

Voorbij de dans als fysieke beweging



Een onderzoek naar hoe beweging door het gebruik van taal wordt opgeroepen in de voorstelling *While We Were Holding It Together*

Eva Willemijn de Zeeuw

Vorbij de dans als fysieke beweging

*Een onderzoek naar hoe beweging door het gebruik van taal wordt
opgeroepen in de voorstelling While We Were Holding It Together*

Scriptie ter afsluiting van de Master Theatre Studies
MA Theatre Studies | Faculteit Geesteswetenschappen | Universiteit Utrecht

Eva Willemijn de Zeeuw | 3931846 | evadezeeuw@hotmail.com
15 augustus 2014

Begeleider: dr. Liesbeth Wildschut
Tweede lezer: dr. Sigrid Merx

Ontwerp voorpagina: Jesper Buijvoets
Figuur voorpagina: Ivana Müller: *While We Were Holding It Together*. Foto: L. Bernaerts & I. Müller
& DRIEST ONTWERPEN

VOORWOORD

Met het schrijven van dit voorwoord leg ik de laatste hand aan mijn masterthese. Ik haal opgelucht adem, want het proces – zoals bij ieder ander – ging met pieken en dalen. Ik heb geklommen, ben gevallen, weer opgestaan en teruggekrabbeld. Beetje bij beetje – langzaam – met repetitieve handelingen is nu deze *pièce de résistance* volbracht. Dit is aan een aantal mensen te danken. Allereerst wil ik Liesbeth Wildschut, mijn begeleider, bedanken voor haar constante feedback en ondersteuning. Tijdens één van onze sessies vertelde ze me hoe leuk schrijven kan zijn: het proces ontvouwt zich als een soort puzzel en uiteindelijk vallen de puzzelstukjes door continu schuiven samen. Deze visie op schrijven bleek te helpen: ik begreep dat het niet mogelijk is in één keer een perfect stuk te schrijven. Schrijven betekent vooral herschrijven. Ook wil ik mijn tweede lezer, Sigrid Merx, bedanken voor haar kritische en frisse blik. Bij mijn medestudenten vond ik met name steun in het idee dat we hier samen in stonden en hier blijk aan gaven door elkaar opbeurende berichten te sturen. Mijn vrienden wil ik bedanken voor hun luisterend oor en voor het laten zien dat er een wereld naast het schrijven van een scriptie bestaat. Als laatste gaat een heel grote dank uit naar mijn lieve mama, Jeannette Doornenbal, voor haar eindeloze rugdekking, voor haar geloof in mijn kunnen en omdat zij mij blijft uitdagen niet de makkelijkste weg te kiezen.

Deze these draag ik op aan mijn papa, Chris de Zeeuw. Ondanks het altijddurende gemis van zijn nabijheid, grote handen en warmte blijft zijn aanwezige afwezigheid mij motiveren hem trots te maken.

“Ça monte mais ça descend aussi” – Christian de Zeeuw

INHOUD

VOORWOORD	5
INHOUD	7
1. INLEIDING	9
1.1 Motivatie	9
1.2 Onderwerp	10
1.3 Theoretisch kader	11
1.4 Analysemethode	13
1.5 Opbouw	14
2. DANS	15
2.1 Traditionele opvattingen over dans	15
2.2 Conceptuele dans	19
2.3 Discussie over de relatie tussen dans en beweging	21
2.4 Beweging is meer dan een fysieke verplaatsing	27
3. TAAL	30
3.1 De kracht van taalhandelingen	30
3.2 De <i>performativiteit</i> van taalhandelingen	33
4. HOE GEDACHTEN TE BEWEGEN MET WOORDEN?	36
4.1 Taal in relatie tot immobiliteit	36
4.2 Taal in relatie tot geluid	39
4.3 Taal in relatie tot licht	40
4.4 Taal in relatie tot verbeelding	41
5. CONCLUSIE	44
LITERATUUR	48
BIJLAGE Informatie over <i>While We Were Holding It Together</i>	52

1. INLEIDING

1.1 Motivatie

Vijf performers staan op een podium met hun blik op oneindig. Ze vormen met vaste houdingen – als marmeren sculpturen – een *tableau vivant*. Een stilleven van mensen van vlees en bloed. De drie mannen en twee vrouwen bewegen nauwelijks. Toch zijn er tekens van leven te ontdekken – in de vorm van een trilling van een spier of een vinger. Na enkele minuten bewegen ook hun monden op een neer – de performers spreken. Een stroom aan tekst komt voorbij over verscheidene plaatsen op de wereld, het verleden, het heden en de toekomst. Eén voor één schetsen ze met korte zinnen een onbekende wereld en geven ze ons een inkijkje in de wereld buiten het podium.

Hierboven wordt een impressie gegeven van de voorstelling *While We Were Holding It Together* van Ivana Müller uit 2006. Deze voorstelling zag ik een aantal maanden geleden en leidde tot verwarring. De voorstelling wordt door theaters veelal gecategoriseerd als dans en maakte deel uit van dansfestivals zoals *Impuls Tanz* in Wenen en de *Nederlandse Dansdagen* in Maastricht.¹ Ook noemt Ivana Müller zichzelf een choreograaf: “Ivana Müller is a choreographer, artist and author of texts”.² In het tweede hoofdstuk weid ik verder uit over deze categorisering, want het is van belang aan te tonen waarom we deze voorstelling als dans (kunnen) categoriseren. Deze aanduiding van *While We Were Holding It Together* (WWWHT) als dansvoorstelling vanuit het dans- en theaterveld veroorzaakte verwarring bij het publiek, omdat in deze dansvoorstelling geen enkele fysieke beweging zichtbaar is. Ons idee van dans is verbonden met beweging, want in het algemeen worden dans en beweging als twee onlosmakelijke begrippen gezien. En omdat beweging schijnbaar afwezig is stelt deze voorstelling de verbinding van dans en beweging op de proef. De choreograaf Müller zoekt de grenzen op van wat als dans beschouwd kan worden en overschrijdt deze in zekere zin. De voorstelling roept namelijk de vraag op waarom een voorstelling waarin geen beweging te zien is als dans wordt gecategoriseerd.

Aanvankelijk was er dus vooral sprake van verwarring en ontregeling. Later besepte ik dat er tegelijkertijd iets gaande was dat niet congruent is aan het bovenstaande. Namelijk

¹ Ivana Müller, “Dates,” *Ivana Müller*, 14 juni 2014, <http://www.ivanamuller.com/dates/>.

² Ivana Müller, “Abouts,” *Ivana Müller*, 14 juni 2014, <http://www.ivanamuller.com/biographies/>.

het volgende: hoewel geen fysieke beweging te zien was, een niet zichtbare beweging werd gevoeld. De voorstelling wist wel degelijk een gevoel van beweging op te roepen. De zinnen die de performers één voor één uitspreken beginnen iedere keer opnieuw met de twee woorden: "I imagine". Deze twee woorden bevatten het vermogen direct beroep te doen op de verbeelding van de toeschouwer. Op het moment dat één van de performers zegt: "I imagine my whole body falling to the rhythm and I feel the beat from my guts and I have no control over my limbs. I am throwing them right, left, up, down, arms and legs everywhere" worden we uitgenodigd ons te verbeelden dat hij uit zijn pose komt en wild heen-en-weer begint te dansen. Onze verbeelding wordt geactiveerd en daarmee worden onze gedachten aangezet tot beweging. Onze gedachten worden meegenomen naar onbekende plekken en tijden. Er is dus wel degelijk sprake van beweging, maar van een andere soort dan we in eerste instantie zouden verwachten. We kunnen niet spreken van een beweging van verplaatsende lichamen, maar wel van een beweging in gedachten. Betekent dit dat beweging meer kan zijn dan enkel een fysieke verplaatsing van A naar B? En als beweging zich inderdaad op andere manieren kan manifesteren – wat betekent dit dan voor ons begrip van dans? Een heroverweging van het begrip beweging zou een verschuiving en/of verruiming kunnen inluiden van wat als dans beschouwd wordt.

1.2 Onderwerp

Naast Ivana Müller zijn talloze andere choreografen te noemen die ontregelen en de conventies van de dans bevragen. Hierbij kan worden gedacht aan makers als Jérôme Bel en Xavier le Roy. Blijkbaar is er een beweging in het (experimentele) dansveld, die tegen de stroom in gaat en gestelde normen en tradities bevraagt. Mijn interesse gaat uit naar wat deze makers precies ontregelen en welke ideeën over dans deze choreografen aan de orde stellen. Ons idee van dans omsluit vrijwel altijd het begrip beweging. De definitie van dans als een compositie van lichamen in beweging is zelfs voor een leek geen onbekende. Maar in deze (experimentele) dansvoorstellingen wordt (vrijwel) niet bewogen. Hoe kan het dan dat dans zonder fysieke beweging toch dans wordt genoemd?

In mijn scriptie wil ik dit fenomeen onderzoeken. De voorstelling *WWW HIT*, door de combinatie van de verstarring van beweging en de focus op taal, inspireerde mij tot de hoofdvraag en vormt daarom een goede illustratie van het punt dat in deze scriptie gemaakt

wordt. Ik wil beargumenteren dat, hoewel geen fysieke beweging op het podium te zien is, zich wel een onzichtbare vorm van beweging manifesteert. Om uitspraken te doen over hoe die onzichtbare en imaginaire beweging wordt opgeroepen, analyseer ik de voorstelling *WWWHIT*. Ik heb er voor gekozen om één voorstelling te analyseren, omdat ik het facet van taal wil onderzoeken. Dit sluit niet uit dat andere aspecten een rol zouden kunnen spelen in het oproepen van beweging. Maar in deze scriptie richt ik me enkel op het aspect taal en dat leidt tot de volgende hoofdvraag: **Hoe wordt in de voorstelling *While We Were Holding It Together* beweging door het gebruik van taal opgeroepen?**

1.3 Theoretisch kader

Om deze vraag te beantwoorden moet er in eerste instantie aandacht worden geschonken aan opvattingen over dans. In de eerste plaats onderzoek ik hoe dans in traditionele zin wordt opgevat aan de hand van de auteurs Selma Jeanne Cohen en Luuk Utrecht. Cohen en Utrecht gaan beide in op de geschiedenis van de dans en schetsen daarmee een lijn in de ontwikkeling in de relatie tussen dans en beweging. Op deze wijze komt de rol die dans in het verleden heeft gespeeld aan het licht en daarmee de traditionele opvattingen van dans.

Vervolgens schets ik hoe het dansveld er sinds de jaren negentig voor staat en daarmee komen huidige opvattingen van dans aan het licht. Aan de hand van auteurs Bojana Cvejić, Efrosini Protopapa, Jeroen Fabius en Jonathan Birringer worden nieuwe tendensen in de dans uiteengezet en hoe deze de opvatting van dans hebben veranderd. Zij schrijven over het genre 'conceptuele dans'. Zo toont Cvejić aan in "To End With Judgment By Way Of Clarification" [2005] en in "Learning by making and making by learning how to learn" [2006] dat dans tegenwoordig niet alleen meer gebaseerd is op concepten, maar tevens concepten produceert. Protopapa demonstreert vervolgens in "Philosophy as Choreography or Exercising Thought in Performance" [2013] hoe dit het karakter van de dans heeft veranderd. Aan de hand van uitspraken over 'conceptuele dans' van Fabius in "The Missing History of (Not)Conceptual Dance" [2012] en Birringer in "Dance and Not Dance" [2005] wordt de discussie over de relatie tussen dans en beweging ingeleid.

Voorts schets ik aan de hand van uitspraken van André Lepecki, Maaïke Bleeker en Efrosini Protopapa het debat rond het denken over dans en beweging in de context van 'conceptuele dans'. Zo heroverweegt Lepecki in *Exhausting Dance: Performance and the*

Politics of Movement [2006] de ontologie van dans die tot voor kort onlosmakelijk verbonden leek met beweging. Hij spreekt over een eindpunt in de dans door een zogenaamde deflatie van beweging. Zijn argument wordt betwist door onder andere Maaïke Bleeker. Bleeker heeft veel geschreven over (lecture) performances, bijvoorbeeld in “Lecture Performances as Contemporary Dance” [2012], waarbij ze deze in culturele context plaatst. Bovendien vraagt ze zich af of er niet in plaats van een eindpunt in de dans sprake is van een transformatie in ons denken over dans. Efrosini Protopapa schrijft in “Philosophy as Choreography or Exercising Thought in Performance” [2013] over hoe dans zich meer en meer is gaan bezig houden met andere kunstdisciplines en welke gevolgen dit heeft (gehad) voor de vorm en stijl van dansvoorstellingen. Hierin komt naar voren dat huidige dansvoorstellingen, zoals onder andere *WWW HIT*, buiten de traditionele opvatting van dans vallen, omdat ze zich niet enkel meer op fysieke beweging schijnen te baseren.

Klaarblijkelijk sluit de benadering van dans als fysieke beweging niet aan bij deze nieuwe vormen van dans. Maar op het moment dat we beweging zien als iets dat zich ook onzichtbaar en imaginair kan manifesteren, realiseren we ons dat deze nieuwe vormen van dans geen fysieke beweging hoeven te tonen om beweging te bevatten. Aan de hand van Deleuziaanse denkers wordt in het kort aangetoond dat beweging inderdaad meer kan zijn dan fysieke verplaatsing. Zo zien we dat er in de voorstelling *WWW HIT* appèl wordt gedaan op de verbeeldingskracht van de toeschouwer. In zekere zin wordt de verbeelding geactiveerd en nodigt de voorstelling uit door eigen gedachten te reizen. Zo zien we geen fysieke beweging op het podium, maar wel een beweging in gedachten bij de toeschouwer. Maar hoe wordt die beweging dan opgeroepen?

Daarvoor ga ik te rade bij de taal filosofie. Wat zeggen taal filosofen over taalhandelingen? John Langshaw Austin demonstreert in *How To Do Things With Words* [1962] dat woorden er niet alleen zijn om te benoemen of te beschrijven, maar het vermogen bezitten effect te hebben en dingen te *doen*.³ Deze uitspraken noemt hij ‘performative utterances’ en taal filosofen na hem spreken van *speech acts*. Judith Butler spreekt in *Opgefokte taal: Een politiek van de performatief* [1997] over de kracht die taal bezit en over de relatie tussen taal en het lichaam. Voorts wordt het begrip performativiteit onder de loep genomen door teksten te gebruiken van James Loxley en Chiel Kattenbelt. Dit

³ J.L. Austin, *How To Do Things With Words* (Oxford: Clarendon Press, 1962), 12.

maakt het mogelijk aan te tonen hoe taal binnen een voorstelling per definitie performatief is, omdat het op een podium wordt opgevoerd en uitgevoerd. Taal bezit dus de kracht om iets in beweging te zetten.

De voorstelling *WWWHIT* wordt geanalyseerd om uitspraken te kunnen doen over hoe taal beweging kan oproepen. De manier waarop taal in deze voorstelling gebruikt wordt is opvallend door de telkens terugkomende woorden 'I imagine'. Deze twee woorden nodigen uit tot het verbeelden van de werelden die de performers ons introduceren. Doordat de voorstelling veel overlaat aan de verbeelding wordt ruimte gecreëerd voor de toeschouwer om door eigen gedachten te zwerven. De uit de literatuur naar voren gekomen inzichten in de manier waarop taal werkt, worden geoperationaliseerd in aandachtspunten die leidend zullen zijn in de analyse van *WWWHIT*.

1.4 Analysemethode

De vraag 'hoe wordt beweging opgeroepen door het gebruik van taal?' wordt onderzocht aan de hand van een analyse van de voorstelling *WWWHIT*. In mijn analyse van de voorstelling staat taal centraal, maar uiteraard niet op zichzelf. Daarom analyseer ik op systematische wijze eveneens de relatie van taal tot het geluid, het lichtgebruik, de immobiliteit en de verbeelding van de toeschouwers. Hierbij stel ik aan de hand van de uit de literatuur gekomen aandachtspunten telkens de vraag wat voor rol taal daarbij speelt. Op deze manier wordt de werking van taal in deze voorstelling blootgelegd.

Mijn analyse ondersteun ik met uitspraken van Ivana Müller uit interviews over deze voorstelling. De achterliggende visies en intenties van Müller bieden extra inzicht in de dramaturgie van taal in relatie tot het geluid, het lichtgebruik, de immobiliteit en de verbeelding van de toeschouwers.

Met dit onderzoek wil iets toe te voegen aan de veelheid aan teksten over deze voorstelling. De voorstelling *WWWHIT* wordt vrijwel altijd geprezen om de kracht die het bezit de verbeeldingskracht van de toeschouwer te beïnvloeden. Maar hierbij wordt zelden ingegaan op de vraag hoe Ivana Müller dit precies bewerkstelligt. Door in te gaan op de dramaturgie van taal met betrekking tot de rest van de voorstelling kan deze hoe-vraag beantwoord worden.

1.5 Opbouw

De opbouw van deze scriptie ziet er als volgt uit:

2. Dans

Dit hoofdstuk gaat in de eerste plaats over traditionele opvattingen van dans. Vervolgens ontvouwen de huidige opvattingen van dans zich, die de discussie over de relatie tussen dans en beweging inluiden. Bovendien wordt in dit hoofdstuk vastgesteld dat beweging meer kan zijn dan een fysieke verplaatsing en hoe deze benadering van beweging inzicht kan bieden in nieuwe vormen van dans.

3. Taal

Dit hoofdstuk beschrijft het fenomeen *speech acts* aan de hand van uitspraken van taalfilosofen. Zo wordt aangetoond dat taal een actie inhoudt en kracht bezit in de zin dat het dingen kan doen. Aan de hand van deze argumentatie wordt vastgesteld dat *speech acts* ook een beweging in denken kunnen oproepen. Bovendien wordt ingegaan op de performativiteit van taal en daarmee de relatie tussen taal en theater.

4. Analyse

In dit hoofdstuk wordt de voorstelling *WWWHIT* geanalyseerd, waarbij het gebruik van taal ten opzichte van het geluid, het licht, de immobiliteit en de verbeelding van de toeschouwers centraal staat. Op deze manier wordt de werking van taal in deze voorstelling blootgelegd en geïllustreerd hoe taal een beweging in gedachten kan oproepen.

In het laatste hoofdstuk geef ik antwoord op de hoofdvraag aan de hand van een aantal conclusies, ga ik in op de beperkingen van dit onderzoek en doe ik een aantal suggesties voor verder onderzoek.

2. DANS

Dit hoofdstuk gaat over de vraag hoe in de wetenschappelijke literatuur het begrip dans wordt opgevat. Aangezien het begrip zeer omvangrijk is en vele interpretaties behelst, dient het begrip dans afgebakend te worden. Zo besteedt deze scriptie enkel aandacht aan westerse theaterdans. Dat betekent niet dat dans enkel in een theater plaatsvindt. Er zijn ook vormen van dans in de wereld om ons heen; bijvoorbeeld in transformerende wolken, bewegende golven of in mensenmassa's. Deze opvatting van dans, die op niets anders duidt dan een 'vormverandering', leert ons in wezen niets over achterliggende intenties van choreografen en de processen en handelingen verwant aan het werk.⁴ Het gaat in deze these om intentionele dans; dans die bewust gemaakt is om dans te zijn: *danse pour la danse*. Dans die gepresenteerd wordt op een podium en bedoeld is om naar te kijken. Dat hoeft niet perse een podium te zijn in een theater, maar een podium als een plek waar ruimte wordt geboden aan de presentatie van een voorstelling. Zodoende kan bijvoorbeeld een museum, balzaal of straat ook als locatie dienen.

Hoewel deze focus het begrip kadert, blijven verscheidene opvattingen en benadering over westerse theaterdans bestaan. Om een structuur aan de grote hoeveelheid opvattingen te brengen wordt de geschiedenis van de dans als rode draad gebruikt. Aan bod komt wat voor rol dans in de geschiedenis heeft gespeeld en op die manier worden in globale zin de traditionele opvattingen uiteengezet. Het doel van deze globale beschrijving van de relatie tussen dans en beweging is om de huidige discussie te contextualiseren.

2.1 Traditionele opvattingen over dans

In de historische literatuur over westerse theaterdans wordt dans vanzelfsprekend opgevat als fysieke beweging. Dat dans beweging is wordt niet of nauwelijks benoemd. Er wordt onmiddellijk ingegaan op de betekenis, de intentie, de bedoeling of de vorm van de bewegingen. Daarmee valt de relatie tussen dans en beweging niet te betwijfelen. Wel zien we een constante verandering in de intentie, betekenis en vorm van die bewegingen.

⁴ Luuk Utrecht, *Van Hofballet tot Postmoderne Dans* (Zutphen: Walburg Pers, 1988), 16.

Zo staan de bewegingen in de dans uit de Griekse Oudheid vooral in teken van expressie en religie.⁵ Men danste tijdens de lentefestivals ter ere van Dionysos, de god van de extatische bevrijding. De Dithyrambe, wat deel uitmaakte van het festival, bestond uit lofzang en dans. De dans kenmerkte zich met name door arm- en handdans of gebarendans, waarvan men denkt dat het via Egypte en Kreta uit India was overgekomen.⁶

Nadat dans in de Middeleeuwen door de kerkelijke vaders werd afgeraden, worden in de zestiende eeuw de eerste tekenen van het klassieke ballet zoals we dat nu kennen zichtbaar.⁷ De choreograaf Thoinot Arbeau publiceerde in 1588 *Orchésographie*, waarin hij de basis legde voor de vijf klassieke balletposities.⁸ Een eeuw later ten tijde van Lodewijk XIV kreeg het ballet voeten aan de grond. Dit was het moment dat het hofballet, *ballet de cour*, ontstond. Lodewijk XIV – de Zonnekoning – nam zelf ook deel aan deze balletten en stond in het absolute middelpunt. Als groot voorstander van het ballet richtte hij in 1661 de *Académie Royale de Danse* op, waarmee het ballet een professionaliseringsslag aanging. De passen, sprongen, draaien en posities werden opgesteld en daarmee kreeg het klassieke ballet geformuleerde regels en zijn eigen taal.⁹ Het hofballet, dat niet enkel uit dans bestond, maar ook uit zang, muziek en poëzie, had een doel: namelijk het imiteren en het representeren van de natuur en dit werd met name bewerkstelligd door de pantomimeachtige stijl. Luuk Utrecht schrijft: “waarbij de verhalen gewoonlijk werden gekozen met het oog op hun symbolische of allegorische betekenis voor een actuele (politieke) situatie.”¹⁰ Daarmee hadden deze avondvullende balletten een maatschappelijk belang: ze vertegenwoordigden de politieke belangen van de heerser, de filosofische en morele waarden die van algemeen belang werden geacht en ze werkten als een magneet op andere bevolkingslagen.¹¹

Ten tijde van de romantiek staat het klassieke ballet in teken van hoge sprongen, lichtheid, virtuositeit en sierlijkheid. Men spreekt wel van de hoogtijdagen van het ballet in die tijd. Er werden grote ontwikkelingen gemaakt op het gebied van stijl, ideeën en

⁵ Selma Jeanne Cohen, *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present* (Hightstown: Princeton Book Company, Publishers, 1992), 1.

⁶ Utrecht, 38.

⁷ Cohen, 5.

⁸ *Ibid.*, 6-7.

⁹ *Ibid.*, 9.

¹⁰ Utrecht, 69.

¹¹ *Ibid.*, 71.

techniek. Bovendien werd voor het eerst op *pointes* – spitzen – gedanst. Hiermee konden de vrouwen op hun tenen dansen en oogden de bewegingen zich te onttrekken aan de zwaartekracht.¹² Deze ingrijpende veranderingen stonden in teken van het uitbeelden van de typisch romantische, sprookjesachtige onderwerpen. Thema's als het exotische en het hemelse kwamen veelal aan bod en werden met een poëtische zeggingskracht vertolkt. In de negentiende eeuw hoefde het ballet niet enkel meer het hof en de adel te dienen, maar ging het met name om het representeren van de prachtige natuur en het creëren van illusie.¹³

Met het aanbreken van de twintigste eeuw komt dans niet alleen in het teken te staan van representatie, maar ook van expressie. Zo voelde voor danseres Isadora Duncan het klassieke ballet onnatuurlijk en moesten de bewegingen van binnenuit komen. Ze liet zich daarbij vervoeren door de muziek. Op deze manier konden de bewegingen op natuurlijke wijze reageren en waren ze puur in haar optiek. Het gevoel dat zij diep van binnen voelde werd geuit. Zo waren de bewegingen geen representatie van een bepaald gevoel van een dramatisch karakter, maar een "lyrische uitbarsting van passie".¹⁴ Ook andere danseressen, zoals Ruth St. Denis, Mary Wigman en Martha Graham, zetten zich af tegen het klassieke ballet en lieten zich net als Duncan leiden door hun gevoel. Bij elk van hen kwam dit op andere wijze tot uiting. In overeenstemming dansten ze op blote voeten en gaven ze zich over aan de zwaartekracht in plaats van zich eraan te onttrekken zoals bij het klassieke ballet. Op dat moment kunnen we spreken van een tweesplitsing in de dans; naast het klassieke ballet ontwikkelde zich de moderne dans die zich sterk afzette tegen de geformuleerde passen van het klassieke ballet. Het ging om de expressie van binnenuit en niet om virtuositeit. Deze expressie uitte zich bij elke moderne danser op een andere wijze. Er is dan ook geen sprake van een eenduidige bewegingsstijl zoals bij het klassieke ballet.¹⁵ De moderne dans brak volledig met de gevestigde normen van het klassieke ballet om andere bewegingsvormen te vinden die passender waren bij de moderne samenleving.¹⁶

In de jaren zestig van de twintigste eeuw zien we meer makers die experimenteren met nieuwe vormen en stijlen. Men spreekt ook wel van de postmoderne dans. Het lichaam

¹² Cohen, 65-66.

¹³ Utrecht, 115-118.

¹⁴ Cohen, 119.

¹⁵ Ibid., 120-122.

¹⁶ Ibid., 194.

werd niet alleen op een andere manier benaderd, maar ook het podium werd op nieuwe wijze gebruikt en de dans liet zich inspireren door verschillende kunstdisciplines. De choreograaf Merce Cunningham wordt gezien als het boegbeeld van de postmoderne dans. Hij speelde met het toeval: het gooien van een munt bepaalde de volgorde van het stuk of van welke frases getoond werden. Ook speelde hij met de ruimte: bij hem was er geen centraal punt op het podium, wat betekende dat de toeschouwers zelf konden bepalen waar ze naar wilden kijken. De bewegingen in zijn voorstellingen probeerden geen gevoel te communiceren, maar het ging Cunningham vooral om de pure vorm ervan.¹⁷ Dat geldt veelal voor de postmoderne dans: "het gaat om niets anders dan de (dans) beweging zelf: vorm wordt van primair belang geacht en inhoud van geen of ondergeschikt belang."¹⁸

In de jaren zestig experimenteren de makers van het Judson Dance Theater ook, maar op een andere en een wellicht extremere manier dan dat Cunningham deed. Ze zochten de grenzen van dans op. De bewegingen van hun dans werden gekenmerkt door een anti-expressionistische, betekenisloze en on-dramatisch karakter.¹⁹ Ze onderzochten wat dans eigenlijk is en of dagelijkse bewegingen zoals lopen of stilstaan daartoe konden behoren. Door hier een theatercontext aan te geven werd de discussie opgeroepen of dit dans is of niet. Ook maakten ze voorstellingen met mensen die geen of weinig danservaring hebben, waardoor de afstand tussen het publiek en de performers verkleind werd en men zich afvroeg of voorstellingen zonder professionals wel echte voorstellingen konden zijn. Dans werd bovendien niet alleen in theaters vertoond; straten, parken, galleries, musea en scholen werden nieuwe omgevingen voor het tonen van dans.²⁰ Bewegingen hoefden van de makers van het Judson Dance Theatre niet meer bijzonder virtuoos te zijn, ook hoefden ze niet iets te representeren, te imiteren of te uiten. Veelal waren het bewegingen om bewegingen, zonder enige bedoeling of intentie.²¹

Tot nu toe zien we dat dans zich altijd heeft verhouden tot lichamen in beweging. Maar beweging wordt door de eeuwen heen telkens op een andere manier benaderd. Bewegen in dans is dan weer een vorm om gevoel te uiten (dans als expressie), een andere keer is het een manier om de natuur te imiteren (dans als imitatie) en een andere keer gaat

¹⁷ Cohen, 194-195.

¹⁸ Utrecht, 290.

¹⁹ Ibid., 294.

²⁰ Cohen, 196.

²¹ Utrecht, 290.

het puur om de vorm van de beweging an sich (dans als vorm).²² Dans en beweging zijn begrippen die elke keer naar elkaar hebben verwezen, maar altijd vanuit een andere insteek. De traditionele opvatting van dans laat zich dus moeilijk in één zin vatten. Maar één ding is zeker: dans en beweging zijn in de traditionele opvatting van dans onlosmakelijk met elkaar verbonden. Deze relatie tussen dans en beweging stelden de makers van Judson Dance Theatre in de jaren zestig op de proef. Men vroeg zich destijds af of hun voorstellingen bestaande uit alledaagse bewegingen of stilstaan wel dans genoemd kon worden. Zo ontstond de discussie over de ontologie van dans. Interessant genoeg kunnen tegenwoordig vele makers van Judson Dance Theatre, zoals de choreografen Yvonne Rainer, Lucinda Childs en Deborah Hay, niet meer uit de canon weggedacht worden.²³ En kunnen wij terecht stellen dat de makers Judson Dance Theatre de grenzen van de traditionele opvatting van dans als beweging hebben verlegd.

2.2 Conceptuele dans

Dat de grenzen van het begrip van dans door de makers van Judson Dance Theatre zijn verlegd is onbetwistbaar. Toch doet zich in de jaren negentig iets voor waardoor de discussie over de ontologie van dans wederom oplaait. Midden in de jaren negentig van de vorige eeuw verschijnt het zogenaamde genre ‘conceptuele dans’. Het begrip ‘conceptuele dans’ wordt vanwege haar betwistbare en dubieuze karakter door vele theoretici afgewezen.²⁴ Aan deze discussie zal ik me niet branden, want daar is het hier niet om te doen. Hier gaat het om het soort dans dit begrip inhoudt en de reacties die deze dans oproept. ‘Conceptuele dans’, ook wel experimentele dans, avantgardistische dans, hedendaagse dans of *new choreography* genoemd, verwijst naar dans van een nieuwe generatie choreografen zoals Jérôme Bel, Boris Charmatz, Jonathan Burrows en Xavier Le Roy. Het is lastig om het werk dat zij maken eenduidig te beschrijven, omdat er geen

²² Roger Copeland en Marshall Cohen, “I What is Dance?,” in *What is Dance?*, gered. Roger Copeland and Marshall Cohen (Oxford: Oxford University Press, 1983), 1.

²³ Utrecht, 296.

²⁴ Jeroen Fabius, “The missing history of (not)conceptual dance,” (2012) Online: [http://www.academia.edu/4060526/J. Fabius. The missing history of not conceptual dance. In Merel Hearing Ruth Naber Bianca Nieuwboer en Liesbeth Wildschut.Danswetenschap in Nederland deel 7. Amsterdam Vereniging voor Dansonderzoek 2012.](http://www.academia.edu/4060526/J._Fabius._The_missing_history_of_not_conceptual_dance._In_Merel_Hearing_Ruth_Naber_Bianca_Nieuwboer_en_Liesbeth_Wildschut.Danswetenschap_in_Nederland_deel_7._Amsterdam_Vereniging_voor_Dansonderzoek_2012.)

eenheid van stijl bestaat tussen de verschillende werken.²⁵ Wat de makers met elkaar verbindt is dat ze zich laten inspireren door theorie en filosofie en met het incorporeren van deze disciplines gebeurt het volgende volgens onderzoeker Efrosini Protopapa:

The proposition is put forward that, as soon as choreography starts operating as an expanded field of practices it not only becomes freed up by the obligation to produce a composition of dance or movement, but it also gains the capacity to produce concepts of dance itself.²⁶

Hier suggereert Protopapa dat deze nieuwe vorm van choreografie – die zich laat inspireren door verschillende kunstdisciplines – niet perse een compositie van beweging hoeft te produceren, maar dat choreografie concepten van dans produceert. De voorstellingen zijn dus niet alleen gebaseerd op concepten, maar concepten worden in ‘conceptuele dans’ in wezen gethematiseerd. Anders dan in ‘gewone’ dansvoorstellingen, die uiteraard ook bestaan uit concepten, omdat ze gebaseerd zijn op een “conceptual order of ideas, beliefs, values, procedures and meanings even when they are generated by intuition.”²⁷ Het verschil is dat dans in conceptuele dansvoorstellingen door het choreograferen – het maken, het produceren en het presenteren – wordt geconceptualiseerd.²⁸

Dit soort voorstellingen vragen om een ander soort benadering, stelt theoreticus Bojana Cvejić. Voorheen vroegen we ons af wat voor soort object de dans produceerde. We keken naar het soort stijl en het onderwerp van de voorstelling. In conceptuele voorstellingen gaat het niet zozeer om de stijl of het thema, maar meer om wat voor soort concept(en) het introduceert.²⁹

Deze conceptuele benadering van dans zou een transformatie in onze opvatting van dans kunnen betekenen. De reactie van theoreticus Jonathan Birringer demonstreert dat deze verandering in opvatting niet eenvoudig is of niet voor iedereen aanvaardbaar. Na het

²⁵ Bojana Cvejić en Xavier Le Roy, “To End With Judgement By Way Of Clarification,” (2005) Online: <http://www.mobileacademy-berlin.com/englisich/2006/texte/Cvejic03.html>.

²⁶ Efrosini Protopapa, “Choreography as Philosophy or Exercising Thought,” in *Thinking Through Dance: The Philosophy of Dance Performance and Practices*, gered. Jenny Bunker, Anna Pakes en Bonnie Rowell (Hampshire: Dance Books Ltd., 2013), 55.

²⁷ Cvejić en Le Roy.

²⁸ Protopapa, 55.

²⁹ Bojana Cvejić, “Learning by making and making by learning how to learn (Contemporary Choreography in Europe: When did theory give way to self-organization?),” (2006) Online: <http://summit.kein.org/node/235>.

zien van de voorstelling *The Show Must Go On* [2001] van Jérôme Bel tijdens het Nottdance Festival in Nottingham in 2004 schrijft hij: “Conceptual dance also creates claustrophobia. It suffocates from the effects of its self-questioning, its clever cynicism.”³⁰ Even daarvoor beschrijft Birringer de reden waarom we naar dansvoorstellingen gaan: “Because we love movement and enjoy dancing ourselves as it is a vital part of our physical and sexual culture, and perhaps the oldest sense we have of feeling alive in our bodies.”³¹ Conceptuele dansvoorstellingen halen dit oergevoel niet naar boven, doordat ze vaak weinig fysieke beweging bevatten. Ze zijn niet zozeer gericht op het tonen van beweging, maar focussen zich meer op het concept van de voorstelling zelf. Daarom zouden ze in de woorden van Birringer een beroep doen op het gevoel van claustrofobie en cynisch van karakter zijn. In het essay van Jeroen Fabius “The Missing History of (Not)Conceptual Dance” lezen we dat het nog erger kan: “Una Bauer (2008) tells of a Dublin business man, the patron of the International Dance Festival in Ireland, who sued the festival in 2002 after seeing the work *Jérôme Bel* by Jérôme Bel.”³²

2.3 Discussie over de relatie tussen dans en beweging

Deze conceptuele dansvoorstellingen – vanwege hun karakter ook wel ‘non-dance’ of ‘anti-dance’ genoemd – roepen een hevige discussie over de ontologie van dans op. Schijnbaar stellen deze voorstellingen het concept op de voorgrond in plaats van de door de eeuwen heen geliefde beweging. In de discussie die gaande is zien we een tweedeling in opvattingen. Aan de ene kant bestaat er de opvatting dat deze zogenaamde ‘non-dance’ het eindpunt in de dans inluidt. Aan de andere kant bestaat er de opvatting dat deze nieuwe vormen van dans een transformatie in ons denken over dans inluidt. Op beide opvattingen ga ik hieronder in.

³⁰ Jonathan Birringer, “Dance and Not Dance,” in *A Journal of Performance and Arts* (2005), 15

³¹ *Ibid.*, 10.

³² Fabius.

2.3.1 Eindpunt in de dans

Performancewetenschapper André Lepecki in *Exhausting Dance: Performance and The Politics of Movement* betreurt het feit dat onze opvatting van dans als beweging niet meer van waarde schijnt te zijn. Hij stelt dat conceptuele dansvoorstellingen – als van Jérôme Bel, Xavier Le Roy, La Ribot, Trisha Brown – onze perceptie van dans verwart en daardoor een discussie oproept over de ontologie van dans zelf. Volgens hem houdt deze nieuwe generatie choreografen zich bezig met een zogenaamde deflatie van beweging. Ze maken voorstellingen die een “flow and continuum of movement” missen.³³ En omdat onze opvatting van dans, zoals in het eerste deel aangegeven van dit hoofdstuk, onlosmakelijk verbonden is met beweging, wordt de ontologie van de dans op de proef gesteld. Deze uitputting³⁴ van het concept beweging zou daarom ons begrip van dans betwisten.³⁵

Lepecki merkt op dat de versmelting van dans en beweging niet altijd het geval is geweest. Pas in 1933 werd de: “the strict ontological identification between uninterrupted movement and dance’s being was clearly articulated as an inescapable demand for any choreographic project.”³⁶ John Martin opperde deze articulatie van dans als beweging tijdens zijn lezingen aan de New School in New York City.³⁷ Lepecki neemt deze uitspraak van Martin als vertrekpunt om te beredeneren dat vanaf dat moment dans wordt geïdentificeerd en gedefinieerd als hebbende een sterke connectie met beweging. De huidige generatie choreografen betwisten dit in Lepecki’s woorden.

Een jaar na de publicatie van *Exhausting Dance* wordt het *Performance Research* tijdschrift met de titel ‘On Choreography’ gepubliceerd. Lepecki beargumenteert samen met Ric Allsopp in de introductie van dit tijdschrift, wat in lijn is met het argument dat Lepecki een jaar ervoor maakte, dat choreografie sinds 1990 is verschoven:

[The] shift towards the conceptualization of choreography in terms other than or additional to the arrangement of bodily movement, has produced a range of performance work [...] that suggest that choreography is a field of contemporary arts practice that provides not only vectors for new forms of trans-disciplinary arts research but also a locus for questioning the orthodoxies of contemporary art work and practice. Through this work choreography

³³ André Lepecki, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement* (New York: Routledge), 2.

³⁴ Dit noemt Lepecki in zijn boek *Exhausting Dance* ‘exhaustion’. Dit woord is vrij vertaald naar ‘uitputting’.

³⁵ Lepecki, 1-2.

³⁶ *Ibid.*, 3-4.

³⁷ *Ibid.*, 4.

can now be seen to invoke, recuperate and incorporate other forms of cultural practice (both historical and contemporary).³⁸

Lepecki en Allsopp suggereren dat de verschuiving van choreografie naar conceptueel werk, werk heeft genereert dat zijn eigen mechanismes, condities, processen en producten bevraagt. Volgens hen zorgde de deflatie van beweging en daarmee het bevragen en herdefiniëren van de ontologie van dans ervoor dat de definitie van choreografie, zijnde het maken van een compositie van lichamelijke beweging, niet meer van waarde is.

Lepecki is dus van mening dat de huidige generatie van choreografen onze definitie van dans betwisten. Het valt niet te ontkennen dat er sprake is van een uitputting van lichamelijke beweging op het podium. De conceptuele dansvoorstellingen van Ivana Müller, Xavier Le Roy, La Ribot en Boris Charmatz laten dit zien. Terecht stelt Lepecki dat dit fenomeen ons begrip van dans problematiseert, maar Lepecki's argumentatie blijft op bepaalde gronden gelimiteerd en voorbarig.

Dit komt allereerst door zijn interpretatie van de uitspraken van John Martin. Hij demonstreert met deze uitspraken dat dans zich vanaf dat moment onlosmakelijk is verbonden met beweging, terwijl deze uitspraken naar mijn mening alleen het moment aanstippen van het theoretiseren van dans als beweging. In de praktijk hebben we immers gezien dat dans zich sinds de lentefestivals ter ere van de god Dionysos heeft verhouden tot beweging. Het is wellicht aan te nemen dat de relatie tussen dans en beweging pas letterlijk werd benoemd en getheoretiseerd in 1933. In de tweede plaats blijft Lepecki's argument beperkt omdat hij niet ingaat op wat hij onder beweging verstaat. Wel stelt hij dat de deflatie van beweging een politieke ondertoon heeft. Hij weet dit fenomeen te verklaren aan de hand van de opvatting van de filosoof Peter Sloterdijk over moderniteit:

If choreography emerges in early modernity to remachine the body so it can "represent itself" as a total "being-toward-movement," perhaps the recent exhaustion of the notion of dance as a pure display of uninterrupted movement participates of a general critique of this mode of disciplining subjectivity, of constitute being.³⁹

³⁸ André Lepecki en Ric Allsopp, "On Choreography," in *Performance Research* (2007), 4.

³⁹ Lepecki, 7.

Hier zegt hij dat de vertoning van verstoorde bewegingen als een kritiek geldt op de moderniteit zijnde een “being-toward-movement”. Omdat Lepecki niet verder uitweidt over wat hij onder die beweging verstaat, blijft het gegeven perspectief gedeeltelijk en gebrekkig. Overigens wordt de vraag of de makers van deze voorstellingen bewust ‘verstoorde bewegingen’ tonen om zo kritiek te leveren op de moderniteit buiten beschouwing gelaten.

2.3.2 Transformatie in de dans

Er is ook een opener perspectief op conceptuele dansvoorstellingen. De theoretici die dit perspectief delen bevragen het argument van Lepecki. Zo pleit Efrosini Protopapa voor een bredere opvatting van choreografie en dus van dans. De reden die Protopapa hiervoor geeft is het feit dat choreografische praktijken zich meer en meer bezig zijn gaan houden met verscheidene disciplines als beeldende kunst, kunstgeschiedenis, performancewetenschappen, cultuurwetenschappen en filosofie. Dit heeft dansvoorstellingen geïntroduceerd die zijn eigen processen zijn gaan tentoonstellen en bevragen. Choreografen stellen zich de vraag wat een dansvoorstelling ‘kan’ zijn in plaats van of anders dan een compositie van beweging. Daarom ligt de focus bij deze makers meer op:

exploring and playing with other tools a choreographer has at hand in order to manipulate movement or influence the performance of any movement material which could be potentially staged.⁴⁰

Dansvoorstellingen kunnen dus in bredere zin worden opgevat. Ze hoeven zich niet enkel als een compositie van “flow and a continuum of movement” te manifesteren, stelt Protopapa.⁴¹

Maike Bleeker zet kanttekeningen bij Lepecki’s visie. In “Lecture Performance as Contemporary Dance” focust Bleeker op de relatie tussen lecture performances en hedendaagse dans. Lecture performances mediëren kunst en kennis en begeven zich op het

⁴⁰ Efrosini Protopapa, “Choreographic Practice and the State of Questioning,” in *Dance Theatre Journal* (2004), 6.

⁴¹ Efrosini Protopapa, “Choreography as Philosophy or Exercising Thought,” in *Thinking Through Dance: The Philosophy of Dance Performance and Practices*, gered. Jenny Bunker, Anna Pakes en Bonnie Rowell (Hampshire: Dance Books Ltd., 2013), 54-56.

grensvlak van dans, wetenschap en filosofie. In een lecture performance wordt een lezing gegeven door (vaak) één persoon over uiteenlopende thema's. De tekst kan door verschillende middelen worden ondersteund, bijvoorbeeld aan de hand van beeldmateriaal. Lecture performances lijken in die zin ver af te staan van dans. Bleeker merkt dit ook op: "how these performances confront their audiences with a prominent absence of dance understood as continuous movements of a body on stage".⁴² Maar Bleeker geeft in dit artikel een visie op het concept beweging, waardoor de twee begrippen dichter bij elkaar lijken te staan dan in eerste instantie gedacht. Zo stelt ze het volgende over de voorstelling *How Heavy Are My Thoughts* [2003] van Ivana Müller:

the absence of bodily movement from *How Heavy Are my Thoughts* is not a matter of exhausting what is considered to be the ontological ground of dance, namely movement, but rather of a transformation of the kind of movement dance is about, or can be about.⁴³

Hier suggereert Bleeker dat de afwezigheid van lichamelijke beweging op het podium niet een uitputting is van beweging, maar dat er eerder sprake is van een transformatie in het soort beweging dans kan inhouden. Op deze manier creëren lecture performances een heroverweging: "of what dance is or what dance studies could be about, but also conceptualize dance itself as a mode of thinking, investigating and understanding".⁴⁴ Hier lijkt Bleeker het eens te zijn met Lepecki dat deze voorstellingen ons denken over dans uitdaagt. Maar anders dan Lepecki vat Bleeker dit fenomeen niet op als een eindpunt van dans, maar als een verandering in het denken over dans. Volgens haar kan dans dus over een ander soort beweging gaan dan alleen fysieke beweging. Namelijk in het geval van de voorstelling van Müller als een beweging in denken. Zo schrijft ze dat de voorstelling van Müller: "presents an image of thinking as a performative act that sets the stage for the appearance of conceptual personae as vectors of the movement of thinking."⁴⁵ Hier stelt Bleeker dat een beweging in denken – als performatieve daad – plaatsvindt op het podium in de voorstelling *How Heavy Are My Thoughts?*. Beweging is dus niet alleen te beschouwen

⁴² Maaïke Bleeker, "Lecture Performance as Contemporary Dance New German," in *New German Dance Studies*, gered. Susan Manning en Lucia Ruprecht (Illinois: University of Illinois Press, 2012), 238.

⁴³ Ibid., 243.

⁴⁴ Ibid., 239.

⁴⁵ Ibid., 244.

als een fysieke verplaatsing van positie A naar B, maar kan ook gedefinieerd worden, in het geval van de voorstelling van Müller, als een beweging in denken. Dans kan volgens Bleeker dus meerdere soorten bewegingen inhouden.

Recapitulerend zien we in de discussie over conceptuele dansvoorstellingen een tweedeling in opvattingen over de relatie tussen dans en beweging. Zo heeft Lepecki een kritische en enigszins pessimistische blik. Hij vraagt zich af of de uitputting van beweging in de dans het eindpunt van de dans inluidt. De vrouwelijke danswetenschappers bieden een opener perspectief. Ze stellen dat het niet om een uitputting van beweging gaat maar eerder om een transformatie van wat voor soort bewegingen dans kan inhouden. Daarmee pleiten zij voor een bredere opvatting van beweging en dus van dans. Op het moment dat we deze twee standpunten naast elkaar leggen en toepassen op de voorstelling *While We Were Holding It Together* treden twee kwesties op de voorgrond.

Eenzijds kan de verstarring van fysieke beweging een deflatie van beweging genoemd worden. Zouden we derhalve in lijn van Lepecki's argumentatie moeten stellen dat Müller hier een kritiek levert op de moderniteit, zijnde een "being-toward-movement"? Anderzijds kunnen we onszelf de vraag stellen of het hier niet eerder om een transformatie van beweging gaat.

Ik pleit voor het laatste. Müller speelt inderdaad met de definitie van dans met haar voorstelling *While We Were Holding It Together*, maar daarmee verwerpt ze het nog niet. Ze daagt met deze voorstelling ons denken over dans uit, maar dat betekent nog niet dat er sprake is van een deflatie of een eindpunt. Door het bevragen van de ontologie vindt er eerder een verschuiving plaats van de ontologie van dans. Met Bleeker en Protopapa ben ik van mening dat we eerder kunnen spreken van een transformatie van wat wij als dans hebben beschouwd en kunnen beschouwen. Zo blijft het begrip 'dans' zich verruimen. Net zoals dat gebeurde in de jaren zestig met de opkomst van de postmoderne dans. Ook toen werd de discussie over de ontologie van dans gevoerd en tegenwoordig zijn postmoderne choreografen als Yvonne Rainer, Deborah Hay en Lucinda Childs niet meer uit dansgeschiedenis boeken te weg te denken. Wellicht is het nog te vroeg om te stellen dat dit voor de 'conceptuele' choreografen ook geldt, maar één ding is zeker: dans is een dynamisch concept doordat choreografen de grenzen van het concept blijven opzoeken. Voorts blijft onze opvatting van dans constant onderhevig aan transformaties.

2.4 Beweging is meer dan een fysieke verplaatsing

In aansluiting op het voorafgaande zou ik niet willen spreken van een eindpunt in de dans of van 'anti-dance' of 'non-dance'. Ons begrip dans is in een continue transformatie en dat impliceert niet dat 'conceptuele' dans het idee van beweging helemaal verwerpt. Er bestaan andere vormen van beweging anders dan fysieke verplaatsing, hetgeen pleit voor een bredere opvatting van beweging. Deze voorstellingen bevatten namelijk wel beweging, maar niet het soort fysieke beweging zoals tot de jaren zestig van de vorige eeuw gebruikelijk was in dansvoorstellingen.

In de filosofie wordt fysieke verplaatsing gezien als een onderdeel van beweging. Zo gezien zijn fysieke verplaatsing en beweging niet één op één.⁴⁶ Wat behelst het begrip beweging dan nog meer? Het Van Dale woordenboek definieert beweging als volgt:

1. verandering van plaats: *in beweging komen*
2. massale actie, het streven van een groep of politieke partij: *de Vlaamse beweging*
3. aandrang: *iets uit eigen beweging doen*⁴⁷

Uit deze drie betekenissen kunnen we opmaken dat het begrip beweging in verscheidene contexten gebruikt wordt. Hoewel ze van elkaar verschillen, gaan ze elk op eigen wijze gepaard met een verandering. Ten eerste verandering van plaats of positie – ofwel verplaatsing. In de tweede betekenis zien we dat beweging ook kan gaan om het overbrengen van een visie. Als laatste kan het begrip zich ook verhouden tot het willen veranderen van een huidige situatie. In andere woorden: beweging is verandering en verandering is beweging. Hiermee in lijn stelt sociaal theoreticus Brian Massumi: "Change is movement. It is rendered invisible".⁴⁸ Als verandering beweging is en beweging verandering, zou dit betekenen dat beiden zich op een onzichtbaar, ontastbaar en imaginair niveau kunnen manifesteren.

Deze visie dragen Deleuziaanse denkers uit. De filosoof Gilles Deleuze is van mening dat de wereld continu in beweging is. Dat is niet direct zichtbaar. Als denkende wezens zijn we nooit hetzelfde, want compleet stilstaan bestaat niet en is onmogelijk. Onze gedachten

⁴⁶ Brian Massumi, *Parables for the Virtual* (London: Duke University Press, 2002), 4.

⁴⁷ Van Dale Woordenboek, "Van Dale Online Woordenboek," *Van Dale Woordenboek*, 14 juni 2014, <http://www.vandale.nl/opzoeken?pattern=beweging&lang=nn>.

⁴⁸ Massumi, 48.

zijn bijvoorbeeld altijd in beweging: ze zijn continu op weg naar de articulatie ervan. Dit kan articulatie zijn in de vorm van spreken, maar ook in emoties.⁴⁹ Zodoende is het substantie van het zijn, vindt Deleuze en met hem andere Deleuziaanse denkers, permanent in beweging.⁵⁰

In de introductie van *Dance* schrijft Lepecki het volgende over Deleuze en beweging:

Gilles Deleuze, of course, privileges in his philosophy the figure of ‘movement’, but in ways not always identical to usual notions of ‘displacement’, but understood rather as an eventful ‘intensity’. This means that movement may happen even in stillness, as pure intensity, as long as it is linked to the actualization of an event.⁵¹

Conceptuele choreografen hebben zich laten inspireren door denkers als Deleuze, die beweging anders hebben geconceptualiseerd.⁵² Dat blijkt bijvoorbeeld uit conceptuele dansvoorstellingen waarin beweging schijnbaar in stilte kan plaatsvinden. Dit impliceert dat zonder fysieke beweging er wel iets beweegt.

Bleeker analyseert de voorstelling *How Heavy Are My Thoughts?* van Ivana Müller en zij laat zien hoe een dergelijke visie concreet tot uitdrukking komt: “Here the reflection evoked is on the movement of thought itself and the relationship between the thought-movements presented on stage and the Cartesian subject.”⁵³ Zo bezien produceert Müller een onzichtbare beweging in gedachten.

Conceptuele dansvoorstellingen – de discussie over dit begrip buiten wegen gelaten – hebben zagezegd een transformatie in onze opvatting van dans ingeluid. We begrijpen dat dans over meer kan gaan dan bewegende mensen op een podium. Dans weet namelijk heden ten dage niet alleen concepten te produceren, maar dans *an sich* wordt geconceptualiseerd: “but also conceptualize dance itself as a mode of thinking, investigating, and understanding.”⁵⁴ Dit betekent niet dat dit soort voorstellingen het begrip

⁴⁹ Erin Manning, *Relationescapes: Art, Philosophy and Movement* (London: The MIT Press, 2009), 5.

⁵⁰ Gilles Deleuze en Félix Guattari, *What is Philosophy?* (London: Verso, 1994), 38.

⁵¹ André Lepecki, “Introduction//Dance as a Practice of Contemporaneity,” in *Dance: Documents of Contemporary Art*, gered. André Lepecki (London: Whitechapel Gallery, 2012), 18.

⁵² Cvejčić.

⁵³ Bleeker, 243.

⁵⁴ *Ibid.*, 236-237.

beweging helemaal verwerpen. Voor Ivana Müller geldt bijvoorbeeld ook: “I think the notion of movement is extremely important.”⁵⁵ Volgens de filosofie kunnen we beweging benaderen als iets dat zich onzichtbaar kan manifesteren. Dit in gedachten nemend kunnen we vaststellen dat er ondanks de afwezigheid van fysieke beweging wel een onzichtbare vorm van beweging kan plaatsvinden. Concreet gezien zou dit kunnen betekenen dat er sprake is van een onzichtbare beweging in de voorstelling *WWWHIT*. De voorstelling bezit door het gebruik van taal de kracht de verbeelding van het publiek te activeren en weet zo bij de toeschouwer een beweging op te roepen in de vorm van gedachten en sensaties. Voordat ingegaan wordt op hoe deze vorm van beweging wordt opgeroepen, worden eerst de processen en handelingen van taal blootgelegd.

⁵⁵ Ivana Müller, “On Imagining Together: Interview with Ivana Müller,” Interview door Marlon Barrios Solano. *Dance-Tech.TV*, 26 september 2008. Web. Ten laatste geraadpleegd op 4 augustus 2014. <http://dance-tech.tv/videos/on-imagining-together-interview-with-ivana-muller/>.

3. TAAL

We hebben geconstateerd dat er beweging in de voorstelling *WWWHIT* plaatsvindt, weliswaar op een onzichtbaar niveau in de vorm van een beweging in gedachten bij de toeschouwer. De vraag is hoe in die voorstelling beweging wordt opgeroepen door het gebruik van taal. Daarvoor gaan we te rade bij de taalfilosofie om de processen en handelingen van taal te verhelderen.

3.1 De kracht van taalhandelingen

Taal is op het eerste gezicht niet meer dan een instrument voor de mens om zich te uiten. Maar taal is meer dan dat; taal bezit namelijk kracht. Dit hebben taalfilosofen sinds de vorige eeuw proberen aan te tonen, zoals de taalfilosoof John Langshaw Austin. In 1962 verschijnt zijn boek *How To Do Things With Words*, een samenstelling van twaalf lezingen die Austin gaf aan Harvard University in 1955. In dit boek maakt hij een onderscheid tussen *constative utterances* en *performative utterances* (taalfilosofen die na Austin actief zijn spreken van *speech acts*). *Constative* uitspraken beschrijven een situatie, maken een statement die waar of niet waar kunnen zijn.⁵⁶ De performatieve uitspraken, die centraal staan in *How To Do Things With Words*, zijn uitspraken die:

A. they do not 'describe' or 'report' or constate anything at all, are not 'true or false';

B. the uttering of the sentence is, or is a part of, the doing of an action, which again would not *normally* be described as saying something.⁵⁷

Hiermee probeert Austin aan te tonen dat deze uitspraken niet alleen iets zeggen of beschrijven, maar dat ze tegelijkertijd een actie inhouden of deel zijn van een actie⁵⁸: "it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action it is normally

⁵⁶ Austin, 1-4.

⁵⁷ Ibid., 5.

⁵⁸ Ibid., 12.

thought of as just saying something.”⁵⁹ Daarmee is het uitspreken van taal niet enkel een beschrijvend gegeven, maar ook een actie en een handeling. Als voorbeeld geeft hij de volgende performatieve uitspraak: “I name this ship the *Queen Elizabeth*”. Deze uitspraak is er niet om *mijn* doen te beschrijven of om te stellen dat *ik* iets doe: het is het doen.⁶⁰

In zijn tiende lezing stapt Austin af van het onderscheid dat hij maakt tussen *constative* en *performative utterances* en geeft hij aan dat het eigenlijk gaat om uitspraken waarmee “to say something is to do something”.⁶¹ Vervolgens maakt hij deze uitspraken inzichtelijk door het volgende onderscheid te maken:

1. locutionary act
2. illocutionary act
3. perlocutionary act

De *locutionary act* gaat om de manier van uitspreken en alle talige processen - fonetisch, fonologisch, morfologisch, syntactisch, semantisch en pragmatisch - die hieraan verbonden zijn om een betekenisvolle uitspraak te produceren. De *locution* – de spreekwijze – vormt de basis voor iedere *speech act*. Een voorbeeld hiervan is het uitspreken van: “Daar rijdt een auto”. Het tweede – de *illocutionary act* – refereert naar uitspraken die een pragmatische kracht bezitten: het gaat hier dus om de actie die uitgevoerd wordt door de uitspraak (en staat daarmee gelijk aan de *speech act*): dat wat uitgevoerd wordt door woorden. De illocutionaire kracht komt van de intentie van de spreker. Het laatste – de *perlocutionary act* – refereert naar de (onbedoelde) consequentie die bepaalde uitspraken inluiden: dat wat uitgevoerd wordt als een consequentie van woorden.⁶²

De laatste twee lijken dichtbij elkaar te staan, maar er is een verschil. Het verschil heeft te maken met causaliteit en dientengevolge met conventies en (ongeschreven) regels. De *illocutionary act* gaat om de actie – de *act, performance* – die we uitvoeren met een bepaalde uitspraak en de *perlocutionary act* om de actie binnen de consequentie van die uitspraak. Zo kan de uitspraak: “Pas op! Een auto” twee soorten reacties opleveren. Deze uitspraak geldt als een waarschuwing. Op het moment dat de gewaarschuwde persoon

⁵⁹ Austin, 6-7.

⁶⁰ Ibid., 5-6 (mijn cursivering).

⁶¹ Ibid., 120.

⁶² Ibid., 108 en 120.

daadwerkelijk (bewust of onbewust) gewaarschuwd is, is er sprake van een illocutionair gevolg en is de *act* op een goede wijze uitgevoerd. Op het moment dat de gewaarschuwde persoon bijvoorbeeld schrikt van de uitspraak, is er sprake van een perlocutionair gevolg, omdat dit in wezen niet de intentie is van de waarschuwing.⁶³ Daarmee worden de *illocutionary acts* ondersteund door linguïstische en sociale conventies, terwijl de *perlocutionary act* zich voltrekt aan de hand van consequenties. Zo zal het effect van de *illocutionary act* plaatsvinden binnen het uitgesprokene en bij de *perlocutionary act* naderhand.⁶⁴

Dat taal een actie kan inhouden is een opvatting die de filosoof Judith Butler deelt met Austin. In *Opgefokte taal* neemt ze dit gegeven als vertrekpunt voor haar betoog over kwetsende taal. In dit boek benadert zij de kracht van taal vanuit een politiek oogpunt. Ze spreekt van *hate speech* en over kwetsende taal in relatie tot *gender* en de politiek. Het politieke punt dat ze maakt is voor mijn betoog in wezen niet relevant, maar haar verdieping op de theorie van Austin wel. Zo schrijft zij het volgende over de kracht van taal:

We doen dingen met taal, brengen effecten teweeg met taal, en dat doet iets met taal, maar taal is ook het ding dat we doen. Taal is een naam voor ons doen: zowel voor ‘wat’ we doen (voor de handeling die we uitvoeren) als voor wat we teweegbrengen, voor de handeling en de gevolgen.⁶⁵

Net als Austin spreekt ze hier van taal als een handelend gegeven – het is wat we doen en dat wat we ermee teweegbrengen. Voorts gaat ze in op de relatie tussen taal en het lichaam. Zo stelt zij dat taal niet een gegeven is dat buiten ons bestaan bestaat, maar dat het juist deel uitmaakt van ons bestaan:

Het lichamelijke welzijn wordt door bepaalde woorden en wijzen van toespreken niet alleen bedreigd, maar in een belangrijk opzicht wordt het lichaam er afwisselend door bedreigd en ondersteund. Taal ondersteunt het lichaam niet door het letterlijk in het leven te roepen of te voeden, maar doordat het lichaam pas maatschappelijk kan bestaan als het binnen de taal wordt aangesproken [...] De aanspreking brengt een bestaan tot stand binnen het mogelijke

⁶³ Austin, 113-115.

⁶⁴ Ibid., 115-116.

⁶⁵ Judith Butler, *Opgefokte taal: Een politiek van de performatief* (Amsterdam: Parrèsia, 2007), 21.

gebied van erkenning – en daardoor ook daarbuiten, in wat verworpen wordt. [...] Iemand gaat ‘bestaan’ vanuit deze fundamentele afhankelijkheid van toespreking door de Ander. [...] Als taal het lichaam kan ondersteunen, kan ze het bestaan ervan ook bedreigen.⁶⁶

Hier suggereert Butler dat taal ons bestaan niet alleen ondersteunt, maar ook het bestaan van de Ander. Dit impliceert volgens Butler dat taal daarom de mogelijkheid heeft het bestaan van het lichaam te bedreigen. Zodoende is er bij een taalhandeling – *speech act* – sprake van een verdubbeling: “naast wat gezegd wordt, is er een soort zeggen dat uitgevoerd wordt door het lichamelijke ‘instrument’ van de uiting”.⁶⁷

Deze visies van Austin en Butler vertellen ons dat binnen taal sprake is van taalhandelingen – *speech acts*. Hiermee refereren ze naar uitspraken waarmee men niet alleen dingen beschrijft, maar waarmee ook een actie wordt uitgevoerd. Taal heeft effect en kan verandering op gang brengen. Butler gaat een stap verder door te stellen dat ons lichaam in stand wordt gehouden door taal en we daarom ook de mogelijkheid hebben het lichaam te beïnvloeden door middel van taal.

3.2 De *performativiteit* van taalhandelingen

Met het tonen van de kracht van taal tonen Austin en Butler het performatieve karakter van taal. Zij stellen in wezen dat *speech acts* altijd performatief zijn. Dit is een interessant gegeven voor het onderzoek hoe taal, uitgesproken in een theater, beweging kan oproepen. Maar voordat hier verder op wordt ingegaan, wordt eerst het begrip ‘performatief’ onder de loep genomen.

De substantief ‘performatief’ stamt af van het Engelse werkwoord *to perform*, dat uitvoeren betekent en hangt samen met het begrip *performance*. De begrippen ‘performatief’ en ‘performance’ zijn begrippen die sinds de *performative turn* – vanaf het begin van de twintigste eeuw – veel en in verscheidene contexten worden gebruikt. Hiermee in lijn stelt theaterwetenschapper Chiel Kattenbelt het volgende:

⁶⁶ Butler, 17-18.

⁶⁷ Ibid., 25.

“‘Performativity’ and ‘performance’ are terms used with different accents of meaning, in various different disciplines such as aesthetics, action theory, literary and cultural theory, linguistic philosophy, gender theory, anthropology and ethnography.”⁶⁸

Volgens Kattenbelt is het daarom in academische debatten van belang te benadrukken waar het accent op wordt gelegd.⁶⁹ In de taalfilosofie ligt het accent op hoe uitspraken *uitgevoerd* (*performed*) worden en staat de relatie tussen taal en performativiteit centraal. Hiermee in lijn stelt literatuurwetenschapper James Loxley dat woorden doordat ze worden uitgevoerd, acties in zichzelf zijn. Zodoende *doet* taal iets in de wereld.⁷⁰ Kattenbelt zegt daar het volgende over:

A performative utterance, whether it be in word, image (gesture) and/or sound, is an act that constitutes what it presents. It brings into existence what – at least in the first instance – it refers to. A performative utterance is an event, an occurrence, of which the practical relevance is primarily related to its taking place in the here and now, in its need to be carried out and presented and, in consequence, in its need to be perceived in this very moment. A performative utterance is an intentional act, which is not just performed in the (literal) sense of being executed, but something that is being staged.⁷¹

Daarmee stelt hij dat een performatieve uitspraak een intentionele *act* is en daarom gaan deze uitspraken niet alleen over uitvoeren, maar ook over opvoeren: iets dat *is being staged*. En zo zien we dat de performatieve uitspraken uit het dagelijkse leven verwant zijn aan taal uitgevoerd en opgevoerd op een podium. Ook taal op een podium is intentioneel en een actie in zichzelf:

In these different accounts of everyday life as a kind of performance we can see a shared insistence that the kind of performance usually associated with theatre *matters*. It has effects, it shapes societies, it is the very stuff of our ordinary lives.⁷²

⁶⁸ Chiel Kattenbelt, “Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity,” in *Mapping Intermediality in Performance*, ed. Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender en Robin Nelson (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010), 29.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ James Loxley, *Performativity* (New York: Routledge, 2007), 2-3.

⁷¹ Kattenbelt, 30.

⁷² Loxley, 154.

Zo bezien kunnen we stellen dat taal op een podium per definitie performatief is – het wordt immers altijd uitgevoerd en opgevoerd. Daarmee gaat Loxley in tegen Austin, die het volgende stelt:

A performative utterance will, for example, be *in a peculiar way* hollow or void if said by an actor on the stage, or if introduced in a poem, or spoken soliloquy. This applies in a similar manner to any and every utterance – a sea-change in special circumstances. Language in such circumstances is in special ways – intelligibly – used not seriously, but in ways *parasitic* upon its normal use – ways which fall under the doctrine of the *etiolations* of language. All this we are *excluding* from consideration. Our performative utterances, felicitous or not, are to be understood as issued in ordinary circumstances.⁷³

Austin legt hier de nadruk op het feit dat performatieve uitspraken uitgesproken op een podium leeg of hol zijn. Verderop stelt hij dat de performatieve uitspraken enkel begrepen kunnen worden in ‘gewone’ omstandigheden. Anders dan Austin en in lijn met Loxley ben ik van mening dat taal uitgesproken op een podium juist een extra dimensie genereert: omdat datgene uit ons ‘gewone’ leven met performatieve taal wordt geënceneerd. ‘Theatrale’ taal – performatieve taal uitgesproken op een podium – is zodoende niet parasitair in de woorden van Austin, maar grijpbaar en inzichtelijk.

Dit impliceert dat taal in het theater altijd kan worden opgevat als een *speech act*. Taal uitgesproken op een podium is intentioneel, wordt op- en uitgevoerd (dus performatief) en is zodoende een actie in zichzelf. Het feit dat ‘theatrale’ taal een handelend gegeven is en dus iets doet, maakt dat taal de kracht bevat effect te sorteren op de toeschouwers. Effect sorteren in de zin dat het toeschouwers mee kan nemen in een bepaalde gedachtegang, het hun verbeelding kan stimuleren en volgens Butler het zelfs het lichaam kan beïnvloeden. Daarom ben ik van mening dat ‘theatrale’ taal de verbeelding kan activeren en daarmee een beweging op imaginair niveau kan oproepen. Om niet in algemeenheden te vallen wordt in het volgende hoofdstuk dit argument geïllustreerd aan de hand van de voorstelling *WWWHIT*. Door deze voorstelling te analyseren wordt het antwoord op de vraag hoe taal een beweging in denken mogelijk maakt geconcretiseerd.

⁷³ Austin, 22.

4. HOE GEDACHTEN TE BEWEGEN MET WOORDEN?⁷⁴

De laatste vraag, tevens de hoofdvraag, die hier nog beantwoord moet worden is hoe beweging wordt opgeroepen door het gebruik van taal. Deze vraag wordt in dit hoofdstuk geïllustreerd aan de hand van een analyse van de voorstelling *WWWHIT*. In deze analyse staat taal centraal, maar uiteraard niet op zichzelf. Taal wordt onderzocht in relatie tot andere aspecten die in deze voorstelling aan het licht komen, zoals immobiliteit, geluid, licht en de verbeelding van de toeschouwers. Op deze manier ontvouwt zich de werking van taal in de voorstelling en kan ik opheldering geven over hoe in deze voorstelling een beweging in gedachten door het gebruik van taal wordt opgeroepen en om wat voor soort gedachten dat dan gaat. Deze analyse is gebaseerd op de literatuur naar voren gekomen aandachtspunten en wordt ondersteund met uitspraken van Ivana Müller over deze voorstelling.

4.1 Taal in relatie tot immobiliteit

Het is donker in de zaal. Langzaam gaan de lichten aan. Wij – de toeschouwers – zijn getuige van vijf performers die in vaste posities staan. Het is stil. Na een paar minuten gaan de lichten weer uit en vervolgens weer aan. De performers staan nog in precies dezelfde posities. We zijn getuige van een *tableau vivant* – een levend schilderij, een sprekend levend schilderij om precies te zijn. Want na drie minuten begint één van de performers te spreken:

I imagine we are standing in the middle of a forest. We are on a family weekend and we haven't seen each other for a while. We just had lunch and we are about to continue our trip up the hill.

Daaropvolgend zeggen de andere performers één voor één:

I imagine we are wearing matching training suits. I am bringing aunt Hilde her tea.

⁷⁴ Deze titel is gebaseerd op de titel van het boek *How To Do Things With Words?* van J.L. Austin.

I imagine I am a fox. This is an animal gallery. The bear, the wild fox, the cat, the tiger and the rabbit are behind me.

I imagine we escaped from the zoo and we are hungry. It's pouring rain. Our furs are soaking wet and smelly.



Afbeelding 1: Ivana Müller: *While We Were Holding It Together*. Foto: Karijn Kakebeeke

Terwijl ze spreken veranderen de performers niet van positie. Fysiek bewegen doen ze niet, maar stilstaan kunnen we het in wezen niet noemen, want zoals Deleuze stelt: stilstaan bestaat niet, we zijn altijd in beweging.⁷⁵ Stilstaan is altijd op weg naar beweging.⁷⁶ Een lichaam kan niet bestaan zonder beweging en dit wordt ook zichtbaar na enige tijd: de lichamen van de performers beginnen hevig te trillen en te schudden. De poging tot immobiliteit blijkt een erg fysieke actie te zijn. Met woorden reflecteren zij op de pijn en last die ze hieraan ondervinden:

⁷⁵ Deleuze en Guattari, 38.

⁷⁶ Manning, 43.

I imagine a different position of my hand would have been a better choice.

I imagine I am standing on stage with four other actors. It's the forty-fourth minute of the show. You are looking at us, guessing who we are this time. I feel pain, my leg is completely numb. I got pins and needles in my hands.

In een interview over *WWWHIT* geeft Müller aan dat ze interesse had in het maken van een voorstelling waarin ze beweging wilde produceren zonder daadwerkelijk beweging te tonen. Ze zegt dat de beweging in deze voorstelling zich manifesteert in een dynamiek in denken:

I think the notion of movement is extremely important. Because when you move you can see better. You can turn around etcetera. You have more perspectives than when you are placed in one position. That's a very nice metaphor in the piece and it is reinforced by the fact that they can't physically move. So in order to really move and to make sense they have to think in a kind of dynamic way. That's the way to change positions.⁷⁷

Hier suggereert Müller dat het feit dat wij ons kunnen bewegen ons verschillende en meer perspectieven biedt en maakt dat we de wereld om ons heen beter begrijpen. In de voorstelling moeten de performers, doordat ze immobiel zijn, op een dynamische manier denken om zich te kunnen 'verplaatsen' en daarmee metaforisch gezien de 'wereld' beter te bevatten. Zo gezien vindt er een dynamiek in denken plaats bij de performers.

Overigens bewegen de performers op een zeker moment wel fysiek, alleen is dit niet zichtbaar voor de toeschouwers. Na veertig minuten, op het moment dat de zaal weer verlicht wordt, zijn we getuige van een verandering in het *tableau vivant*. De performers zijn van plek gewisseld. Hier speelt Müller met de verwachtingen van de toeschouwers. Ze zegt zelf te willen onderzoeken wat dit zegt over noties als gender, toe-eigening en belichaming.⁷⁸ Vragen als: 'wat is het lichaam?', 'wat betekent het lichaam?', 'van wie is het lichaam?' komen aan het licht en worden tevens onder woorden gebracht door de performers:

⁷⁷ Ivana Müller, "On Imagining Together: Interview with Ivana Müller," Interview door Marlon Barrios Solano. *Dance-Tech.TV*, 26 september 2008. Web. Ten laatste geraadpleegd op 4 augustus 2014. <http://dance-tech.tv/videos/on-imagining-together-interview-with-ivana-muller/>.

⁷⁸ Ibidem.

I imagine this body doesn't belong to me.

I imagine being in somebody else's body.

I imagine my thought would change if I were in a different body.

I imagine seeing no reason moving to another body. I have been constructing something here and I want to continue.

I imagine it would be nice to go and live somewhere else. I imagine I am doing it right now. [...] I guess I have succeeded. I am now a young oriental lady in a school uniform relaxing on a mat in Bangkok.

De laatste uitspraak "I guess I have succeeded. I am now a young oriental lady in a school uniform relaxing on a mat in Bangkok" wordt uitgesproken door een mannenstem, maar schijnt uit het lichaam van de vrouw rechts van hem te komen. Ze synchroniseert de zin na en de man houdt zijn mond dicht. De uitvoering van deze uitspraak is zo gezien helemaal interessant wanneer we het hebben over noties als gender, toe-eigening en belichaming. Is het lichaam van de stem van de man of van de vrouw die nasynchroniseert? En is het lichaam dan dus van een man of een vrouw en heeft dat invloed op de essentie van de uitspraak?

4.2 Taal in relatie tot geluid

Het geluid van de voorstelling komt met name van de teksten die de performers uitspreken. In het uitspreken ervan zit een tempoverschil. Soms spreken ze snel, soms langzamer. Het tempo ondersteunt tegelijkertijd de inhoud van de uitspraken. De performers spreken bijvoorbeeld sneller, wanneer ze het hebben over dat ze onstuimig aan het dansen zijn:

I imagine the music is blasting. I am dancing like crazy and we are sweating like pigs. You are putting your hands on my hips, lifting me high up into the air.

I imagine we are all jumping together. We are jumping higher, higher, higher, higher and higher.

Deze laatste uitspraak spreken ze ook samen uit waardoor het 'we' extra kracht krijgt.

Verder worden in de voorstelling andere geluidsfragmenten ten gehore gebracht, waarvan sommige moeilijk te herleiden zijn. Het schijnt dat deze geluiden ook de inhoud van de uitspraken ondersteunen. Als de performers bijvoorbeeld zeggen dat ze in een bos zijn, hoor je op de achtergrond tjirpende krekels en tjilpende vogels. Wanneer ze spreken over een hete zomermiddag in Spanje hoor je het geluid van zoemende vliegen. Over het algemeen worden deze geluidsfragmenten ten gehore gebracht op het moment dat het donker is en soms zijn ze te horen op de achtergrond als de performers spreken. Aan de ene kant zetten deze geluiden de inhoud van de uitspraken kracht bij en aan de andere kant nodigen de geluiden in het donker uit tot de verbeelding: op het moment dat we het geluid van automotoren in het donker horen, worden we uitgenodigd ons het mentale beeld van rijdende auto's te verbeelden.

4.3 Taal in relatie tot licht

Gedurende de voorstelling wordt regelmatig de zaal donker en licht gemaakt. Net als bij het geluid zit hier een tempoverschil in. Soms wordt het *tableau vivant* op trage wijze verlicht, een andere keer abrupt. Dit zorgt voor dynamiek en ondersteunt de inhoud van de tekst. Bij het gedeelte dat de performers spreken over dans, praten ze sneller en gaat het licht rapper aan en uit.

De performers spreken als het licht aan is, op één moment na. Dit is als ze in het donker spreken over dat ze zich in een donker bos bevinden en dieren in de verte horen. Op een gegeven moment maakt één van de performers seksuele zinspelingen:

I imagine feeling maid Marianne's hand on my thigh. I can feel my heart is beating faster. I imagine she is touching my belly and pulling my top off. I am unzipping her white skirt. It is sliding down her hips. It looks like it moves in slow motion. To my surprise she doesn't wear a slip. I imagine her stepping out of her skirt. Her nipples are hard. She is unbuckling my belt and pulling of my trousers with difficulty. I am shy, but also proud. I have a huge erection. I imagine.

Met het uitspreken van deze laatste twee woorden gaan de lichten weer aan. Aan het *tableau vivant* is niets veranderd. Het verduisteren van de zaal in combinatie met de

toespelingen op de verbeelding maakt het voor de toeschouwer mogelijk een imaginair beeld te creëren. Het zintuig tot zicht is 'uitgeschakeld', waardoor ruimte wordt vrijgemaakt voor de toeschouwer om eigen beelden te scheppen en de suggestieve teksten zetten dit extra kracht bij.

4.4 Taal in relatie tot verbeelding

De werking van taal in de voorstelling laat zich op drie verschillende manieren omschrijven. Allereerst geldt de taal als *speech act*, zoals besproken in het vorige hoofdstuk. De taal doet iets in de zin dat het een beweging in gedachten oproept omdat het de verbeelding stimuleert. De twee woorden 'I imagine' – ik verbeeld me, ik stel me voor – zijn hierin cruciaal door de continue herhaling. De woorden zijn per definitie performatief, omdat ze worden uitgesproken op een podium. Bovendien bevatten de woorden in zichzelf een illocutionaire kracht: de intentie met het uitspreken van 'I imagine' is dat wij ons verbeelden. En daarmee ligt de actie van het verbeelden in het uitgesprokene. Er zou sprake kunnen zijn van een perlocutionaire kracht, wanneer een toeschouwer zich niet zou verbeelden. Omdat dit niet de intentie is van de uitspraak en daarmee de consequentie buiten het uitgesprokene valt.

In de tweede plaats is de taal suggestief in de zin dat de taal beelden oproept en evocatief is. Daarmee evoceert de taal de verbeelding, maar vult het niet in. Een uitspraak als: "I imagine a camera recording me. It is a B-movie and the guy next to me is holding the boom microphone. I am saying the magnolias are beautiful this season" geeft de toeschouwer de instrumenten – suggesties – om de verbeelding op te wekken. Daarnaast worden regelmatig toespelingen gemaakt op de zintuigen van de toeschouwer. Bijvoorbeeld in uitspraken als: "I imagine we are on our way to Switzerland. It smells a bit funny in here" of "I imagine you closing your eyes and still being able to see me in this position". De zintuigen worden dus niet alleen gestimuleerd door het daadwerkelijke gebruik van geluid en licht, maar ook door het benoemen van de zintuigen zelf. Met het aanreiken van deze instrumenten – suggesties en toespelingen op de zintuigen – wordt in wezen ruimte gecreëerd voor iedere toeschouwer deze voorstelling op zijn of haar manier te ervaren en te verbeelden. De verbeelding is afhankelijk van de realiteit en is gebaseerd op persoonlijke

ervaringen en daardoor verbeeldt ieder de voorstelling op een eigen wijze.⁷⁹ Müller zegt daar het volgende over:

The text is so specific but then so open at the same time, it can be read differently in terms of time and the place where it's performed. And that's actually the strong point in this piece. It has this direct connection to what's happening in the world—it's almost a matrix, a kind of machine that can produce reflection or imagination in different contexts. It works like this almost with every show: if you have 100 people in the audience they will make 100 slightly different versions in the show. They relate to it according to their own experiences.⁸⁰

Kendall L. Watson, hoogleraar filosofie, stelt dat de verbeelding spontaan kan opkomen of met opzet toegepast kan worden.⁸¹ Gezien het feit dat de verbeelding wordt opgeroepen in de context van een voorstelling, zou ik willen stellen dat de werking van de verbeelding deels spontaan plaatsvindt en deels met opzet. Aan de ene kant wordt de verbeelding van de toeschouwer bewust geactiveerd, maar we blijven als toeschouwer onze eigen verbeelding in de hand houden. Daarom ben ik van mening dat deze voorstelling staat en valt met de participatie van de toeschouwer. Een perlocutionair gevolg – in dit geval het niet-verbeelden – is niet uit te sluiten. Müller zegt het volgende daarover: “And the way you participate as well. It's very clear: if you don't participate this whole piece falls into bits, it doesn't make any sense.”⁸²

Dit brengt mij op het derde aspect dat ik wil bespreken, namelijk dat de taal de participatie van de toeschouwer uitdaagt. In de uitspraken wordt regelmatig gesproken van ‘we’, waarmee de andere performers bedoeld kan worden, maar ook de toeschouwer kan zich aangesproken voelen:

I imagine us still be here in three hundred years.

⁷⁹ Kendall L. Watson, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge: Harvard University Press, 1990), 17-18.

⁸⁰ Ivana Müller, “Claudia LaRocco Presents: Interview with Ivana Müller,” Interview door Claudia LaRocco. *Dance-Tech.TV*, 2011. Web. Ten laatste geraadpleegd op 5 augustus 2014. <http://dance-tech.tv/2011/04/07/hello-world/>.

⁸¹ Watson, 14.

⁸² Ivana Müller, “Claudia LaRocco Presents: Interview with Ivana Müller,” Interview door Claudia LaRocco. *Dance-Tech.TV*, 2011. Web. Ten laatste geraadpleegd op 5 augustus 2014. <http://dance-tech.tv/2011/04/07/hello-world/>.

I imagine we are in this all together.

Bovendien maakt de titel van de voorstelling dezelfde zinspelingen: *While We Were Holding It Together*. Wie wordt er precies bedoeld met ‘we’ en ‘it’? Dit soort uitspraken maken de toeschouwers niet alleen bewust van de vijf performers op het podium en de medetoeschouwers, maar ook van henzelf en hun stilzittende lichaam. Dit creëert een gevoel van saamhorigheid: “I imagine we are in this all together”. De notie ‘groep’ schijnt van groot belang te zijn in dit werk van Müller. Dit bevestigt ze in een interview waarin ze zegt dat ze het publiek wil engageren door hun verbeelding te prikkelen en hen op die manier bij de voorstelling te betrekken. Tezamen produceren ze beweging door te verbeelden.⁸³

Recapitulerend staat taal - ondersteund door de immobiliteit van de performers en door het gebruik van licht en geluid – in *WWW HIT* in teken van het oproepen van de verbeelding. De kracht van de taal uit zich daarbij op meerdere aspecten. In de eerste plaats bevatten de uitspraken een illocutionaire kracht, in de tweede plaats zijn ze suggestief en daarmee creëren ze ruimte voor eigen invulling en in de derde plaats is de taal gericht op de participatie van de toeschouwer waardoor je als toeschouwer wordt meegenomen op ‘reis’. Ik heb het specifiek over een reis, omdat de performers de toeschouwers met hun uitspraken meenemen naar verschillende plekken (dierentuin, bos, Spanje, Zwitserland) en tijden (bourgeois, nacht, dag). Met z’n allen, performers én de toeschouwers, zijn ze op weg. Niet in de letterlijke zin, maar ze verbeelden – stellen zich voor, *they imagine* – dat ze zich verplaatsen. Op deze wijze produceren ze samen een beweging in denken en door te denken: “In philosophical enunciations we do not do something by saying it but produce movement by thinking it.”⁸⁴ Op basis van deze uitspraak van Deleuze en Guattari zouden we kunnen aannemen dat de taal in deze voorstelling in wezen anders is dan een *speech act*, omdat er niet iets zou worden gedaan door te spreken, maar omdat er beweging zou worden geproduceerd door te denken. Naar mijn idee hoeven de twee elkaar niet uit te sluiten. In deze voorstelling maakt de *speech act* juist de beweging in denken mogelijk door de verbeelding te activeren.

⁸³ Ivana Müller, “On Imagining Together: Interview with Ivana Müller,” Interview door Marlon Barrios Solano. *Dance-Tech.TV*, 26 september 2008. Web. Ten laatste geraadpleegd op 4 augustus 2014. <http://dance-tech.tv/videos/on-imagining-together-interview-with-ivana-muller/>.

⁸⁴ Deleuze en Guattari, 64.

5. CONCLUSIE

Als enthousiast en niet onervaren dansamateur kon ik mij dans zonder fysieke beweging niet voorstellen. Na twee jaar intensieve studie naar het (experimentele) dansveld, besef ik dat er meer dansvoorstellingen worden gemaakt zónder dan mét beweging. De fascinerende vraag hoe het mogelijk is dat we dit als dans beschouwen, groeide en resulteerde in deze scriptie. Ik heb proberen aan te tonen dat conceptuele dansvoorstellingen wel degelijk beweging bevatten. Ik heb onderzocht door welke processen die beweging wordt opgeroepen. Er was ook een andere route mogelijk geweest. Namelijk een onderzoek naar de vraag ‘wat dans is’. Dit bleek een onmogelijke en oneindige route te zijn, die zou uitlopen op generalisaties en vage beschrijvingen. Er is immers geen eenduidige definitie van dans te geven. En mij gaat het primair niet om de vraag ‘wat dans is’, maar juist om een heroverweging van wat beweging is. Beweging verwijst niet alleen naar een fysieke verplaatsing. Daarmee kan dans dus over andere en meerdere vormen van bewegingen gaan.

In de eerste plaats hebben we gezien dat het karakter van de dans is veranderd. We zagen dat in de geschiedschrijving van de dans beweging vooropgesteld wordt. Dat dans beweging is werd niet in twijfel getrokken. Totdat in de jaren zestig van de vorige eeuw de makers van Judson Dance Theatre de ontologie van dans gingen bevragen door voorstellingen te maken met amateurs en alledaagse bewegingen. De discussie over wat dans is laaide op. In de jaren negentig laaide diezelfde discussie opnieuw op. Ditmaal over het zogenaamde genre ‘conceptuele dans’. Makers van conceptuele dansvoorstellingen stellen het concept op de voorgrond en niet de stijl of het thema van een voorstelling. Daarbij laten ze zich inspireren door andere disciplines. Dit kan resulteren in voorstellingen waarin weinig tot geen fysieke beweging voorkomt. Met de opkomst van de ‘conceptuele dans’ is het karakter van dans veranderd en zien we dat de grenzen tussen de verschillende podiumkunsten zijn vervaagd en in elkaar over zijn gaan lopen. Dans leert van de beeldende kunst, beeldende kunst van muziek, muziek van theater, theater van filosofie. De lecture-performances zijn hiervan een mooi voorbeeld – deze lezingen die veelal als dans worden gedefinieerd – begeven zich op het grensvlak van wetenschap, dans en filosofie. Heeft het nog wel zin om in die traditionele disciplines en gebaande wegen te denken? Ik denk het

niet: het zou geen doel moeten zijn om de disciplines eenduidig te willen definiëren, omdat dit stigmatiserend werkt en de werken tekort kan doen. Overigens heb ik met deze acceptatie van het oprekken van de grenzen van het begrip van dans niet willen betogen dat dans helemaal geen beweging meer hoeft te bevatten. Ik heb juist aangetoond aan de hand van uitspraken van Deleuziaanse denkers dat beweging meer kan zijn dan een fysieke verplaatsing. Het kan zich ook als een onzichtbaar, ontastbaar, imaginair gegeven manifesteren. Deze opvatting van beweging luidt een transformatie in van ons denken over beweging. Dit betekent dat dans over meer kan gaan dan over fysieke beweging.

In de tweede plaats heb ik aan de hand van taalfilosofen aangetoond dat taal een kracht bezit. Taal heeft een handelend vermogen: het kan dingen doen in de wereld. Deze eigenschappen van taal zijn extra zichtbaar in de context van een theater, omdat taal daar per definitie performatief is in de zin dat het op- en uitgevoerd wordt. Op deze manier werd geconcludeerd dat taal – gezien haar kracht – een belangrijke rol speelt in het oproepen van een imaginaire beweging.

In de derde plaats heb ik geïllustreerd hoe dit mogelijk is aan de hand van een analyse van de voorstelling *WWWHIT* van Ivana Müller. De voorstelling van Müller is een toonbeeld van dans als imaginaire beweging. Het stipt de transformatie in ons denken over dans en beweging aan en verwijdt daarmee onze blik op dans. We zagen namelijk dat het soort taal en het gebruik ervan in deze voorstelling de verbeelding van de toeschouwers activeert en daarmee een beweging in hun denken oproept. De taal bevat allerlei aspecten die de verbeelding opwekken: haar illocutionaire kracht, suggestieve, ruimte creërende karakter en omdat ze om het engagement van de toeschouwers vraagt. Dit werd ondersteund door het gebruik van het licht, het geluid en de immobiliteit van de performers. Deze verschillende aspecten activeren de verbeelding en produceren zo een beweging in denken.

Deze studie kent een aantal beperkingen en biedt mogelijkheden voor verder onderzoek. Ten eerste is ze gebaseerd op slechts één voorstelling. Het is specifiek het gebruik van taal in deze voorstelling die de verbeelding activeert en daarmee een beweging in de denken produceert. Of het een meer algemeen geldende kwestie is kan pas na analyse van verscheidene voorstellingen gesteld worden. Het zou interessant zijn om de in deze scriptie gebruikte aandachtspunten toe te passen op andere conceptuele dansvoorstellingen.

Ten tweede heb ik met de focus op taal niet willen uitsluiten dat andere factoren een rol kunnen spelen in het oproepen van verbeelding die leidt tot een beweging in denken. Als we bijvoorbeeld denken aan de voorstelling *Memento Mori* van Pascal Rambert en Yves Godin zien we dat het verduisteren van de zaal kan uitnodigen tot de verbeelding. Met de focus op taal is één facet getoond dat, zonder het tonen van fysieke beweging, een rol speelt in het activeren van de verbeelding die een beweging in het denken oproept. Het stimuleren van andere zintuigen, zoals zicht, tast, geur of proeven, zouden die rol ook kunnen spelen. Ook dit zijn interessante onderwerpen voor verder onderzoek.

Ten derde waren andere onderzoeksperspectieven denkbaar geweest. Bijvoorbeeld, met de huidige neuropsychologische kennis zou het interessant zijn te onderzoeken of bepaalde gebieden in het brein daadwerkelijk geactiveerd bij het zien van voorstellingen als *WWW HIT*.

Tot slot – om de cirkel rond te maken – kunnen we de titel *Vorbij de dans als fysieke beweging* dus op twee manieren lezen. Aan de ene kant als ‘vorbij met de dans als fysieke beweging’, wat daadwerkelijk refereert naar Lepecki’s eindpunt in de dans. Aan de andere kant als ‘vorbij aan de dans als fysieke beweging’, wat verwijst naar dans die verder gaat dan fysieke beweging. Deze scriptie gaat over dat laatste. Over dans die verder gaat, grenzen overstijgt en onze horizon verbreedt. Want dans zonder fysieke beweging kan dans zijn.

“We are in this all together”

Het einde van de voorstelling kunnen we opvatten als een metafoor van de beweging in denken die de performers en toeschouwers samen produceren. Het podium is leeg – het *tableau vivant* is verdwenen. De lichten zijn aan. Van achter het podium horen we de performers spreken:

I imagine we are a photo of a family. We look happy together. We are looking at each other. I'm looking at you and you are looking at me. We are smiling.

Are we now only thoughts?

No, we are still an image.

I am wondering if the people in the audience are now travelling as well. Silently. From one body to another.

I wonder if they're here on stage in one of us.

I imagine we are in this all together.

De woorden “Are we now only thoughts?” verwijzen naar hoe de performers levende wezens worden in de verbeelding van de toeschouwers: de toeschouwers belichamen het uitgesprokene door te denken. Zij wekken de performers – waartoe ze alle instrumenten krijgen – tot leven. Wat blijft er van hen over nu er enkel een kaal podium te zien is? En wat doet dat met de toeschouwers? Worden zij de performers – “I wonder if they're here on stage in one of us”? Eén ding is zeker: “We are in this all together”.

LITERATUUR

Boeken en artikelen

Austin, J.L. *How To Do Things With Words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

Birringer, Jonathan. "Dance and Not Dance." In *A Journal of Performance and Arts* 27.2 (2005): 10-27. Print.

Bleeker, Maaïke. "Lecture Performance as Contemporary Dance." In *New German Dance Studies*, geredigeerd door Susan Manning en Lucia Ruprecht, 232-246. Illinois: University of Illinois Press, 2012.

Butler, Judith. *Opgefokte taal: Een politiek van de performatief*. Amsterdam: Parrèsia, 2007.

Cohen, Selma Jeanne. *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*. Hightstown: Princeton Book Company, Publishers, 1992.

Copeland, Roger en Marshall Cohen. *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1983.

Cvejić, Bojana en Xavier Le Roy. "To End With Judgment By Way Of Clarification...." 2005. Online. <http://www.mobileacademy-berlin.com/englisches/2006/texte/Cvejic03.html> [Ten laatste geraadpleegd op 28 juli 2014].

Cvejić, Bojana. "Learning by making and making by learning how to learn (Contemporary Choreography in Europe: When did theory give way to self-organization?)." 2006. Online. <http://summit.kein.org/node/235> [Ten laatste geraadpleegd op 26 juli 2014].

Deleuze, Gilles en Félix Guattari. *What Is Philosophy?*. London: Verso, 1994.

- Fabius, Jeroen. "The missing history of (not)conceptual dance." 2012. Online.
[http://www.academia.edu/4060526/J. Fabius. The missing history of not conceptual dance.](http://www.academia.edu/4060526/J._Fabius._The_missing_history_of_not_conceptual_dance) In Merel Heering Ruth Naber Bianca Nieuwboer en Liesbeth Wildschut. *Danswetenschap in Nederland deel 7. Amsterdam Vereniging voor Dansonderzoek 2012* [Ten laatste geraadpleegd op 6 augustus 2014].
- Kattenbelt, Chiel. "Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity." In *Mapping Intermediality in Performance*, geredigeerd door Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender and Robin Nelson, 29-37. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.
- Lepecki, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York en London: Routledge, 2006.
- Lepecki, André. "Introduction//Dance as a Practice of Contemporaneity." In: *Dance: Documents of Contemporary Art*, geredigeerd door André Lepecki, 14-23. London: Whitechapel Gallery, 2012.
- Lepecki, André en Ric Allsopp. "On Choreography". In *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 13.1 (2007): 1-6. Print.
- Loxley, James. *Performativity*. New York: Routledge, 2007.
- Manning, Erin. *Relationescapes: Art, Philosophy and Movement*. London: The MIT Press, 2009.
- Massumi, Brian. *Parables For The Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham & London: Duke University Press, 2002.

Protopapa, Efrosini. "Choreography as Philosophy or Exercising Thought in Performance." In: *Thinking Through Dance: The Philosophy of Dance Performance and Practices*, geredigeerd door Jenny Bunker, Anna Pakes and Bonnie Rowell, 52-69. Hampshire: Dance Books Ltd, 2013.

Protopapa, Efrosini. "Choreographic Practice and the State of Questioning." In: *Dance Theatre Journal* 20.3 (2004): 6-8. Print.

Utrecht, Luuk. *Van Hofballet tot Postmoderne Dans: De geschiedenis van het academische ballet en de moderne-dans*. Zutphen: Walburg Pers, 1988.

Watson, Kendall L. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

Websites

Müller, Ivana. "Officiële Website Ivana Müller." Ten laatste geraadpleegd op 6 augustus 2014. <http://www.ivanamuller.com>.

Performances

WHILE WE WERE HOLDING IT TOGETHER. [2006] Concept en regie Ivana Müller. Geregistreerd (video en montage) door Nils de Coster. Rotterdamse Schouwburg, Rotterdam, 25 & 26 oktober 2006. Dance-Tech.TV. Ten laatste geraadpleegd op 8 augustus 2014. <http://dance-tech.tv/videos/ivana-muller-2/>.

Interviews

Müller, Ivana. "Claudia LaRocco Presents: Interview with Ivana Müller." Interview door Claudia LaRocco. *Dance-Tech.TV*, 2011. Web. Ten laatste geraadpleegd op 5 augustus 2014. <http://dance-tech.tv/2011/04/07/hello-world/>.

Müller, Ivana. "On Imagining Together: Interview with Ivana Müller." Interview door Marlon Barrios Solano. *Dance-Tech.TV*, 26 september 2008. Web. Ten laatste geraadpleegd op 4 augustus 2014. <http://dance-tech.tv/videos/on-imagining-together-interview-with-ivana-muller/>.

BIJLAGE | Informatie over *While We Were Holding It Together*

Concept / regie	Ivana Müller
Performance	Katja Dreyer / Sarah van Lamsweerde / Albane Aubry, Pere Faura / Ricardo Santana / Arnaud Cabias, Karen Røise Kielland / Hester van Hasselt / Anne Lenglet, Stefan Rokebrand / Jobst Schnibbe / Geert Vaes / Sébastien Chatelier, Jefta van Dinther / Bill Aitchison / Julien Fallée – Ferré
Tekst	Ivana Müller Bill Aitchison Katja Dreyer Pere Faura Karen Røise Kielland Stefan Rokebrand Jefta Dinther
Artistiek advies	Bill Aitchison
Geluidsontwerp	Steve Heather
Lichtontwerp & techniek	Martin Kaffarnik

While We Were Holding It Together is geproduceerd door LISA en I'M'COMPANY, in coproductie met Sophiensaele Berlin (DE), Productiehuis Rotterdam / Rotterdamse Schouwburg (NL), Dubbelspel (30CC en STUK Kunstencentrum Leuven, BE).

Dit project wordt financieel ondersteund door het Nederlands Fonds voor de Podiumkunsten en de Mondriaan Stichting.⁸⁵

⁸⁵ Ivana Müller, "Works," *Ivana Müller*, 1 augustus 2014, <http://www.ivanamuller.com/works/while-we-were-holding-it-together/>.