De betekenis van het danskostuum

Het kostuum in relatie tot de scenografie, het narratief en het lichaam in de voorstelling *Zero*

Jess den Houdijker
4115147
BA-Eindwerkstuk Media en Cultuur
2015-2016 Blok 2
18-2-16
Begeleidster: Sigrid Merx
Tweede lezer: Giel Kattenbelt

Abstract

In dit onderzoek wordt door middel van een voorstellingsanalyse onderzocht wat de relatie is tussen de kostuums en de dans in de voorstelling *Zero* van Nanine Linning. De manier waarop het kostuum betekenis creëert zal hierin leidend zijn. *Zero* is een moderne dansvoorstelling waarin de laatste uren op aarde worden verbeeld. De aarde gaat ten onder, de zwaartekracht verdwijnt en het leven komt opnieuw tot bloei. Modeontwerpster Iris van Herpen ontwierp twee van de in totaal drie kostuums voor de voorstelling. De ontwerpen zijn opvallend en springen duidelijk in het oog. Het kostuum is echter niet alleen bedoeld als 'aankleding', maar vervult een duidelijke narratieve en betekenisvolle functie. De kostuums kunnen zelfs gezien worden als een belichaming van het narratief. Door te kijken naar de kostuums in relatie tot de scenografie, het narratief en de choreografie, worden de kostuums vanuit verschillende kanten geanalyseerd. Deze invalshoeken bieden elk hun eigen inzichten en dragen samen het antwoord op de hoofdvraag aan. Uit deze afzonderlijke analyses komt naar voren dat de drie verschillende componenten nauw met elkaar in verband staan en ook onderling een relatie met elkaar aangaan. Wat duidelijk is, is dat het kostuum een leidend theatraal object is in de gehele voorstelling.

Inhoudsopgave

Abstract 1

Inleiding 3

De onderzoeksvraag 5

Het theoretisch kader 5

Methode 7

Kostuum & scenografie

De scenografie van de metallic strips 9

De scenografie van de transparante plaatjes 13

De afwezigheid van het kostuum 15

Kostuum & narratief

De stem van het kostuum 17

Het verhaal van de vogels 18

Naaktheid 20

Kostuum & choreografie

Aardse bewegingen 21

Geen zwaartekracht 22

Organisch geheel 23

Conclusie 24

Bronnenlijst 26

Inleiding

Heel langzaam verschijnen er gedaantes op het podium. Het mysterieuze schemerachtige licht zorgt voor een duistere sfeer en illustreert een totaal andere wereld dan waarin wij ons bevinden. Niet alleen het licht en de muziek roepen een bepaalde sfeer op, juist de in het oog springende kostuums zorgen voor een duidelijke visuele representatie van de gecreëerde wereld. Deze observatie beschrijft het begin van de voorstelling *Zero* (2014) van Nanine Linning. [1]

Het kostuum wordt in deze voorstelling gebruikt als theatraal teken dat betekenis met zich meedraagt en een bepaalde narratieve functie vervult. Juist in de moderne dans ondersteunt het kostuum vaak de bewegingspatronen van de dansers, het is complementair aan het lichaam en staat niet op de voorgrond. Het kostuum moet functioneel zijn, zodat de bewegingen van de dansers het verhaal kunnen vertellen. Deze ondergeschikte dienstbare positie zorgt er voor dat er in het wetenschappelijke, maar ook populaire debat, weinig aandacht is voor de werking van het kostuum. Echter, wanneer het kostuum wel een belangrijk visueel theatraal middel wordt, zoals in de voorstelling *Zero* het geval is*,* verdient het kostuum ook aandacht. Het kostuum fungeert hier niet alleen als 'aankleding' van de dansers, maar is bepalend in de betekenisgeving en speelt een rol in de choreografie.

Nanine Linning is choreografe, danseres en regisseur. In Duitsland heeft ze sinds 2009 haar eigen gezelschap, waarmee ze veel grote theatervoorstellingen maakt. In haar werk experimenteert ze veel met andere kunstvormen, zoals videokunst, opera, muziek en mode. Haar samenwerking met modeontwerpster Iris van Herpen is hier een voorbeeld van. Al eerder werkte ze met Van Herpen samen in de voorstellingen *Synthetic Twin* (2009) en *Madam Butterfly* (2010).[2]

Voor de moderne dansvoorstelling *Zero* ontwierp Iris van Herpen twee van de in totaal drie kostuums. De voorstelling die uit drie delen bestaat, waarin de dansers steeds in een ander kostuum gekleed gaan, vertelt in het kort het einde van de aarde en de val van de mensheid (deel 1), waarna de zwaartekracht langzaam verdwijnt (deel 2) en er een nieuwe toekomst ontstaat (deel 3).[3] Met de inzet van de opvallende kostuumontwerpen van Van Herpen en het gebruik van videobeelden, probeert Linning betekenis te creëren. De kostuumontwerpen representeren elk één van de drie fases en zijn nadrukkelijk verbonden met de thematiek van de voorstelling. Opvallend aan de kostuums uit *Zero* zijn de gebruikte materialen, de kostuumontwerpen en het contrast tussen de drie kostuums. Aan de hand van deze voorstelling zal er in dit onderzoek gekeken worden naar de relatie tussen kostuum, , scenografie, narratief en choreografie. Binnen de casus zal de aandacht gevestigd

[1] *ZERO,* Nanine Linning, NANINELINNING.NL, geregisseerd door Nanine Linning, Stadsschouwburg Utrecht, Utrecht, 4-05-14.
[2] "Biografie & CV", over Nanine Linning, geraadpleegd op 10-01-16. http://www.naninelinning.nl/p/184.html?m=253
[3] Dansproductie Nanine Linning, programmaboekje Zero, 4 mei 2015.

zijn op het gebruik en de verschijningsvormen van de kostuums en de werking en betekenis van deze kostuums in de context van de voorstelling.

Dansanalyses zijn vaak alleen gericht op de choreografie. De bewegingsuitingen van de dansers worden uitvoerig geanalyseerd, maar het kostuum wordt hierin vaak vluchtig genoemd of zelfs genegeerd. Als theatraal en performatief teken wordt het kostuum zelden geanalyseerd. Jojanneke Gremmen heeft in haar masterthesis over "Het kostuum in de hedendaagse dans" een klein onderzoek gedaan naar de aandacht voor het kostuum op de website van Spring. Hieruit kwam naar voren dat bij slechts 39% de kostuumontwerper werd benoemd op de website en dat er maar in zes van de negenentwintig recensies, het kostuum werd genoemd.[4] Dit onderzoek is natuurlijk alleen gericht op recensies, maar geeft wel een beeld van de situatie.

Er zijn natuurlijk wel wetenschappers die onderzoek hebben gedaan naar het kostuum, maar deze onderzoeken zijn veelal historisch gericht. Barbara Ravelhofer is een wetenschapper die in haar boek, *The Early Stuart Masque: Dance, Costume, and Music,* het gebruik van het kostuum in de renaissance in Engeland heeft onderzocht.[5] Bij de kostuums aan het hof lag de nadruk op de aankleding en hadden de kostuums een hele andere functie, voornamelijk een representatie van de stand, dan de kostuums die in de moderne dans gebruikt worden. Net als Ravelhofer bespreekt Luuk Utrecht in zijn boek *Van hofballet tot postmoderne-dans,* het kostuum in relatie tot verschillende stijlperiodes.[6] In de romantiek veranderde de functie van het kostuum drastisch. De tutu werd uitgevonden, waardoor het lichaam belangrijker werd en de bewegingsvrijheid van de dansers voorop kwam te staan.[7]

Gabriele Brandstetter, professor in de theater-, literatuur- en danswetenschap, belicht in haar boek, *Poetics of Dance,* het ontstaan van de moderne dans in relatie tot visuele ontwikkelingen in de kunst.[8] Opnieuw belicht zij net als Ravelhofer een historische periode, maar doet dit op een andere manier door voorbeelden van dansers en choreografen te bespreken die in die periode experimenteerde met de functie en het ontwerp van het kostuum. Per choreograaf bespreekt ze het kostuum in relatie tot het lichaam, de choreografie en de ruimte op het podium. Deze verschillende relaties zullen in dit onderzoek ook naar voren komen. De dramaturgische functie van het kostuum zal door, net als Branstetter, te kijken naar het lichaam en de choreografie worden geanalyseerd. Dit onderzoek zou daarom als een voortzetting gezien kunnen worden van de benadering van Brandstetter. Door te kiezen voor één casus, zal dit onderzoek zich richten op het specifieke gebruik

---

[4] Jojanneke Gremmen, "Het 'kostuum' in de Hedendaagse Dans", Masterscriptie Theaterwetenschap Universiteit van Amsterdam, juni 2012, pagina 7.
[5] Barbara Ravelhofer, *The Early Stuart Masque: Dance, Costume, and Music*, (New York: Oxford University Press, 2006), 157-169.
[6] Luuk Utrecht, *Van hofballet tot postmoderne-dans,* (Zutphen: Walburg Pers, 1988).
[7] Utrecht, *Van hofballet tot postmoderne-dans,* 115-116.
[8] Gabriele Brandstetter, *Poetics of Dance, Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes,* (New York: Oxford University Press, 2015).

van de kostuums in *Zero.* Dit gebruik is niet universeel en zal daarom geen generaliserende conclusie kunnen verschaffen. Inzichten uit dit onderzoek kunnen wel een eerste aanzet zijn om meer inzichten te verkrijgen in het discours over scenografie en kostuum.

De onderzoeksvraag

De specifieke hoofdvraag die in dit onderzoek gesteld zal worden is: *Hoe verhouden dans en kostuum zich tot elkaar in de voorstelling ZERO van Nanine Linning?* De manier waarop het kostuum betekenis creëert zal hierin leidend zijn. In moderne dans wordt het kostuum veelal gebruikt om het lichaam zo te kleden, dat op een organische wijze aandacht op de lijnen en bewegingen van het lichaam wordt gevestigd. Het kostuum verdwijnt daarbij vaak op de achtergrond, ten gunste van het lichaam dat de belangrijkste bron van expressie lijkt te zijn. Wat gebeurt er echter wanneer het kostuum een andere, in het geval van *Zero* een narratieve, functie krijgt waarbij lichaam en kostuum juist in hun onderlinge wisselwerking zichtbaar en betekenisvol worden? Wat gebeurt er dan met de relatie tussen dans en kostuum? Om deze vragen te kunnen beantwoorden zal er gekeken worden naar drie componenten uit de voorstelling. De scenografie, het narratief en de choreografie zullen worden geanalyseerd om een antwoord te kunnen geven op de bovenstaande vragen. Hieruit zijn de volgende deelvragen geformuleerd. Wat is de relatie tussen de scenografie en het kostuum? Wat is de relatie tussen het narratief en het kostuum? En ten slotte: Wat is de relatie tussen de choreografie en het kostuum?

Het theoretisch kader

Om te beginnen zal worden ingegaan op de notie van *scenografie*. Een concept dat in het theater/dansdiscours verschillend gedefinieerd wordt. Volgens architect en scenograaf João Mendes Ribeiro betreft *scenografie* "the inhabitability of the space", waarbij het gaat over de creatie van een ruimte waarin de lichamen van de performers een interactie met elkaar kunnen aangaan.[9] "The scenographic concept focuses much more on the three-dimensional nature of the space or the scenic object and its close relationship with the performers."[10] Deze notie van scenografie benadrukt de hechte relatie tussen performers en ruimte, maar van dit ruimtelijke concept maakt het kostuum ook deel uit.

[9] Joclin Mackinney en Philip Butterworth, A Cambridge Introduction to Scenography, (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 14.
[10] Mackinney en Butterworth, A Cambridge Introduction to Scenography, 14.

Jessica Bugg, wetenschapper en ontwerpster, beschrijft in haar artikel, "Emotion and Memory; clothing the body as performance", de rol van kostuumdesign in performance en scenografie.[11] Bugg brengt in haar concept *body located scenography* de rol van het kostuum naar voren. In haar notie staat de theatrale ruimte niet centraal, maar beschouwd zij het geklede lichaam als performatieve ruimte.

> "I suggest that (…) clothing can be understood (…) as a form of *body located scenography* that metamorphoses the divisions between costume and set, body and costume, wearer and audience by communicating a narrative of some kind or through the relationship between the materiality of the garment and the embodied response of the wearer in an intimate and experiential exchange."[12]

Bugg veronderstelt hier dat kleding, oftewel het kostuum, gezien kan worden als een vorm van *body located scenography*, dat verschillende grenzen kan veranderen. Het gaat hier over de relatie tussen kostuum en set, lichaam en kostuum en de relatie tussen drager en publiek. Binnen deze relaties kan het kostuum volgens Bugg een bepaalt soort narratief communiceren. Tevens kan de materialiteit van het kostuum een belichaamde ervaringsgerichte reactie bij de drager bewerkstelligen. Het kostuum wordt hier dus gezien als communicatiemiddel dat zowel een lichamelijke reactie, als een narratieve boodschap kan overbrengen. In dit onderzoek zullen beide functies, door naar de relaties tussen kostuum, scenografie en lichaam te kijken, worden geanalyseerd.

Dat kleding gezien kan worden als *body located scenography* sluit aan bij het concept *décorcostume,* wat Patrice Pavis aanhaalt, dat tevens het kostuum als theatraal object ziet.[13] "Costume often constitutes a kind of traveling scenography, a set reduced to human scale that moves with the actor: a décorcostume."[14] Pavis gebruikt deze term, van kostuumdesigner Claude Lemaire, om het kostuum te beschouwen als een bewegend decorstuk. Het kostuum wordt in deze benadering als een vorm van scenografie gezien die met het lichaam verboden is. De relatie tussen kostuum, scenografie en lichaam staat hier centraal. *Décorcostume* kan daarom ook gezien worden als een onderdeel van het concept *body located scenography* van Bugg. In *Zero* kunnen de kostuums van Iris van Herpen, voornamelijk uit het eerste deel, gezien worden als een *décorcostume*, doordat de kostuums naast de minimale set fungeren als bewegende scenografie.

Bugg legt tevens in haar artikel de aandacht op de narratief communicerende functie van het kostuum. Voor de tweede deelvraag zal er gebruik gemaakt worden van het concept *narrative*

---

[11] Jessica Bugg, "Emotion and Memory; Clothing the Body as Performance", Adele Anderson and Sofia Pantouvaki (eds.), *Presence and Absence: The Performing Body* (Oxford: Interdisciplinary press, 2014), 29.
[12] Bugg, "Emotion and Memory; Clothing the Body as Performance", 40.
[13] Patrice Pavis, *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*, (University of Michigan Press, 2003), 177.
[14] Pavis, *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*, 177.

embodiment. Bugg onderzoekt "the clothed body as a site for production of meaning, narrative, performance and communication in an interdisciplinary setting."[15] Bugg zie het geklede lichaam hier als een ruimtelijke plaats waar het kostuum, in relatie met het lichaam, een bepaalde narratieve betekenis of performance kan communiceren. Dit concept licht de relatie tussen lichaam en kostuum uit, die Bugg in haar concept *body located scenography* aanhaalt. "The work (…) embodies some form of suggested narrative, characterisation or message as dictated by the material choices and forms."[16] Het materiaal en het ontwerp zijn in deze narratieve functie twee belangrijke componenten, die in de analyse terug zullen komen.

Het materiaal en het ontwerp zijn tevens belangrijk in de choreografie. In dans wordt er namelijk gecommuniceerd met het lichaam. De mate waarin het kostuum het lichaam bedekt of vervormt, kan invloed hebben op de mogelijkheden van het lichaam. Om het kostuum in relatie tot de choreografie te analyseren zal het concept *affordance* worden toegepast. Het concept wordt ontleend aan de psycholoog J. Gibson. In zijn boek *The Ecological Approach to Visual Perception*, past Gibson zijn concept toe op de interactie tussen organisme en milieu.[17] "An affordance is a relationship between the properties of an object and the capabilities of the agent that determine just how the object could possibly be used."[18] Om zijn concept te vertalen naar dansanalyse zal het concept *affordance* worden toegepast op de interactie tussen kostuum, lichaam en choreografie. Het gaat hier nadrukkelijk om de relatie tussen de eigenschappen van het object (het kostuum) en de capaciteiten van de agent (de dansers). Het kostuum stelt het lichaam dus in staat of juist niet in staat om bewegingen uit te voeren, of een bepaalde boodschap over te brengen. *Affordance* kan in dit geval op verschillende niveaus te werk gaan. De mate van bedekking, de materialiteit, het ontwerp en de functionaliteit spelen allemaal een rol. Opnieuw, net als bij Bugg, gaat het om een wisselwerking tussen het kostuum en een andere variabele die samen bepalend zijn voor de betekenis of in dit geval het gebruik van het kostuum. De analyse zal daarom nadrukkelijk de betekenis van de verschillende relaties onderzoeken.

Methode

Een voorstellingsanalyse vormt de basis voor dit onderzoek. De voorstelling is live bijgewoond op 04-05-14. Doordat de voorstelling lang geleden live is gezien, is de analyse gebaseerd op registratiemateriaal en gedetailleerde foto's van de voorstelling. Tevens is er, als achtergrond informatie, gebruik gemaakt van een interview met Nanine Linning en het programmaboekje.

---

[15] Bugg, "Emotion and Memory; Clothing the Body as Performance", 29.
[16] Bugg, "Emotion and Memory; Clothing the Body as Performance", 42.
[17] J. Gibson, *The ecological approach to visual perceptions,* (Boston: Houghton Mifflins Publishers, 1979).
[18] Donald A. Norman, *The Design of Everyday Things: Revised and Expanded Edition*, (New York: Basic Books, 2013), 11.

De voorstelling is in drie delen verdeeld, die duidelijk zijn gemarkeerd door scenografische wisselingen. Deze delen markeren tevens de drie verschillende kostuumontwerpen. Elk kostuum zal eerst kort worden geïllustreerd aan de hand van een afbeelding, zodat het duidelijk is hoe de kostuums eruit zien. Per kostuum wordt vervolgens de relatie tot de scenografie, het narratief en de choreografie besproken. Elk kostuum verhoudt zich op een andere manier tot het lichaam en is op zijn eigen manier aanwezig in de voorstelling. De kostuums zullen daarom eerst per deelvraag en vervolgens pas in relatie tot elkaar worden geanalyseerd.

Wat betreft de relatie tussen kostuum en scenografie zal er gekeken worden naar het kostuum als theatraal object. Patrice Pavis, professor theaterwetenschap, stelt in zijn boek *Analysing Performance* dat het kostuum geanalyseerd kan worden in relatie tot het lichaam (costume and body) en relatie tot de ruimte (costume and space).[19] In deze analyse wordt er aandacht besteed aan de vorm en materialiteit van het kostuum en hoe deze zich verhouden tot het lichaam van de dansers. Maar er wordt ook stil gestaan bij de wijze waarop het kostuum als beeld en geluid verschijnt en hoe het zich verhoudt tot de ruimte en het algehele toneelbeeld. De concepten *body located scenography* (Bugg) en *décorcostume* (Pavis) zullen worden ingezet om de werking van de kostuums bloot te leggen.

De relatie tussen kostuum en narratief zal geanalyseerd worden door te kijken naar het narratief dat het kostuum verbeeldt. Het kostuum zal hier als narratief communicerend theatraal middel worden gezien. Hierbij gelden de observaties uit de analyse als uitgangspunt en zal de interpretatie van de makers ter ondersteuning worden ingezet. Aan de hand van het concept *narrative embodiment* (Bugg) zal deze deelvraag worden uitgewerkt.[20]

Ten slotte zal er voor wat betreft de relatie tussen kostuum en choreografie gekeken worden naar de wisselwerking tussen het ontwerp, de narratieve betekenis en de bewegingsuitingen en bewegingskwaliteiten van de dansers, die een specifiek deel van de choreografie belichten. Aan de hand van het concept *affordance* (Gibson) zal worden gekeken in hoeverre het kostuumontwerp aanstuurt op bepaalde bewegingen en bewegingskwaliteiten. Daarnaast wordt onderzocht in hoeverre de narratieve betekenis van het kostuum tot uitdrukking komt in de bewegingstaal.

[19] Patrice Pavis, *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*, (University of Michigan Press, 2003), 173-181.
[20] Bugg, "Emotion and Memory; Clothing the Body as Performance", 33.

Kostuum & scenografie

Figuur 1 kostuum eerste deel Zero

De scenografie van de metallic strips

In dit deel van de analyse zal de scenografie worden geanalyseerd, zoals in het theoretisch kader beschreven door Ribeiro en specifieker door Bugg. Het kostuum, de materialiteit, het licht en de set zullen hierin aan bod komen. De kostuums uit het eerste deel zijn gemaakt door haute-couture ontwerpster Iris van Herpen en zijn gebaseerd op twee ontwerpen uit haar collectie *Hybrid Holism* uit juli 2012. Van deze ontwerpen maakte ze twee verschillende kostuums, één voor de mannen en één voor de vrouwen.[21] Voor haar collectie *Hybrid Holism* gebruikte ze "mirrored copper sheeting, metallic coated stripes, UV-curable Polymer, silicone lace, Swarovski crystals, acrylic transparent

[21] Zie figuur 1.

sheets and Ecco leather."[22] Voor haar eerste kostuumontwerp heeft ze gebruik gemaakt van dezelfde metallic strips. Duizenden strips zijn aan elkaar bevestigd met behulp van polymeer en vormen samen het kostuum. De zwart gekleurde metallic strips zijn als een soort 'torrenpantser' in gebogen vormen, wijzend naar beneden, om de heupen aangebracht. Van het materiaal maakte Van Herpen voor de mannen knie/kuit lange rokken. Voor de vrouwen maakte ze van hetzelfde materiaal en in dezelfde stijl lange jurken. De losse strips van het gebruikte materiaal zijn niet weggewerkt in het ontwerp. De structuur van het materiaal is hierdoor juist zichtbaar gemaakt en refereert aan een insectachtige huidstructuur.

Het kostuum bedekt de benen en de romp van de danseressen bijna volledig en neemt door zijn omvang veel ruimte in. Het lichaam van de mannelijke dansers is wel bijna volledig zichtbaar. Het wit van de lichamen en de huid contrasteren duidelijk met de zwarte kostuums. Toch vormen de lichamen en de kostuums wel een eenheid, doordat de dansers in hun 'rol' opgaan. De dansers lijken, net als een tor, een soort schild te dragen. Anders dan bij de tor waar een 'exoskeleton' zijn 'weke delen' volledig omhult, zijn hier delen van het lichaam ontbloot. Hierdoor verschijnen de dansers als een soort half-menselijke/half-dierlijke organismen. Van hetzelfde materiaal heeft Van Herpen met ronde vormen ook een masker rondom het hoofd gemaakt. Hier verschillen opnieuw de kostuums van de vrouwen en de mannen. De maskers van de mannen zijn volledig gesloten, terwijl het vrouwenmasker uit meer ronde vormen bestaat en de mond niet bedekt.

Uit de materiaalkeuze van het kostuum blijkt dat Van Herpen veel ongewone materialen gebruikt voor haar ontwerpen. In een interview vertelt Van Herpen dat voor haar de materialiteit van stof te slap en moeilijk te gebruiken is tijdens het vormgevingsproces. "Je kunt er heel moeilijk mee bouwen of construeren", vertelt Van Herpen.[23] Ze gaat daarom op zoek naar andere materialen, voornamelijk buiten de mode-industrie, die wel vormvast zijn.[24] Haar ontwerpen omschrijft ze zelf als sculpturen om het lichaam, waarin het lichaam en het ontwerp samenvloeien tot een object.[25]

Het materiaalgebruik en de werkwijze van Van Herpen doet, historisch gezien, in bepaalde opzichten denken aan het werk van choreograaf en beeldend kunstenaar Oskar Schlemmer. Schlemmer experimenteerde in de Avant-Garde, aan het begin van de 20e eeuw, aan de kunstvakopleiding Bauhaus met geometrische en constructivistische ideeën in de beeldende kunst.[26] Hoewel zijn expertise in de beeldende kunst lag, hield hij zich ook bezig met dans. Bij zijn

---

[22] "HYBRID HOLISM HAUTE COUTURE AW2012/13 / IRIS VAN HERPEN", Formakers, geraadpleegd op 15-12-15. http://www.formakers.eu/project-467-iris-van-herpen-hybrid-holism-haute-couture-aw201213
[23] "Video het nieuwe ambacht", Arttube, geraadpleegd op 14-12-15. http://www.arttube.nl/nl/video/Centraal_Museum/Iris_van_Herpen
[24] "Video het nieuwe ambacht", Arttube, geraadpleegd op 14-12-15. http://www.arttube.nl/nl/video/Centraal_Museum/Iris_van_Herpen
[25] "Video dutch profiles: Iris van Herpen", Arttube, geraadpleegd op 14-12-15. http://www.arttube.nl/nl/video/Boijmans/DP_Iris_van_Herpen
[26] Utrecht, *Van hofballet tot postmoderne dans,* 166.

kostuumontwerpen voor zijn choreografieën experimenteerde hij ook, net als Van Herpen, met de mogelijkheden van nieuwe materialen om textiel te vervangen.[27] "Stiff, concealed forms, metal, for example, light aluminium, but also rubber, celluloid, flexible, unbreakable glass – the arsenal of all materials known and used to date only by industry and by science."[28] Experimenteren met materiaal is bij zowel Van Herpen, als Schlemmer dus goed terug te zien.

Wanneer er gekeken wordt naar de werking van het materiaal van het kostuum op het podium, is het opvallend dat het licht duidelijk invloed heeft op het materiaal. Het licht zet het kostuum in een minimale spotlight. Het zachte licht zorgt voor een mystieke sfeer, waarin het kostuum niet in zijn geheel wordt uitgelicht. Het materiaal weerkaatst het licht, waardoor het materiaal begint te glimmen en er duidelijk meer diepte in het kostuum zichtbaar wordt. Hier roept opnieuw de manier waarop de kostuums als onderdeel van de scenografie functioneren associaties op met avant-gardistische dansexperimenten. Danseres en choreograaf Loïe Fuller experimenteerde aan het eind van de 19e eeuw in haar choreografieën met de relatie tussen licht en het materiaal van haar kostuums. "Fuller employed light as a medium of transforming body movement into spatial effect (…) a 'play of light' on the moving, reflecting silk fabric."[29] Linning en Van Herpen creëren dit ook in *Zero.* Van Herpen maakt hier gebruik van een ander soort materiaal dat, net als zijde, licht weerkaatst en een glinstering laat ontstaan. "The costume receives light to varying degrees, thereby structuring and rhythming the changes in lightning intensity."[30] Het 'pantser' en de rondingen worden door de lichtweerkaatsing langzaam zichtbaar gemaakt. Doordat de dansers bewegen, worden er steeds meer kanten van het kostuum zichtbaar voor het publiek. Onderlinge verschillen tussen de maskers van de dansers en danseressen beginnen nu ook op te vallen. Het licht zorgt er dus voor dat de materialiteit en het ontwerp van het kostuum zichtbaar worden en als beeld aandacht vragen.

De materialiteit van het kostuum wordt niet alleen zichtbaar gemaakt, ook is het materiaal hoorbaar. Wanneer de dansers bewegen hoor je het materiaal van de kostuums ook bewegen. Je hoort namelijk 'de pantsers' die tegen elkaar aan kletsen. Dit geeft een extra dimensie aan de aanwezigheid van het kostuum en zorgt er voor dat het letterlijk van zich laat horen. Niet alleen het geluid, maar ook de materialiteit en het ontwerp van het kostuum zijn bepalend voor de aandacht die het kostuum, als een visueel object, in de voorstelling vraagt. Al deze aandacht voor het kostuum zorgt er echter niet voor dat het kostuum een opzichzelfstaand object wordt. Het kostuum blijft namelijk voortdurend in samenspraak met het lichaam.

---

[27] Brandstetter, *Poetics of Dance, Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes, 307-308.*
[28] Brandstetter, *Poetics of Dance, Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes,* 307-308.
[29] Brandstetter, *Poetics of Dance, Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes,* 290.
[30] Pavis, *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*, 178.

Binnen de relatie tussen het lichaam en het kostuum blijft het lichaam aanwezig en wordt het niet door het kostuum overstemt. Precies deze relatie lijkt Bugg te beschrijven in haar concept *body located scenography.*[31] "A form of body located scenography that metamorphoses the divisions between (…) body and costume".[32] De grenzen tussen kostuum en lichaam worden opnieuw vormgegeven, waardoor lichaam en kostuum door het ontwerp organisch in elkaar over kunnen lopen. Dit is te zien doordat het licht en schaduwen worden ingezet om de ruimte en het kostuum in elkaar voort te laten vloeien, zodat het ontwerp langzaam wordt uitgelicht. De vorm van het kostuum stelt tevens het kostuum in staat om een bepaald karakter vorm te geven en een narratief over te brengen. Vorm faciliteert hier een bepaalde interpretatie en dus is er bij deze vernieuwde relatie ook op een bepaald niveau sprake van *affordance,* dit zal in de volgende deelvraag worden behandeld.

In zekere zin kunnen de kostuums gezien worden als bewegende decorstukken. Een *décorcostume,* zoals Pavis het beschrijft. Pavis gebruikt deze term om te verwijzen naar het kostuum als "traveling scenography".[33] Door de minimale scenografie in het eerste deel, zijn de kostuums nadrukkelijk aanwezig en een belangrijk deel van de scenografie. Het kostuum vervult een bewegelijke scenografische functie en kan hierdoor geluid produceren en het licht beïnvloeden.

De achterwand is één groot zwart gat, waarin de dansers kunnen verdwijnen. Aan het plafond hangen naakte paspoppen met hun lijf naar beneden gericht, die de val van de mens lijken te weergeven. Door deze neerwaartse beweging suggereren de poppen een (narratieve) relatie tussen hen en de gekostumeerde dansers op het podium. De kostuums als bewegende scenografie gaan dus ook een relatie aan met andere objecten in de ruimte. De betekenis hiervan ten opzicht van de dansers op het podium zal in het narratief worden besproken.

[31] Bugg, "Emotion and Memory; Clothing the Body as Performance", 40.
[32] Bugg, "Emotion and Memory; Clothing the Body as Performance", 40.
[33] Pavis, *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*, 173-181.

De scenografie van de transparante plaatjes

Figuur 2 kostuum tweede deel Zero

Het kostuum uit het tweede deel, gemaakt door Iris van Herpen, is gebaseerd op een ontwerp uit haar *Capriole* collectie uit juli 2011. Voor haar ontwerp gebruikte ze 'acrylic transparent sheets', om een bolero te maken voor alle dansers. De driehoekvormige doorzichtige plaatjes acryl zijn vastgelijmd op een zwarte stof. Door de hoeveelheid plaatjes is de stof enkel bij de grote kraag zichtbaar. De bolero bedekt beide armen en een deel van de borst en rug. De plaatjes lijken op veren en refereren daarom, net als bij het eerste kostuum, aan een dierlijke huidstructuur, in dit geval dat van een vogel. Onder de bolero dragen de dansers zwarte glimmende catsuits. Deze gestroomlijnde strakke pakken tonen de vormen van het lichaam door het materiaal heen. Het catsuit kan hier gezien worden als "an extension of the body that is like a second skin".[34] Door de zwarte kleur lijkt het natuurlijk niet op de huid, maar door de nauwe omsluiting van het lichaam heeft het kostuum wel hetzelfde effect. De bolero en het catsuit lopen vloeiend in elkaar over, waardoor het lijkt alsof de 'veren' daadwerkelijk uit het pak groeien.

Het kostuum transformeert het lichaam hier in volume en in beeld. De relatie tussen het kostuum en het lichaam die Bugg beschrijft in haar concept *body located scenography*, is ten opzichte van het eerste kostuum veranderd.[35] Het volume is naar boven verplaatst en het lichaam is (bijna) volledig bedekt door het kostuum. Visueel gezien domineert het kostuum het lichaam.

[34] Joanne Entwistle, "Fashion and the Fleshy Body: Dress as Embodied Practice", *Fashion Theory*, 4:3(2000). 334, Geraadpleegd op 27-11-15. http://dx.doi.org/10.2752/136270400778995471.
[35] Bugg, "Emotion and Memory; Clothing the Body as Performance", 40.

Het toneelbeeld waar de kostuums onderdeel van uitmaken verandert in het tweede deel radicaal. Het kostuum is niet langer het enige theatrale object dat op het podium aanwezig is. Het komt naast de aanwezigheid van het decor te staan. Het kostuum kan daarom ook niet volledig beschouwd worden als een *décorcostume*.[36] Enerzijds is het kostuum wel bepalend in de boodschap en het beeld wat wordt overgebracht, anderzijds heeft het decor nu ook een grote rol gekregen. De achterwand is niet langer zwart, de vallende mensen zijn weg en er staan opeens drie wanden van lamellen om de dansers heen. Deze zilveren lamellen weerkaatsen het licht en zorgen voor een lichter podiumbeeld. De wanden fungeren als projectiescherm. In de overgangen tussen alle drie de delen van de voorstelling, wordt er een verzameling van vooraf opgenomen videobeelden geprojecteerd. Deze extra visuele dimensie zorgt niet alleen voor nog meer bewegingen op het podium, wanneer de dansers en het beeld tegelijkertijd bewegen, maar toont de kostuums ook vanuit een ander perspectief. De relatie tussen kostuum en set wordt in dit deel dus geherformuleerd.

Verschillende close-up fragmenten van het kostuum worden achterelkaar in een snel tempo afgespeeld. De structuur en de materialiteit van het kostuum wordt hierdoor duidelijk in beeld gebracht. Een duistere wereld wordt zichtbaar gemaakt waarin we zwarte deeltjes uit elkaar zien spatten en in de duisternis verdwijnen. Vervolgens is er een vooruitwijzing naar de 'wezens' die we in dit deel te zien zullen krijgen. De beelden van de 'wezens' met hun kristallen veren lijken niet duidelijk een andere functie te vervullen dan een sfeerimpressie van het thema.

Het gebruik van licht speelt opnieuw een rol als we kijken naar de materialiteit van het kostuum. Het licht wordt weerkaatst door het materiaal, maar het effect is niet hetzelfde. De rondingen en de spieren van de dansers worden door de materialiteit van het catsuit en het licht dat erop schijnt goed zichtbaar. De bolero daarentegen heeft visueel een hele andere werking op het podium. De transparante plaatjes weerkaatsen het licht dat op het podium is gericht, waardoor er een soort kameleoneffect ontstaat. Gedurende dit deel veranderen de plaatjes dan ook van helder blauw tot aan grijzig zwart. Dit kleureneffect zorgt voor diepte in het kostuum en het toneelbeeld. De plaatjes veranderen echter niet alleen van kleur. De weerkaatsing van het licht zorgt ook voor een glinsterend effect. Net alsof tientallen kristallen op de armen van de dansers fonkelen.

Net als de eerste kostuums, maken de plaatjes van acryl ook geluid tijdens de choreografie. Wanneer de dansers rennen, springen of met hun armen bewegen, klinkt het net alsof er heel veel plasticzakjes in de wind hangen. In combinatie met de werking van het licht op het materiaal en het geluid, wordt het kostuum een object waar de aandacht van de kijker naar toe wordt getrokken, maar tegelijkertijd de aandacht ook naar het contrasterende catsuit stuurt. Er zou gezegd kunnen

[36] Pavis, *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*, 173-181.

worden dat het lichaam daarom visueel gezien wordt gesplitst en er opnieuw, alleen op een andere manier, een half-dierlijk/half-menselijk organisme wordt getoond. De relatie tussen lichaam en kostuum, die Bugg bespreekt, is dus duidelijk veranderd in het tweede deel.[37] Hier bestaat er, ongeacht dat het kostuum het gehele lichaam bedekt, een duidelijkere grens tussen het kostuum, lichaam en de scenografie.

De afwezigheid van het kostuum

Figuur 3 kostuum derde deel Zero

Het kostuum uit het laatste deel is niet ontworpen door Iris van Herpen. De ingetogen keuze in kostuum staat in groot contrast met de andere kostuums. Waar het kostuum in de vorige delen duidelijk aanwezig was, lijkt het kostuum nu te verdwijnen. De kleur, grote en het materiaal van het kostuum zijn allen belangrijk in het beeld dat wordt overgebracht. Zowel de dansers als de danseressen dragen een huidkleurige boxer. De danseressen dragen daarboven ook een huidkleurig topje met doorzichtige bandjes. Tevens dragen alle dansers halfhoge huidkleurige sokken. De stof van de kostuums is mat.

De kostuums maken bijna het gehele lichaam zichtbaar. Eigenlijk kan er gezegd worden dat het kostuum ontbreekt. Letterlijk als een tweede huid lijkt het kostuum zich te vormen om het lichaam en creëert hiermee een zo'n egaal mogelijk beeld van het dansende lichaam.[38] Het kostuum is in dit geval een eenheid met het lichaam en toont het lichaam van zijn puurste kant. De aandacht van het publiek wordt daarom ook direct naar het lichaam toe getrokken. Doordat het lichaam en het kostuum zo'n duidelijke eenheid vormen en het kostuum eigenlijk afwezig is, kan het kostuum niet gezien worden als een *décorcostume*.

[37] Bugg, "Emotion and Memory; Clothing the Body as Performance", 40.
[38] Patrice Pavis, *Dictionary of the theatre: terms, concepts, and analysis*, (Toronto: University of Toronto Press, 1998), 80.

Het contrast tussen de lichte lichamen en de zwarte wanden versterkt de aantrekkingskracht nog meer. De lichte huid trekt het minieme licht aan, terwijl de zwarte wanden juist het licht absorberen. Door het ontbreken van een decor, en eigenlijk ook het kostuum, worden de lichamen van de dansers in het middelpunt gezet. Terug naar de basis is dus niet alleen in het minimale kostuum zichtbaar, maar ook in de overige minimale scenografie. Tevens is het toneelbeeld aan het begin vrijwel, op de paspoppen na, gelijk aan het afsluitende toneelbeeld. Duidelijk is wel dat de relatie tussen het kostuum, lichaam en scenografie hier totaal anders dan in het eerste deel.

Bij dit laatste kostuum kan er nog een laatste vraag gesteld worden, namelijk waarom het lichaam niet geheel naakt is weergeven? De keuze om alleen een naakt beeld neer te zetten en niet letterlijk de dansers naakt te laten dansen heeft te maken met de *affordance* van het kostuum. Het kostuum zorgt hier voor een egaal beeld van het lichaam, houdt de zwaartekracht tegen en houdt alles op zijn plek. Filosoof Francis Sparshott ondersteunt dit in zijn artikel, *Some Aspects of Nudity in Theatre Dance*. "Dance as controlled movement has to contend with the fact that some parts of the body are not fully subject to muscular control but respond rather to gravity and inertia."[39]

[39] Francis Sparshott, "Some Aspects of Nudity in Theatre Dance", *Dance Chronicle* vol. 18 no. 2 (1995), 306.

Kostuum & narratief

De stem van het kostuum

Scenografie is vaak een belichaming van het narratief en de thematiek van een voorstelling. Jessica Bugg benadrukt dat het kostuum ook als narratieve communicator kan functioneren. Het narratief van het eerste deel van *Zero* kenmerkt zich door de kostuums en de paspoppen die uit de lucht komen vallen. Samen zorgen de relaties, tussen kostuum, lichaam en set er voor dat er een bepaalt narratief wordt gecommuniceerd.[40] De vallende paspoppen lijken de val van de mensheid te verbeelden. Wat er op het podium te zien is, zijn half-menselijke/half-dierlijke insectachtige wezens die als laatste overlevende op aarde aanwezig zijn. De twee verschillende beelden zijn echter van elkaar gescheiden. Zowel in tijd als ruimte zijn de beelden anders. Wel gaan beide beelden met elkaar in dialoog. Het ene beeld volgt het andere op, maar het is niet duidelijk hoe deze dialoog verloopt.

De kostuums uit *Zero* belichamen in dit deel van de voorstelling het narratief, in de zin dat het kostuum een 'karakter' verbeeld.[41] Het karakter van de dansers, die als insectachtige wezens worden neergezet, is bepalend voor de overdracht van de thematiek. Zonder deze karakteristieke kostuums zou de thematiek op een andere manier moeten worden verbeeld. Tevens creëert het kostuum een andere wereld en zorgt er voor dat de fantasie van het publiek wordt geprikkeld. Dit wordt versterkt door de tragische muziekkeuze en de duistere onheilspellende sfeer, die wordt gecreëerd door het licht en de scenografie. Het narratief wordt hier dus op een visuele manier gestuurd door het kostuum.

In dit verband is het interessant om te vermelden dat de collectie waar het kostuum aan is ontleend, geïnspireerd is door het architectonische project 'Hylozoic Ground' van de Canadese kunstenaar Philip Beesley.[42] "Hylozoic refers to Hylozoism, the ancient belief that all matter is in some sense alive."[43] Over het maakproces vertelt Beesley, "we are working with subtle materials, electricity and chemistry, weaving together interactions that at first create an architecture that simulates life but increasingly these interactions are starting to act like life, like some of the ingredients of life".[44] Het materiaal begint dus langzaamaan te leven. In *Zero* is dit terug te zien in het kostuum dat door het licht steeds meer 'tot leven komt'. Het wordt steeds duidelijker hoe het ontwerp in elkaar zit en de dansers zorgen er voor dat het kostuum ook daadwerkelijk beweegt. Het

[40] Bugg, "Emotion and Memory; Clothing the Body as Performance", 40.
[41] Bugg, "Emotion and Memory; Clothing the Body as Performance", 42.
[42] "Hybrid Holism Haute Couture", Iris van Herpen, geraadpleegd op 20-12-15. http://www.irisvanherpen.com/haute-couture#hybrid-holism-haute-couture
[43] Ibidem.
[44] Ibidem.

kostuum toont een soort tussenvorm tussen het menselijke, dierlijke en buitenaardse leven, doordat het lichaam en het materiaal lijken te versmelten. Deze insectachtige buitenaardse/science fiction connotaties die het kostuum oproept, worden versterkt door de materialen die gebruikt zijn. Opnieuw ondersteunt het citaat van Bugg deze observatie. “Clothing (…) as a form of *body located scenography* that metamorphoses the divisions between (…) body and costume.”[45] Het lichaam en het kostuum versmelten en de grenzen worden door het kostuum vervaagd en de relatie tussen kostuum en lichaam wordt hier geherdefinieerd.

Figuur 4 ontwerpen Iris van Herpen (Hybrid Holism)

Het verhaal van de vogels

Wanneer we het tweede deel als vervolg beschouwen, zal er na de ondergang van de aarde geen zwaartekracht meer heersen. Wanneer we aan het einde van het tweede deel drie dansers in de lucht een choreografie zien uitvoeren, is het duidelijk dat de dansers door ‘de ruimte zweven’. Het verlies van de zwaartekracht wordt hierin verbeeld. Wanneer we dit koppelen aan de vogelachtige uitstraling van de kostuums, de elastieken en de opwaartse bewegingen die de dansers maken, lijkt er een narratief te ontstaan. Een narratief, dat in verschillende voorstellingselementen besloten ligt, dat gaat over de opname van ‘de mens’ in het heelal.

De uitkristallisering, oftewel uiteen spatting van het leven, refereert aan het sterven van de mens. Doordat de zwaartekracht verdwijnt, kunnen de ‘mensen’ niet meer overleven en proberen ze te

[45] Bugg, “Emotion and Memory; Clothing the Body as Performance”, 40.

ontsnappen. Het beeld van de vogel refereert naar dit idee. Vogels kunnen namelijk vliegen en bewegen zich in een opwaartse lijn naar boven. Tijdens het vliegen ervaren ze het gevoel van gewichtloosheid, wat de mens ervaart wanneer er geen zwaartekracht is. De mensen proberen te ontsnappen aan hun lot door vleugels uit hun lijf te laten groeien. Letterlijk en figuurlijk is er in dit deel dus sprake van een opwaartse lijn die terug te zien is in het kostuumontwerp, de choreografie en de thematiek. Deze observaties worden allen ondersteund door de thematische omschrijving van de makers, die beschrijven dat de voorstelling gaat over het langzaam uitkristalliseren van de menselijke elementaire principes en het verdwijnen van de zwaartekracht.[46]

De relaties tussen kostuum, lichaam en scenografie zijn erg belangrijk in de narratieve overdracht. Het narratief wordt hier niet alleen 'embodied' door het kostuum, zoals Bugg dit beschrijft, maar de gehele scenografie belichaamd het narratief.[47] Het blauwe licht dat weerkaatst op de 'veren' doet denken aan de veren van een ijsvogel. Deze gedachte wordt versterkt doordat de plaatjes van acryl iets weg hebben van ijskristallen/pegels. Wat Bugg beschrijft over de 'dictated' rol van de materialiteit van het kostuum is duidelijk terug te zien in de interpretatie van het narratief.[48] Het materiaal spreekt en is in staat in zijn vormgeving een bepaald narratief over te brengen. Vorm en materialiteit leiden hier tot interpretatie.

Wat opvallend is, is dat de thematiek van de Capriole collectie van Van Herpen, waarop het ontwerp gebaseerd is, net als bij het eerste kostuum enigszins vergelijkbaar is. De vijf nieuwe ontwerpen die in de collectie te zien zijn hebben één overkoepelend thema. "The new collection (…) evoke the feeling just before and during a free-fall parachute jump."[49] Het gaat dus om een val, een

Figuur 5 ontwerpen Iris van Herpen (Capriole collectie)

[46] Dansproductie Nanine Linning, programmaboekje Zero, 4 mei 2015.
[47] Bugg,"Emotion and Memory; Clothing the Body as Performance", 29.
[48] Bugg,"Emotion and Memory; Clothing the Body as Performance", 42.
[49] "CAPRIOLE HAUTE COUTURE", Iris van Herpen, geraadpleegd op 3-01-16. http://www.irisvanherpen.com/haute-couture#capriole-haute-couture

val van een mens die tijdens de sprong enige vorm van gewichtloosheid ervaart. De thematiek lijkt in eerste instantie overeenkomstig, echter gaat de energie bij beide een andere kant op. In deel twee gaan de dansers omhoog terwijl de thematiek van de collectie een neerwaartse beweging vertaalt.

Naaktheid

De kleurkeuze van het materiaal is essentieel in het laatste deel. De huidkleurige kostuums zorgen voor een visueel rustig beeld, dat verschillende connotaties met zich mee brengt. Naaktheid is een duidelijk esthetisch beeld dat kan staan voor geboorte, reinheid en een nieuw begin. Een wedergeboorte van 'naakte lichamen' die over het podium bewegen. Dit naakte beeld refereert aan het decor van het eerste deel. Hier zagen we namelijk naakte paspoppen uit de lucht vallen. Op deze manier is het eerste en het laatste deel in beeld met elkaar verbonden. Het narratief zou in dit opzicht een cirkel kunnen vormen, zonder duidelijk begin- of eindpunt, waarin een levenscyclus wordt verbeeld.

Voor het eerst lijken de dansers in de voorstelling ook echte mensen, in tegenstelling tot de dierlijke versies uit deel één en twee. De mens heeft zijn plek opnieuw gevonden. Tijdens de ondergang zijn we de mens uit het oog verloren en zagen we alleen delen terug. Hier, aan het einde, vormen alle delen samen de geboorte van de nieuwe mens. Dit menselijke wordt versterkt doordat de focus via het kostuum expliciet op het lichaam is gericht. Het kostuum vertelt door zijn 'afwezigheid' misschien wel meer dan de andere kostuums. Het kostuum laat hier eigenlijk het lichaam het narratief vertellen, het zorgt er voor dat het lichaam 'kan spreken'. Om Jessica Bugg aan te halen, is er sprake van *narrative embodiment*, waar op een visuele manier het narratief door middel van de relatie tussen het kostuum en het dansende lichaam wordt verteld.[50] Eigenlijk kan er gesteld worden dat dit in de gehele voorstelling het geval is.

Het concept *body located scenography*, "that metamorphoses the divisions between (…) body and costume", is hier eveneens van toepassing. Net als bij de eerste twee kostuums is dit concept ook toe te passen op het laatste kostuum, echter met een hele andere betekenis. Het kostuum en het lichaam gaan in het laatste deel in elkaar op, er bestaan geen verschillen meer tussen het lichaam en het kostuum, en vertellen samen één verhaal.[51] Beide complementeren elkaar en zijn afhankelijk van elkaar in het overbrengen van het narratief.

[50] Bugg, "Emotion and Memory; Clothing the Body as Performance", 32.
[51] Bugg, "Emotion and Memory; Clothing the Body as Performance", 40.

Kostuum & choreografie

Aardse bewegingen

Linning vertelt in een interview dat in haar productie het werk van Iris van Herpen een prominente rol inneemt. “Door met haar samen te werken, choreografeer ik letterlijk en figuurlijk de kostuums in de studio.”[52] Deze uitspraak is opvallend. Hieruit blijkt dat de kostuums erg bepalend zijn in de uiteindelijke choreografie en al aanwezig zijn tijdens het maakproces.

Door de omvang en het gewicht van het eerste kostuum, in totaal zes kilo, zijn ze niet gemakkelijk om in te bewegen en zijn dwingend in hoe er bewogen kan worden.[53] Tevens beperken de maskers gedeeltelijk het zicht van de dansers, doordat ze de ogen volledig bedekken. De emoties van de dansers zijn hierdoor niet af te leiden uit hun gezichtsexpressie. De bewegingsuitingen van het lichaam moet dit overnemen. De *affordance,* de eigenschappen, van het kostuum zorgt er in dit geval voor dat de dansers in hun bewegingsuitingen worden belemmerd.[54] Daarnaast is het kostuumontwerp ook sturend in de bewegingsuitingen van de dansers. De grootse bewegingen die de dansers maken worden namelijk gestuurd door de vorm van het omvangrijke kostuum.

Brandstetter stelt met betrekking tot sculpturale kostuums, zoals in Zero, dat “the spatial-plastic costume links the abstract laws of the static space to the body’s temporal, dynamic laws of movement.”[55] Het kostuum heeft volgens haar invloed op de ruimtelijke positie van het lichaam. Wanneer het lichaam het kostuum draagt, verandert het van vorm en gewicht en wordt het door het kostuum op een bepaalde manier geherdefinieerd, zowel fysiek als visueel. In *Zero* zorgen de zware jurken en rokken er voor dat de dansers een stuk breder worden en steviger op hun benen komen te staan. Door Linning is er daarom gekozen voor een zeer imponerende houding van de dansers die complementair is aan het ontwerp van het ‘pantser’. Vorm leidt dus niet alleen tot interpretatie, zoals eerder aangegeven, maar is ook bepalend in de bewegingsuitingen van de dansers. Met uitgespreide armen en in plié lopen de dansers uit de donkere achtergrond. Deze houding, diep in de grond, nemen de dansers continu aan. Als een soort verdedigers staan ze klaar elk moment hun prooi te kunnen aanvallen.

De dierlijke kenmerken zijn ook hier, in de choreografie, terug te zien. Linnings voorstellingen staan bekend om haar extreem fysieke bewegingstaal.[56] Door de extreme fysieke inspanning die ze van haar dansers vraagt, moeten de dansers hun grens opzoeken en soms zelfs overschrijden. Uit dit proces kunnen uiteindelijk primaire bewegingen worden gevormd die vaak een dierlijke connotatie

---

[52] Ninke Bloemberg, “CATALOGUS CENTRAAL MUSEUM Iris van Herpen/Nanine Linning”, Utrecht 29 juni 2011.
[53] Claudia Ruigendijk, “Zweven in haute couture”, *Vogue Nederland*, mei 2014, geraadpleegd op 5-01-16. http://naninelinning.nl/images/uploaded/14/editorial/id=1276.pdf
[54] Norman, *The Design of Everyday Things: Revised and Expanded Edition*, 11.
[55] Brandstetter, *Poetics of Dance, Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes,* 309.
[56] “Over Nanine Linning”, Nanine Linning, geraadpleegd op 8-01-16, http://www.naninelinning.nl/p/199.html.

met zich meedragen. Met deze bewegingstaal verbindt Linning de drie delen aan elkaar. Ook al zijn er grote verschillen tussen de drie verschillende choreografieën, het fysieke en het dierlijke is overal terug te zien.

Geen zwaartekracht

Het tweede kostuum omsluit het lichaam van de dansers vanaf de enkels tot aan de nek. Alleen de huid van het hoofd, de handen en voeten is zichtbaar, de rest van het lichaam is volledig omhult door het kostuum. Net als het eerste kostuum is dit kostuum duidelijk aanwezig en in aanraking met het lichaam. Wel is de relatie tussen kostuum en lichaam hier op een hele andere manier vormgegeven. Het kostuum bedekt dan wel bijna het gehele lichaam, de bewegingsvrijheid lijdt hier niet onder. Het catsuit zit als gegoten en sluit naadloos aan op het lichaam. De materialen van zowel de bolero als het catsuit zijn soepel en beperken de dansers niet in hun bewegingen. Als we het concept *affordance* hierop toepassen, zien we dat het kostuum bijna geen enkele beweging onmogelijk maakt. De dansers springen veel in de lucht en maken veel opwaartse bewegingen met hun armen. Het idee van de zwaartekracht en de vogels is hierin duidelijk terug te zien. In contrast met het eerste deel wat juist in de grond en naar beneden is gericht, is het tweede deel naar boven gericht.

Wanneer een lichaam een kostuum draagt verandert de vorm, de grootte en de omvang van het lichaam in veel gevallen ook. Hoe het lichaam zich nu door de ruimte beweegt is in eens veranderd. Janet Adshead ondersteunt dit door te zeggen "The moving body has a shape (…) and it has a size, both in its own right and in relation to other bodies or stage or ritual properties."[57] Net als het eerste kostuum, zorgt het tweede kostuum voor volume. Het tweede kostuum zorgt er voor dat het volume van het bovenlichaam verandert. De armen en de schouders zijn ingepakt in het kostuum, terwijl de benen en de romp zich vrij kunnen bewegen. Tevens zitten de dansers vast aan een lang elastiek.

Doordat de armen niet geheel vrij kunnen bewegen is het voor de dansers erg lastig om lifts uit te voeren. De choreografie bevat daarom ook geen lifts. Wel wekt het kostuum de illusie van een lift. Het naar boven gerichte kostuumontwerp suggereert een beweging naar boven, echter wordt deze beweging alleen individueel uitgevoerd. Dit heeft tevens te maken met het elastiek, waaraan alle dansers vastzitten. Aan het begin houden de elastieken de dansers nog op de grond, maar aan het einde hangen drie dansers tegen de achterwand in de lucht**.** Wanneer we opnieuw het concept *affordance* aanhalen kunnen we vaststellen dat bewegingsmogelijkheden van de dansers toch ten dele worden beïnvloedt door het kostuum.[58]

[57] Adshead (ed.), *Dance analysis, theory and practice,* 23.
[58] Norman, *The Design of Everyday Things: Revised and Expanded Edition*, 11.

Organisch geheel

Het lichaam en het kostuum zijn in dit laatste deel van de voorstelling een eenheid. Het kostuum is zo aansluitend dat de dansers bijna niet merken dat ze een kostuum dragen. Het kostuum biedt de dansers dan ook totale bewegingsvrijheid. Het concept *affordance* zal hier vanuit een ander perspectief bekeken moeten worden. Het kostuum zorgt er namelijk juist voor dat de lichamen vrijuit kunnen bewegen zonder dat er lichaamsdelen over het podium zwieren. Het kostuum houdt de oncontroleerbare lichaamsdelen in bedwang en zorgt voor enige bedekking.

In de choreografie is de bewegingsvrijheid goed terug te zien. Het lichaam van de dansers verandert vloeiend van de ene positie in de andere. Eigenlijk zijn de afzonderlijke bewegingen of posities niet meer zichtbaar, omdat ze door de dansers volledig worden verweven met elkaar. Een organische stroom aan bewegingen volgt elkaar op in een vrije flow, waaruit een ononderbroken geheel ontstaat. [59] Net als tijdens een geboorte, kunnen de golfbewegingen van de dansers gekoppeld worden aan het verloop van een wee. Weeën zijn een voorbode van een nieuw leven en de dansers verbeelden hier dus de komst van hun eigen (weder)geboorte.

De dansers vormen gedurende de voorstelling steeds meer een geheel. Aan het einde zoeken ze deze verbondenheid ook steeds meer op. Ze bewegen als één lichaam en lijken zelfs bijna in elkaar op te gaan. De lichamen zoeken een connectie met elkaar en vormen samen een soort menselijke sculptuur. Hier is niet het kostuum als een sculptuur om het lichaam vormgegeven, maar vormen de lichamen samen één grote bewegelijke organische sculptuur. Door de kostuumkeuze kan er van partnering en liftwerk nu veel meer sprake zijn en zijn alle posities en bewegingen mogelijk. De lichamen zoeken elkaar letterlijk op, waardoor er in overvloed sprake is van fysiek contact. Het kostuum zorgt er voor dat dit allemaal mogelijk is.

[59] Adshead (ed.), *Dance analysis, theory and practice,* 25.

Conclusie

In de analyse is er naar voren gekomen dat de relaties tussen kostuum, lichaam, narratief en scenografie erg betekenisvol zijn in *Zero.* De interacties tussen het kostuum en (een van) de bovengenoemde componenten vormde de rode draad in de analyse. Het concept *body located scenography* van Jessica Bugg bevat al deze relaties en kan daarom gezien worden als de theoretische basis van deze analyse.

Het concept *affordance* legt de relatie tussen het kostuum (object) en het lichaam van de dansers (actor) bloot. Hieruit is naar voren gekomen dat de eigenschappen van de kostuums zowel een nadelig als voordelig effect hebben op capaciteiten van de dansers. Niet alleen stuurt de vorm van het kostuum de uitvoering van de choreografie in enige mate. Ook speelt het ontwerp van het kostuum een belangrijke rol tijdens de interpretatie van het narratief. Zowel op lichamelijk als narratief niveau, waar tevens het concept *narrative embodiment* van toepassing is, kan het concept *affordance* inzicht geven in de functies die het kostuum in een voorstelling kan hebben.

Uit de analyse kan geconcludeerd worden dat het kostuum een communicatieve functie kan vervullen in een moderne dansvoorstelling zoals *Zero*. De interactie tussen de verschillende relaties is hierin van groot belang. Het kostuum is niet alleen een 'aankleding' van het lichaam, maar zegt veel meer over de relaties tussen lichaam, narratief en scenografie. Het is een theatraal teken dat veel betekenis in zich draagt en overbrengt wanneer het met een ander theatraal teken in aanraking komt. Het kostuum is in elke relatie aan te wijzen als leidende factor, in het in werking zetten of over brengen van een bepaalde boodschap. Elk kostuum gaat op zijn eigen manier een relatie aan met de drie componenten en produceert hierdoor op zijn eigen manier betekenis. Het ontwerp van het kostuum, de materialiteit en het gewicht kunnen hierin elk iets anders teweeg brengen. Een eenduidige werking van het kostuum kan dus niet gegeven worden.

Wat duidelijk uit deze analyse naar voren is gekomen, is dat het kostuum vanuit een breed perspectief benaderd moet worden. Hier is het kostuum in verband gebracht met de scenografie, het lichaam en het narratief, maar het is mogelijk dat meerdere componenten een relatie aangaan met het kostuum. Bugg noemt in haar definitie van het concept *body located scenography* ook de relatie tussen het publiek en de drager van het kostuum. Een vervolgonderzoek zou deze relatie naast de andere relaties kunnen leggen, om de kostuumanalyse zo volledig mogelijk uit te voeren. Deze analyse kan daarom gezien worden als een eerste aanzet en een manier om het kostuum te analyseren door te kijken naar verschillende theatrale relaties. De relaties verhouden zich duidelijk tot elkaar en lopen soms ook in elkaar over. Het is daarom van belang ze naast elkaar te analyseren en vervolgens met elkaar in verband te brengen. Los van elkaar kan er niet veel geconcludeerd worden, maar juist samen creëren ze betekenis.

Door deze analyse te hebben uitgevoerd hoop ik dat het kostuum in vervolgonderzoek als volwaardig theatraal teken geanalyseerd zal worden. Echter is elk kostuum uniek en heeft het kostuum in iedere voorstelling een andere functie. Om hier meer duidelijkheid over te krijgen en deze kennis toe te passen in de praktijk, zal er meer onderzoek gedaan moeten worden naar de verschillende relaties die het kostuum aangaat en de toepassing hiervan.

Bronnenlijst

Arttube. “Video het nieuwe ambacht”. Geraadpleegd op 14-12-15. http://www.arttube.nl/nl/video/Centraal_Museum/Iris_van_Herpen

Arttube. “Video dutch profiles: Iris van Herpen”. Geraadpleegd op 14-12-15. http://www.arttube.nl/nl/video/Boijmans/DP_Iris_van_Herpen

Bloemberg, Ninke. “CATALOGUS CENTRAAL MUSEUM Iris van Herpen/Nanine Linning”. Utrecht 29 juni 2011.

Brandstetter, Gabriele. *Poetics of Dance, Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes.* New York: Oxford University Press, 2015

Bugg, Jessica. “Emotion and Memory; Clothing the Body as Performance”. Adele Anderson and Sofia Pantouvaki (eds.), *Presence and Absence: The Performing Body.* Oxford: Interdisciplinary press, 2014.

Dansproductie Nanine Linning. Programmaboekje Zero. 4 mei 2015.

Entwistle Joanne. “Fashion and the Fleshy Body: Dress as Embodied Practice”. *Fashion Theory*, 4:3(2000). 323-347. Geraadpleegd op 27-11-15. http://dx.doi.org/10.2752/136270400778995471

Formakers. “HYBRID HOLISM HAUTE COUTURE AW2012/13 / IRIS VAN HERPEN”. Geraadpleegd op 15-12-15. http://www.formakers.eu/project-467-iris-van-herpen-hybrid-holism-haute-couture-aw201213

Gibson, J. *The ecological approach to visual perceptions.* Boston: Houghton Mifflins Publishers, 1979.

Gremmen, Jojanneke. “Het ‘kostuum’ in de Hedendaagse Dans”. Masterscriptie Theaterwetenschap Universiteit van Amsterdam, juni 2012.

Iris van Herpen. “CAPRIOLE HAUTE COUTURE”. Geraadpleegd op 3-01-16. http://www.irisvanherpen.com/haute-couture#capriole-haute-couture

Iris van Herpen. “Hybrid Holism Haute Couture”. Geraadpleegd op 20-12-15. http://www.irisvanherpen.com/haute-couture#hybrid-holism-haute-couture

Mackinney, Joclin en Philip Butterworth. *A Cambridge Introduction to Scenography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Nanine Linning. “Over Nanine Linning”. Geraadpleegd op 8-01-16, http://www.naninelinning.nl/p/199.html.

Norman, Donald A. *The Design of Everyday Things: Revised and Expanded Edition*. New York: Basic Books, 2013.

Over Nanine Linning. “Biografie & CV”. Geraadpleegd op 10-01-16. http://www.naninelinning.nl/p/184.html?m=253

Pavis, Patrice. *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*. University of Michigan Press, 2003.

Ravelhofer, Barbara. *The Early Stuart Masque: Dance, Costume, and Music*. New York: Oxford University Press, 2006.

Ruigendijk, Claudia. “Zweven in haute couture”. *Vogue Nederland*, mei 2014. Geraadpleegd op 5-01-16. http://naninelinning.nl/images/uploaded/14/editorial/id=1276.pdf

Sparshott, Francis. ”Some Aspects of Nudity in Theatre Dance”. *Dance Chronicle* vol. 18 no. 2 (1995). 303-310.

Utrecht, Luuk. *Van hofballet tot postmoderne-dans.* Zutphen: Walburg Pers, 1988.

Zero. Nanine Linning. NANINELINNING.NL. Geregisseerd door Nanine Linning. Stadsschouwburg Utrecht. Utrecht, 4-05-14.