https://vimeo.com/68322318>

password: tdp2013

7. Bijlagen

7.1 Bijlage 1: Scènebeschrijving *The Dry Piece*

Hieronder volgt een beschrijving van de zes scènes zoals die mij zijn opgevallen. Belangrijke bewegingselementen en andere opvallende zaken worden hierbij besproken, zonder daar echter een oordeel of interpretatie aan te koppelen.

Scène 1: Voordat de dansers opkomen, zien we op het projectiescherm een caleidoscoop bewegen gedurende enkele seconden. Na de verdwijning van deze projectie komen er vier (aangeklede) danseressen aan de hoeken van het witte plateau staan. Ze maken oogcontact met elkaar en kleden zich vervolgens uit. Wanneer ze zich van hun kleding ontdaan hebben, komen ze gezamenlijk het witte plateau op en nemen ze een pose aan. Terwijl ze langzaam de posities afwisselen, houden ze die steeds een aantal momenten vast. Wanneer je juist gaat denken dat de dansers zich alleen maar in dit 'witte' kader gaan bevinden, komen ze achter het scherm vandaan, richting het publiek. Voor het projectiescherm worden de lichamen dan van voren belicht, waardoor er schaduwen worden gecreëerd op het projectiescherm. Vervolgens wordt één seconde lang de zaal helemaal verlicht, waardoor wij als publiek de dansers zien in echt licht. Kwetsbaar en naakt staan ze voor onze ogen.

Scène 2: De dansers besluiten allen om weer naar de witte vloer te gaan, achter het projectiescherm. Nu komt er wat versnelling in de bewegingen: door meer dynamiek in de bewegingssnelheid ontstaan er verschillende patronen op de vloer. Bovendien ontstaan er door een verandering in het licht tevens schaduwen op de grond. De lichamen komen dicht bij elkaar staan en de dansers voelen elkaars aanwezigheid en de intimiteit die daarbij ontstaat. Het volgende moment is er een black-out.

Scène 3: Tot scène 3 was er nog geen sprake van muziek, maar waren enkel de geluiden te horen die van de dansers zelf kwamen. Nu wordt de muziek ingezet en gaat tevens de camera aan die aan het plafond bevestigd is. Deze neemt live beelden op die geprojecteerd worden op het projectiescherm voor ons. Het publiek ziet de lichamen nu vanuit een ander perspectief: men ziet de lichamen nu van bovenaf, wat een ander beeld genereert dan wanneer we de lichamen voor ons zien. We kunnen de beelden van de camera duidelijk onderscheiden doordat we de lichamen nu in zwart/wit zien. We zien de dansers gezamenlijk vormen maken die lijken op bloemen die open en dicht klappen. Ook maken ze geometrische figuren die we als toeschouwer kunnen herkennen als vierkanten en rondjes. Het volgende moment zien we het frontale beeld van de

dansers, die als het ware door het projectiescherm heen komen. Deze lichamen hebben een rode kleur en zorgen voor een contrast met de zwart/witte lichamen die het projectiescherm genereert.

Scène 4: De toevoeging van de fysiek aanwezige dansers met de virtuele dansers door het gebruik van de camera, zorgt voor een verdubbeling van de performers in de voorstelling. Na enkele minuten verdwijnen de fysieke dansers en stopt de muziek. Als toeschouwer zien wij nu enkel de virtuele dansers, die zich door middel van contactimprovisatie over de vloer bewegen.

Langzamerhand gaat de camera uit waardoor wij weer de fysieke dansers voor ons aanwezig zien. Wanneer een groot wit licht aan gaat en wij als toeschouwer weer geconfronteerd worden met de naakte lichamen, zoomt de camera in op verschillende lichaamsdelen.

Scène 5: De witte vloer licht op en de camera zoomt nu extreem in op de lichaamsdelen van de dansers. Door deze extreme zoom kunnen wij de lichaamsdelen nauwelijks meer herkennen. De dansers maken vervolgens erotische bewegingen op de vloer. De camera zoomt na enkele minuten uit. Dan ontstaan er op de vloer drie verschillende soorten van performers: virtuele dansers vanuit de camera, fysieke dansers die zich daadwerkelijk in het hier en nu op de vloer bevinden en schaduwen van de fysieke dansers dankzij het licht, dat de ruimte van bovenaf verlicht. We zien verschillende lichaamsdelen in de camera verschijnen en verdwijnen. De muziek wordt weer opgestart waardoor er ook een versnelling in de bewegingen is te constateren. De dansers stappen uit en in het kader en van de witte vloer naar de zwarte vloer. Door middel van licht, muziek en projectie zien we de drie verschillende werelden door elkaar. Zowel de virtuele wereld, als de live performance, als de wereld van de schaduwen bewegen door elkaar heen. Na ongeveer vijf minuten gaat de projectie uit en zien we enkel nog de dansers zoals ze in het hier en nu aan ons verschijnen.

Scène 6: De muziek wordt zachter waardoor de dansers ook rustiger gaan bewegen tot ze helemaal stilstaan. Ze maken voor het eerst na de hele performance weer oogcontact met het publiek. Na enkele minuten lopen zij één voor één weg. Een lange tijd kijken wij als toeschouwer naar een leeg beeld. De performers komen vervolgens weer één voor één op het toneel en verschijnen deze keer voor het projectiescherm met alle kleding aan. Nu maken ze nogmaals intensief oogcontact met het publiek; de toeschouwer moet de aanwezigheid van de performer echt voelen. Na een black-out ontvangen de dansers het applaus.