

# *Duet tussen heden en verleden*

Een onderzoek naar de re-enactmentstrategie in het postmoderne *Dance* (Lucinda Childs)

**Bachelor Eindwerkstuk Media en Cultuur**

ME3V15026

Merel Sweers, 5714370

Begeleider: Isis Germano

2017/2018 blok 2, 23 januari 2018

Aantal woorden: 8000



**Universiteit Utrecht**

## Samenvatting

In dit BA-eindwerkstuk onderzoek ik de relatie tussen het heden en verleden in de postmoderne voorstelling *Dance* van choreografe Lucinda Childs. Een projectie waarop een opname van de eerste opvoering uit 1979 te zien is, maakt deel uit van het toneelbeeld. Bij heropvoeringen in de 21<sup>e</sup> eeuw heeft dit tot gevolg dat er een aspect van tijdsverschil wordt toegevoegd. Ik stel dat *Dance* hierdoor niet gezien moet worden als enkel een artistieke heropvoering, maar zichzelf ontwikkelt tot een artistieke re-enactment. In mijn analyse toon ik aan dat de projectie twee re-enactmentfuncties vervult door middel van de memory-on-displaystrategie. Enerzijds functioneert het doorlopend inbrengen van het originele beeldmateriaal als een anders ontbrekende historische link naar het verleden en anderzijds creëert het beeldmateriaal een historisch kader voor de toeschouwer, waardoor het publiek bewust wordt dat de voorstelling die zij zien een re-enactment is van een originele opvoering uit het verleden.

Daarnaast heeft de projectie ook in de opbouw van de voorstelling een artistieke waarde. In mijn analyse toon ik aan dat de choreografie en de projectie elkaar versterken in de opbouw van de voorstelling als geheel en samen naar een climax toewerken. Ik stel dat dit de relatie tussen het heden – de uitvoering van de choreografie op het toneel – en het verleden – te zien op de projectie – hierdoor gekenmerkt wordt als een metaforisch duet. Dit wordt versterkt doordat de minimalistische choreografie gebruik maakt van *doubling*, dat niet alleen binnen de choreografie voorkomt doordat dansers in duo's dezelfde frases uitvoeren, maar ook van belang is tussen de relatie van de dansers op het toneel en op de projectie. Door een dubbele vorm van *doubling* wordt een minimalistisch duet tussen de dansers uit het heden en verleden gecreëerd. Tot slot wordt de constructie van dit duet benadrukt doordat de choreografie van Childs anti-inhoudelijke en anti-expressionistische kenmerken kent. Doordat de choreografie geen verhaal vertelt, ligt de nadruk volledig op het tonen van de bewegingsconstructies van de choreografie, en op de constructie van het duet tussen heden en verleden. Concluderend stel ik in dit onderzoek dat de relatie tussen het heden en verleden wordt geconstrueerd als een metaforisch duet tussen heden en verleden, dat wordt versterkt door de combinatie van de postmoderne kenmerken van de choreografie en de re-enactmentfuncties die de projectie vervult.

# Inhoudsopgave

<b>Inleiding .....</b>	<b>4</b>
Opbouw .....	5
<b>Hoofdstuk 1: Choreografie.....</b>	<b>7</b>
<i>Dance</i> in het postmodernisme .....	7
Het minimalisme in <i>Dance</i> .....	9
Tussenconclusie.....	10
<b>Hoofdstuk 2: Projectie.....</b>	<b>11</b>
<i>Dance</i> in het re-enactmentdiscours .....	11
De memory-on-displaystrategie in <i>Dance</i> .....	13
Tussenconclusie.....	15
<b>Hoofdstuk 3: Verhouding choreografie en projectie .....</b>	<b>17</b>
Dialoog tussen heden en verleden .....	17
Duet tussen heden en verleden .....	18
Tussenconclusie.....	19
<b>Conclusie .....</b>	<b>20</b>
Literatuurlijst.....	22
Bijlage 1: Overzicht heropvoeringen 2017/2018 .....	24
Bijlage 2: Schematische analyse <i>Dance</i> .....	26

## Inleiding

“A few times, at most, in the course of a decade a work of art comes along that makes a genuine breakthrough, defining for us new modes of perception and feeling and clearly belonging as much to the future as to the present. Such a work is *Dance*.”<sup>1</sup> Deze quote komt uit een recensie uit de Washington Post die is geschreven na de originele opvoering van *Dance* in 1979. Inmiddels zijn we ruim 35 jaar verder en zou je kunnen zeggen dat we in de ‘toekomst’ waarover gesproken wordt zijn aangekomen. Recensent Alan Kriegsman heeft in zekere zin gelijk gekregen: in 1979 won choreografe Lucinda Childs de prestigieuze kunstprijz Guggenheim Fellowship en tegenwoordig wordt *Dance* nog steeds regelmatig op grote internationale podia opgevoerd. Deze prijs won Childs voor haar samenwerking met componist Philip Glass en visueel kunstenaar Sol Lewitt, die de encenering van de choreografie voor zijn rekening nam. Hierbij wordt een opname van de eerste opvoering (17 oktober 1979) vanuit verschillende perspectieven op het podium geprojecteerd. Dit resulteert erin dat er in principe twee keer hetzelfde te zien is: de dansers op het toneel en op de film dansen dezelfde choreografie, die in zijn bewegingsmateriaal zo minimalistisch is als de titel suggereert. Op 29 november 1979 is deze versie van *Dance* voor het eerst te zien geweest in New York en sinds 2009 staat de voorstelling opnieuw op deze manier in verscheidene theaters. Tegenwoordig brengt dit een extra dimensie met zich mee, namelijk de sprong in de tijd van de choreografie die deze encenering zichtbaar maakt.

Deze sprong in de tijd zorgt ervoor dat *Dance* binnen een fenomeen past dat in de kunst en cultuur steeds vaker voorkomt: re-enactment.<sup>2</sup> Dramaturg en danswetenschapper Jonas Rutgeers beschrijft in zijn boek *Re-act: Over re-enactment in de hedendaagse dans* dat een re-enactment zich als het ware ontplooit als een dialoog tussen het heden en verleden, waarbij de relatie tussen beiden een belangrijke rol speelt.<sup>3</sup> Behalve dat *Dance* binnen dit fenomeen past, valt het ook binnen een traditie dat choreografieën bij dansgezelschappen vaker worden (her)opgevoerd en op het repertoire worden gehouden.<sup>4</sup> Ook in de Nederlandse theaters is dit terug te zien: de vier grootste moderne dansgezelschappen in Nederland voeren in het seizoen 2017/2018 gezamenlijk 43 verschillende choreografieën op, waarvan 67% een heropvoering is van eerder uitgevoerd werk, oorspronkelijk variërend uit 1842 tot 2016.<sup>5</sup> Elk van deze heropvoeringen gaat in meer of mindere mate een relatie aan met zijn verleden. Binnen deze traditie is *Dance* dus niet per se een uitzondering. Wat *Dance* echter bijzonder maakt, is dat het verleden visueel zichtbaar wordt gemaakt door de projectie van de film waarop de dansers uit 1979 te zien zijn. Door deze encenering wordt het verleden geïmplementeerd in het heden en worden de twee uitvoeringen samengevoegd, wat een complexe relatie tussen de twee als gevolg heeft. In dit BA-eindwerkstuk onderzoek ik hoe de relatie tussen het heden en verleden in *Dance*

---

<sup>1</sup> “Lucinda Childs: History,” geraadpleegd op 12 oktober 2017, <http://www.lucindachilds.com/history.php>.

<sup>2</sup> Timmy de Laet, “Het is theater zoals te verwachten maar niet te voorzien is: Over het nut en nadeel van re-enactment voor de kunsten,” *Et Cetera* 114 (2008), 3.

<sup>3</sup> Jonas Rutgeers, *Re-act: Over re-enactment in de hedendaagse dans* (Marburg: Tectum Verlag, 2015), 100.

<sup>4</sup> Timmy de Laet, “Repertoire in beweging: Over de draaglijke lichtheid van de traditie,” *Et Cetera* 121 (2010), 31.

<sup>5</sup> Zie bijlage 1 voor nadere toelichting.

wordt gecreëerd door de encenering, waarbij theorievorming rondom re-enactment mij helpt dit te analyseren. Hierbij focus ik op de voorstelling zoals deze nu wordt opgevoerd, inclusief het tijdsverschil tussen de projectie en de uitvoering van de choreografie op het toneel. De onderzoeksvraag die hierbij centraal staat is: “Hoe wordt de relatie tussen het heden en verleden in *Dance* (Lucinda Childs) geconstrueerd door de toegepaste re-enactmentstrategie?”

## Opbouw

Het doel van de analyse van re-enactment in *Dance* is om te onderzoeken welke consequenties deze artistieke strategie heeft voor de complexe relatie tussen het heden en verleden van de choreografie. Om dit doel te bereiken en een antwoord te kunnen geven op mijn hoofdvraag, deel ik mijn onderzoek op in drie hoofdstukken.

In het eerste hoofdstuk staat de choreografie van *Dance* centraal. Met het begrip ‘choreografie’ wordt niet de gehele voorstelling bedoeld, maar enkel de bewegingen van de dansers op het toneel. De projectie, waarop in principe dezelfde bewegingen te zien zijn, komt hier dus nog niet aan bod. In dit hoofdstuk wordt zowel aandacht besteed aan hoe *Dance* tegenwoordig wordt vormgegeven, maar ook aan hoe *Dance* in 1979 ten tonele werd gebracht. Daarnaast wordt ook de opbouw van de choreografie geanalyseerd aan de hand van een schematische analyse van het bewegingsmateriaal.<sup>6</sup> Omdat de choreografie een minimalistisch karakter heeft gebaseerd op geometrische patronen, zoals in dit hoofdstuk zal worden uitgewerkt, is het mogelijk om een schematische analyse van de opbouw uit te voeren. Een dergelijke analyse maakt de toegepaste patronen zichtbaar.<sup>7</sup> De deelvraag die in dit hoofdstuk beantwoord zal worden luidt: “Hoe is de choreografie van *Dance* in zowel het heden als het verleden vormgegeven en opgebouwd?” Om de relatie tussen het heden en verleden van de choreografie te onderzoeken, zal de artistieke stroming waarbinnen mijn casus valt, het postmodernisme, aan bod komen. Op deze manier kan ik de context van de oorspronkelijke choreografie begrijpen, wat noodzakelijk is om vervolgens de relatie tussen het heden en verleden te kunnen specificeren. Danswetenschapster Bonnie Rowell benadrukt het belang van het begrijpen van de context van een choreografie voor het uitvoeren van een voorstellingsanalyse: “No dance can be analysed in isolation, but only in relation to knowledge about its wider context: the choreographer’s other works; similar works by other choreographers of the time; other artists; other thinkers... and so on.”<sup>8</sup> Vanuit literatuur over het postmodernisme zal ik onderzoeken hoe de dansstijl van Lucinda Childs zich kenmerkt, specifiek in de choreografie van *Dance*, en zal dit getoetst worden door middel van de analyse van de

---

<sup>6</sup> N.B. *Dance* bestaat in de oorspronkelijke, avondvullende versie (1979) uit vijf delen. Mijn analyse beslaat enkel het eerste deel hiervan. Deze keuze is gebaseerd op het feit dat dit de choreografie is zoals deze in de Nederlandse theaters te zien is geweest als onderdeel van avondvullende programma’s van het Arnhemse dansgezelschap Introdans. In zowel 2010 als 2016 is dit eerste deel, de 20 minuten durende choreografie, door het hele land gezien geweest.

<sup>7</sup> De volledige uitwerking van de schematische analyse is te vinden in bijlage 2.

<sup>8</sup> Bonnie Rowell, “Dance Analysis in a Postmodern Age. Integrating Theory and Practice,” in *Contemporary Choreography. A Critical Reader*, red. Jo Butterworth en Liesbeth Wildschut (New York: Routledge, 2009), 148.

choreografie. De kenmerken en eigenschappen van Childs' stijl die hieruit voortkomen worden in een later stadium van dit BA-eindwerkstuk in verband gebracht met de re-enactmentstrategie die wordt toegepast in *Dance*, om te analyseren welke consequenties de kenmerken van Childs' werk hebben voor de complexe relatie tussen het heden en verleden van mijn casus.

In hoofdstuk twee staat vervolgens het concept re-enactment centraal. Het eerste deel van dit hoofdstuk bevat een theoretisch kader, waarin ik het discours rondom re-enactment vanuit een historische insteek zal bespreken. André Lepecki beschrijft dat een re-enactment altijd in een onvermijdelijke en gespannen relatie staat tot zijn eigen historiciteit.<sup>9</sup> Het is noodzakelijk om te begrijpen hoe deze gespannen relatie wordt benaderd binnen het concept, voordat ik het toe kan passen in een voorstellingsanalyse van *Dance*, wat het tweede deel van dit hoofdstuk zal omvatten. Daarbij zal ik vanuit de literatuur analyseren hoe re-enactment wordt toegepast als artistieke strategie in *Dance*. De analyse zal zich hier focussen op de projectie en de manier waarop deze wordt ingezet in de voorstelling. De deelvraag die wordt beantwoord in dit hoofdstuk luidt: "Hoe kan de projectie in *Dance* gezien worden als een re-enactmentstrategie en hoe wordt deze ingezet?"

Waar in het eerste hoofdstuk de nadruk ligt op de choreografie van *Dance* en in hoofdstuk twee wordt gefocust op de projectie, staat in hoofdstuk drie de verhouding tussen de projectie en de choreografie centraal. Hierbij zal ik kijken hoe deze verhouding bijdraagt aan de constructie van de relatie tussen het heden en verleden in *Dance*. In het theoretische deel van dit hoofdstuk zal ik bespreken dat in het discours rondom re-enactment de leidende metafoor voor deze relatie de metafoor van een *dialogue* tussen het heden en verleden is. Aan de hand van de schematische analyse van *Dance* zal ik echter beargumenteren dat in het geval van *Dance* deze relatie beter omschreven kan worden met de metafoor van een *duet* tussen heden en verleden. De deelvraag die in hoofdstuk drie centraal staat luidt: "Hoe draagt de verhouding tussen de choreografie en de projectie bij aan de constructie van de relatie tussen het heden en verleden in *Dance*?"

Tot slot zal ik met de opgedane kennis uit alle drie de hoofdstukken in de conclusie de terugkoppeling maken naar de hoofdvraag en een antwoord formuleren op de vraag hoe de complexe relatie tussen het heden en verleden in *Dance* geconstrueerd wordt door de toegepaste re-enactmentstrategie. Daarbij zullen de inzichten uit hoofdstuk één en twee, enerzijds over kenmerken van het postmodernisme en anderzijds over re-enactment, bijdragen aan mijn bevinding in hoofdstuk drie dat de relatie tussen heden en verleden in *Dance* niet gezien moet worden als een dialoog, maar als een duet.

---

<sup>9</sup> André Lepecki, "The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances," *Dance Research Journal* 42, 2 (2010): 30-31.

## Hoofdstuk 1: Choreografie

In dit hoofdstuk staat de volgende deelvraag centraal: **Hoe is de choreografie van *Dance* in zowel het heden als het verleden vormgegeven en opgebouwd?** Zoals in de inleiding beknopt is beschreven bestaat de voorstelling uit enerzijds de choreografie op het toneel en anderzijds een opname van de eerste opvoering van de choreografie van 17 oktober 1979 dat vanuit verschillende perspectieven wordt geprojecteerd op het toneel. Belangrijk bij dit gegeven is dat de projectie niet pas bij de heropvoeringen in de 21<sup>e</sup> eeuw is toegevoegd, maar dat dit ook al een deel uitmaakte van het toneelbeeld in 1979, specifiek vanaf 29 november dat jaar.<sup>10</sup> In hoofdstuk twee en drie ga ik verder in op deze projectie en de consequenties van het inzetten van deze artistieke strategie in zowel het heden als het verleden. Een voorstelling wordt echter niet alleen vormgegeven door de encenering van het toneelbeeld, maar ook door het bewegingsmateriaal van de choreografie. In dit hoofdstuk staat enkel de vormgeving en de opbouw van de choreografie centraal, waarmee ik met ‘choreografie’ uitsluitend het bewegingsmateriaal bedoel, en niet het totaalbeeld van de voorstelling. Het bewegingsmateriaal van *Dance* uit 1979 en uit de heropvoeringen uit de 21<sup>e</sup> eeuw zijn in principe gelijk en wordt dus in de analyse als één choreografie beschouwd. De uitkomsten van dit hoofdstuk zijn van toepassing op zowel de choreografie van het verleden als van het heden. De choreografie wordt bestudeerd binnen een theoretisch kader rondom de artistieke stroming van het postmodernisme, wat het eerst deel van dit hoofdstuk zal beslaan. Vervolgens gaat het tweede deel van dit hoofdstuk in op de analyse van het bewegingsmateriaal van de choreografie.

### *Dance* in het postmodernisme

De oorspronkelijke choreografie van *Dance* is gecreëerd in 1979 en valt onder de postmoderne stroming binnen de danswetenschap. Sinds de jaren zestig was het postmodernisme de dominante visie op dans in Amerika. Een van de grondleggers van de postmoderne dans in Amerika vanaf 1962 was het toonaangevende Judson Dance Theatre, waar Lucinda Childs van 1963 tot 1967 bij betrokken is geweest.<sup>11</sup> Het Judson Dance Theatre experimenteerde met nieuwe manieren van performen en was daarmee baanbrekend voor zijn tijd. Dit deden de makers, waaronder Childs, onder andere door een nieuw dansvocabulair te ontwikkelen. Dit nieuwe dansvocabulair is gebaseerd op alledaagse bewegingen zoals *pedestrian movement*, waarbij op het oog eenvoudige looppatronen werden opgevoerd. Naast alledaagse bewegingen werden ook alledaagse en willekeurige voorwerpen verwerkt in de voorstellingen.<sup>12</sup> De tijd die Childs in de jaren '60 bij het Judson Dance Theatre heeft doorgebracht is, zoals later zal worden toegelicht, zeer invloedrijk geweest voor de ontwikkeling van haar persoonlijke dansstijl.

---

<sup>10</sup> Manon Lichtveld, *Lucinda Childs' Dance*, Beat the Dutch Films, 2010.

<sup>11</sup> Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. (Middletown: Wesleyan University Press, 1987), 134.

<sup>12</sup> Ramsay Burt, *Judson Dance Theatre: Performative Traces*. (Londen en New York: Routledge, 2006), 38.

Danshistoricus Luuk Utrecht omschrijft het postmodernisme als een substroming van de moderne dansstijl. In vergelijking met andere danswetenschappers is Utrechts visie een zeer specifieke benaderingswijze voor postmoderne dans. Sally Banes, die met haar boek *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance* (1980) gezien wordt als de grondlegger van de theorievorming rondom postmoderne dans, ziet het Amerikaanse postmodernisme namelijk niet als een substroming van het modernisme, maar juist als een poging van kunstenaars en choreografen om zich af te zetten tegen de tradities van moderne dans.<sup>13</sup> Ondanks dat het postmodernisme een brede en pluralistische stroming is, stelt Banes dat postmoderne dans over het algemeen open staat voor verandering en inventie.

In de visie van Utrecht komen twee hoofdkenmerken van postmoderne dans naar voren, namelijk het anti-inhoudelijke en anti-expressionistische karakter van postmoderne choreografieën. Dit houdt in dat het uiten van emoties geen doel is van het uitvoeren van een choreografie, in tegenstelling tot een aantal eerdere stromingen in de dansgeschiedenis waar dit juist een hoofddoel is geweest. Utrecht beschrijft dit aspect van postmoderne dans als een paradox tussen humanisering en dehumanisering.<sup>14</sup> Het *humaniserende* aspect van deze stelling houdt in dat de danser in een postmoderne choreografie zichzelf als mens representeert. Dit is in tegenstelling tot bijvoorbeeld de Romantische balletstroming, waar de dansers veelvuldig (buitenaardse) wezens - zoals een zwaan in het Zwanenmeer - belichamen om daarmee theatrale illusies te creëren voor de toeschouwer. Als gevolg van deze humaniserende ontwikkeling verbeeldt de danser in een postmoderne choreografie zijn eigen persoon, in plaats van een karakter. Daarmee wordt het lichaam van een danser in een postmoderne choreografie niet gepresenteerd als een representatie van een ander personage, maar enkel als zichzelf. Aan de andere kant van de paradox beschrijft Utrecht juist het *dehumaniserende* aspect van postmoderne dans. Het oorspronkelijke, expressionistische karakter van moderne dans waarbij de danser zijn emoties kan en moet uiten om de bewegingen een richting te geven, is veranderd naar bewegingen die als primair doel hebben om de fysieke eigenschappen van dans als bewegingsconstructie te tonen. De postmoderne danser hoeft dus geen betekenisvolle inhoud te communiceren door middel van de choreografie, maar de danser presenteert enkel de bewegingen, zonder een expressionistisch of inhoudelijk doel.

In *Dance* van Lucinda Childs is deze paradox van postmoderne dans zichtbaar. De acht dansers die de choreografie uitvoeren verbeelden enkel zichzelf als danser en stellen geen karakters voor, wat overeenkomt met het humaniserende aspect van Utrechts paradox. Het dehumaniserende aspect is te verbinden aan de nadruk die in *Dance* wordt gelegd op het uitvoeren van de simplistische bewegingen met als doel om de complexe bewegingspatronen in de choreografie te tonen. Er is geen inhoudelijk verhaal dat de choreografie van *Dance* vertelt of verbeeldt. Een analyse van het concrete bewegingsmateriaal van de choreografie zal dit verduidelijken en volgt in het volgende deel van dit hoofdstuk.

---

<sup>13</sup> Banes, *Terpsichore in Sneakers*, 19.

<sup>14</sup> Utrecht, *Van Hofballet tot Postmoderne Dans*, 306.



## Het minimalisme in *Dance*

Naast de twee hoofdkenmerken van postmoderne dans onderscheidt Utrecht vier hoofdvormen, ondanks de enorme pluriformiteit binnen de stroming die ook Banes heeft aangetoond: pure dans, mime-dans, performance-dans en multimedia dans.<sup>15</sup> Het werk van Lucinda Childs is te categoriseren in de pure dans die Utrecht omschrijft. Binnen deze categorie onderscheidt hij vervolgens de minimale - of repetitieve - dansstroming, waarvan kenmerken vrijwel volledig overeenkomen met de choreografie in *Dance*. De choreografie van *Dance* kent een aantal op het oog eenvoudige basisfrases waarbij dansers zich in geometrische patronen, voornamelijk horizontale rechte lijnen, verplaatsen over het podium. In deze frases worden steeds minimale veranderingen aangebracht in de passen, thema's en patronen. Childs heeft deze subtiele variaties van de frases volgens wiskundige formules en met veel herhaling en repetitiviteit met elkaar verbonden om tot de uiteindelijke choreografie te komen. Bewegingen die kenmerkend zijn voor de bewegingskwaliteit van Childs' werk en die ook in de frases in *Dance* veelvuldig gebruikt worden, zijn *steps*, *hops*, *skips*, *leaps*, *turns*, en *changes of direction*.<sup>16</sup> In deze stijlkenmerken is de invloed van het Judson Dance Theatre duidelijk zichtbaar. Het gebruik van looppatronen door middel van de genoemde bewegingen kent zijn oorsprong in het bewegingsvocabulair waar het Judson Dance Theatre de basis voor heeft gelegd als *pedestrian movement*. In *Dance* worden deze verplaatsende bewegingen ingezet om relatief eenvoudige frases te creëren waarbij de dansers in horizontale rechte lijnen over het podium bewegen. Omdat de nadruk in *Dance* dus ligt op het uitvoeren van dit simplistische bewegingsmateriaal en het gebruik van geometrische patronen, wordt bevestigd dat de choreografie geen inhoudelijk of expressionistisch doel heeft, zoals Utrecht heeft gesteld.

Een ander kenmerk in de choreografie van *Dance* is het gebruik van wat Childs zelf *doubling* noemt.<sup>17</sup> Daarbij worden de beschreven geometrische patronen over het algemeen uitgevoerd door twee dansers tegelijk, die zich samen in duo's via de horizontale lijnen over het podium verplaatsen. In de opbouw van de choreografie speelt dit aspect een belangrijke rol. In de schematische analyse van de choreografie is te zien dat de circa twintig minuten durende choreografie is opgebouwd in twee delen van respectievelijk 10:50 minuten en 8:30 minuten. De climax waar aan het eind van het eerste deel naartoe wordt gewerkt, waardoor duidelijk wordt dat er sprake is van een tweedeling binnen de choreografie, wordt gekenmerkt door twee aspecten. Enerzijds is dit het *doubling*-aspect. In de eerste negen minuten van de choreografie worden de frases allemaal uitgevoerd door een duo. Tussen 9:15 en 10:10 wordt dit echter losgelaten en verplaatsen de dansers zich niet in tweetallen over het toneel, maar voeren ze afzonderlijk verschillende variaties op de frases uit. Dit symboliseert het omslagpunt van het toewerken naar de climax van het eerste deel van de choreografie. Naast het *doubling*-aspect, is de

---

<sup>15</sup> Utrecht, *Van Hofballet tot Postmoderne Dans*, 296.

<sup>16</sup> Joyce Morgenroth, "Lucinda Childs (b. 140)," in *Speaking of Dance: Twelve Contemporary Choreographers on their Craft* (New York: Routledge, 2004), 71.

<sup>17</sup> Manon Lichtveld, *Lucinda Childs' Dance*, Beat the Dutch Films, 2010.

opbouw van de choreografie ook zichtbaar in het aantal dansers dat tegelijkertijd op het toneel aanwezig is. Dit loopt geleidelijk op van één duo in de beginfase tot uiteindelijk alle acht dansers tegelijk in het hoogtepunt van het eerste deel.

Na een korte pauze in de muziek, dat ook het omslagpunt tussen het eerste en tweede deel van de choreografie aangeeft, wordt vervolgens het *doubling* aan het begin van het tweede deel van de choreografie weer opgepakt, met wederom een oplopend aantal dansers dat tegelijk op het toneel staat. Naarmate de choreografie vordert worden de variaties op de minimalistische bewegingsfrases steeds uitgebreider en complexer, wat tot uiting komt in zowel de climax van het eerste deel als in de opbouw van de choreografie als geheel. Er is nog één laatste aspect in de opbouw van *Dance* dat bijdraagt aan het toewerken naar de climax, namelijk een verandering in de geometrische patronen. Zoals eerder is beschreven, bestaat de choreografie over het algemeen uit rechte horizontale lijnen waarin de verplaatsende frases worden uitgevoerd. Echter, in de climax van de voorstelling gebeurt dit niet meer enkel in horizontale lijnen, maar worden er ook diagonale patronen toegevoegd. Deze toevoeging draagt bij aan opbouw van de complexiteit van de relatief simplistische choreografie.

### Tussenconclusie

Op de vraag hoe de choreografie van *Dance* is vormgegeven en opgebouwd, zijn drie uitkomsten relevant voor de uiteindelijke conclusie van dit onderzoek. Allereerst bevestigt de analyse van *Dance* dat de choreografie een anti-inhoudelijk en anti-expressionistisch karakter heeft. Dit is in eerste instantie niet geheel verrassend, gezien de postmoderne stroming waarin *Dance* is gechoreografeerd. Het roept echter vragen op wat de consequenties van deze kenmerken zijn op het moment dat ik ga kijken naar de relatie tussen het heden en verleden van de gehele voorstelling. In de eindconclusie zal ik hierop terugkomen. Vervolgens heb ik aangetoond dat de choreografie een opbouw kent waarbij twee keer naar een hoogtepunt wordt toegewerkt. Ook dit is essentieel voor het beantwoorden van mijn hoofdvraag, samen met de analyse van de opbouw van de projectie die volgt in hoofdstuk twee, om de relatie tussen beide te analyseren. Tot slot is in dit hoofdstuk geanalyseerd dat er sprake is van *doubling* binnen de choreografie. Dit aspect is ook van belang in hoofdstuk drie, wanneer ik de verhouding tussen de projectie en de choreografie bespreek.

## Hoofdstuk 2: Projectie

In dit hoofdstuk behandel ik de deelvraag: **Hoe kan de projectie in *Dance* gezien worden als een re-enactmentstrategie en hoe wordt deze ingezet?** Het eerste deel van dit hoofdstuk beslaat een theoretisch kader rondom het concept re-enactment. Vervolgens ga ik vanuit de besproken literatuur specifiek in op de toegepaste re-enactmentstrategie in *Dance* en zal ik deze onderzoeken door middel van een schematische analyse van de projectie.

### *Dance* in het re-enactmentdiscours

Dit onderzoek bevindt zich in het discours rondom re-enactment. Voordat ik in ga op de visie op re-enactment die overeenkomt met mijn onderzoek, namelijk die van Timmy de Laet, zal ik eerst de oorsprong van het concept bespreken. Daarbij komt allereerst het historische perspectief op het concept van Vanessa Agnew aan bod, waarna ik in ga op re-enactment als artistieke strategie zoals beschreven is door Robert Blackson. Vervolgens zal ik re-enactment binnen de danswetenschap verder specificeren, in verhouding tot de eerder beschreven perspectieven.

Waar re-enactment binnen de danswetenschap een relatief nieuw begrip is, wordt het in andere, voornamelijk aan geschiedenis gerelateerde contexten langer gebruikt binnen de academische historiografie. Historica Vanessa Agnew beschrijft in haar artikel “Introduction: What is re-enactment?” dat historische re-enactment gezien kan worden als een geschieds-filosofisch fenomeen waarbij sociaal relevante gebeurtenissen uit het verleden zo getrouw mogelijk nagespeeld en herbeleefd worden.<sup>18</sup> Hierbij wordt het belangrijk geacht dat de re-enactment historisch gezien een juiste weergave of heropvoering is van de oorspronkelijke gebeurtenis, waardoor de focus voornamelijk op het verleden en in mindere mate op het heden ligt.

Het naspelen van betekenisvolle gebeurtenissen zoals deze exact hebben plaatsgevonden in het verleden, zonder hierbij een grote nadruk te leggen op de actualiteit in het heden, is niet de enige manier waarop re-enactment kan voorkomen. Waar historische re-enactment als een geschieds-filosofisch fenomeen beschouwd kan worden, stelt kunstcurator Robert Blackson dat het concept in de hedendaagse kunst en cultuur voornamelijk de functie van een artistieke strategie vervult.<sup>19</sup> Bij een artistieke re-enactment ligt de focus juist niet op het verleden, maar op de relevantie van de oorspronkelijke historische gebeurtenis in het heden. De nadruk verschuift hierbij van het nauwkeurig reconstrueren van de geschiedenis, naar een focus op het heden om het verleden te (her)creëren vanuit het perspectief van de kunstenaar.<sup>20</sup> Blackson benadrukt hierbij de relatieve vrijheid die de kunstenaar heeft en maakt een belangrijk onderscheid tussen herhaling enerzijds en re-enactment anderzijds. Hij ziet een herhaling als een kunstobject dat zich in grote mate verbindt met het origineel en daarmee een nadrukkelijke focus

---

<sup>18</sup> Vanessa Agnew, “Introduction: What Is Reenactment?” *Criticism* 3 (2004): 327.

<sup>19</sup> Robert Blackson, “Once More... With Feeling: Reenactment in Contemporary Art en Culture,” *Art Journal* 66, 1 (2007): 28-40.

<sup>20</sup> Blackson, “Reenactment in Contemporary Art and Culture,” 30.

legt op het verleden. In zekere zin is deze definitie van een artistieke herhaling vergelijkbaar met wat Agnew heeft beschreven als een historische re-enactment, beide met een focus op het herhalen van het verleden. Blackson ziet een artistieke re-enactment, in vergelijking met een herhaling of herneming, als een kunstobject waarbij het verleden enkel als inspiratiebron dient, waarbij de kracht van de re-enactment juist voortkomt uit de verandering die de kunstenaar aanbrengt aan het origineel. Daarbij komt hij tot de conclusie dat “[...] all re-enactments are repetitions, but few repetitions become re-enactments.”<sup>21</sup>

Mijn onderzoek sluit zich echter bij beide visies op re-enactment niet compleet aan. Waar historische re-enactment relatief veel nadruk legt op het verleden, focust artistieke re-enactment over het algemeen sterk op veranderingen vanuit het perspectief van de kunstenaar. Theorieën rondom re-enactment in de hedendaagse dans lijken overeen te komen met wat Blackson beschrijft als artistieke re-enactment, maar hierbinnen kan dit nog verder gespecificeerd worden. Wat overeenkomt, is dat de nadruk niet ligt op het verleden, maar op de relevantie van het verleden in het heden. Mijn onderzoek richt zich specifiek op re-enactment in de danswetenschap. In dit deel van het discours is de visie van Jonas Rutgeers op de relatie tussen het heden en verleden toonaangevend. Hij ziet re-enactment in de hedendaagse dans niet alsof het wordt gekenmerkt door een “nostalgisch verlangen naar een lang verloren verleden, maar door de creatieve capaciteit om in het verleden steeds nieuwe, niet-exhaustieve mogelijkheden aan te duiden die het heden in beweging kunnen brengen.”<sup>22</sup>

Timmy de Laet heeft een vergelijkbare visie op de verhouding tussen het heden en verleden bij re-enactment binnen de danswetenschap, maar zijn benadering kent ook overeenkomsten met de visies van Agnew en Blackson. Hij ziet de functie van re-enactment in een choreografie deels als “een levend, dynamisch document dat een herbeleving van het origineel mogelijk maakt.”<sup>23</sup> Hierdoor lijkt hij de nadruk op het herbeleven van het verleden te leggen, zoals bij de historische re-enactment die Agnew heeft beschreven. Aan de andere kant beschrijft De Laet ook een andere belangrijke eigenschap van re-enactment:

De herhaling van hetzelfde materiaal in een andere context kan namelijk verschillen en gelijkenissen aan de oppervlakte brengen, die vervolgens op een breder maatschappelijk en cultureel vlak geïnterpreteerd kunnen worden. In die gevallen gaat re-enactment functioneren als een contextueel ijkpunt, een reflectieve operatietafel waarop de huidige tijdsgeest kan worden gedissecteed.<sup>24</sup>

Deze uitspraak hangt grotendeels samen met de artistieke re-enactment van Blackson. In zijn visie benadrukt hij ook de verschillen en overeenkomsten die de re-enactment onderscheiden van het origineel. Bovenstaande uitspraak van De Laet impliceert echter ook dat re-enactment in de danswetenschap gezien kan worden als een artistieke strategie waardoor de toeschouwer het heden in

---

<sup>21</sup> Blackson, “Reenactment in Contemporary Art and Culture,” 30.

<sup>22</sup> Rutgeers, *Re-act*.

<sup>23</sup> De Laet, “Over het nut en nadeel van re-enactment voor de kunsten,” 6.

<sup>24</sup> De Laet, “Over het nut en nadeel van re-enactment voor de kunsten,” 7.

relatie tot het verleden met andere ogen gaat bekijken, zoals ook Rutgeers' visie op re-enactment samengevat kan worden. De Laet gaat echter nog één stap verder en beweert dat het heden en verleden “op hetzelfde hoopje worden gegooid” in een artistieke re-enactment.<sup>25</sup> Daardoor wordt er gespeeld met het chronologisch bewustzijn van de toeschouwer.

Vanuit De Laets visie om het heden door het verleden in beweging te kunnen brengen, zijn er in de hedendaagse dans meerdere manieren om re-enactment in te zetten. Net zoals Blackson heeft benadrukt bij artistieke re-enactment in de kunst en cultuur in het algemeen, is het ook binnen de danswetenschap belangrijk om een onderscheid te maken tussen enkel een *herhaling*, een heropvoering van een eerder gecreëerde choreografie, en een re-enactment als een *artistieke strategie* binnen de dans. Het laatstgenoemde gaat volgens De Laet “beyond the aim of merely reconstituting the past as it supposedly has been.”<sup>26</sup> De Laet beschrijft in een ander artikel drie mogelijke artistieke strategieën om een dergelijke re-enactment tot stand te laten komen in een choreografie: de memory-on-displaystrategie, de dialoguing-memories-strategie, en tot slot de shifting-memories-strategie.<sup>27</sup> De toegepaste re-enactmentstrategie in *Dance* komt overeen met de memory-on-displaystrategie die De Laet beschrijft. Hierbij functioneert de aanwezigheid van het originele beeldmateriaal als de anders ontbrekende historische link naar het verleden.<sup>28</sup>

In het volgende deel van dit hoofdstuk zal deze strategie verder uitgewerkt worden aan de hand van *Dance*. Hierbij zal worden geanalyseerd op welke manier de memory-on-display re-enactmentstrategie precies wordt ingezet en opgebouwd. Om antwoord te geven op de deelvraag zal er tot slot kritisch gereflecteerd worden hoe deze vorm van re-enactment zich verhoudt tot de historische en artistieke re-enactmentbenaderingen van Agnew en Blackson.

### De memory-on-displaystrategie in *Dance*

Over het algemeen houdt de memory-on-displaystrategie in dat het beeldmateriaal van de oorspronkelijke opvoering visueel wordt geïntegreerd in een hedendaagse voorstelling. Zoals eerder is beschreven, functioneert de aanwezigheid van dit originele materiaal als een verbinding naar het verleden waar anders geen sprake van zou zijn. Daarnaast vervult het ook de functie van het informeren van de toeschouwers. Door de memory-on-displaystrategie wordt voor het publiek benadrukt dat de bewegingen die worden uitgevoerd re-enactments zijn van reeds bestaande choreografieën. De Laet beschrijft dit als “*doubling* of the actual movements with their visual source.”<sup>29</sup>

Van deze twee functies is in de beginfase van *Dance* voornamelijk sprake van de laatstgenoemde: de toeschouwer informeren dat de opvoering die zij live zien zijn oorsprong kent in het

---

<sup>25</sup> De Laet, “Over het nut en nadeel van re-enactment voor de kunsten.” 7.

<sup>26</sup> Timmy de Laet, “Dancing Metamemories,” *Performance Research*, 17:3 (2012): 102, <https://dx.doi.org/10.1080/13528165.2012.696869>.

<sup>27</sup> De Laet, “Dancing Metamemories,” 102-108.

<sup>28</sup> De Laet, “Dancing Metamemories,” 103.

<sup>29</sup> De Laet, “Dancing Metamemories,” 103.

verleden. In de eerste zeventien seconden van de choreografie wordt er een stilstaand frame getoond waarop een zwart-wit beeld van de oorspronkelijke choreografie uit 1979 te zien is. Dit wordt drie keer afgewisseld met een verplaatsende basisfrase van de choreografie, zoals is toegelicht in het vorige hoofdstuk. Doordat er drie keer de nadruk wordt gelegd op de beelden uit het verleden - ze vullen namelijk het gehele toneelbeeld - wordt er een historisch kader geschetst voor de toeschouwer. Ook de artistieke keuze om de beelden uit 1979 in zwart-wit te tonen, waardoor een contrast tussen het heden en verleden ontstaat, benadrukt dat wat er te zien is op de projectie een weergave van het verleden is.

Na deze afwisseling tussen de drie stilstaande frames en de drie basisfrases, vervolgt de choreografie met het uitvoeren van 25 verplaatsende frases. In deze fase van de voorstelling is er nog geen projectie van de originele opvoering te zien, waardoor het in eerste instantie een 'normale' heropvoering lijkt te zijn, volgens het onderscheid dat Blackson heeft gemaakt tussen een herhaling en een re-enactment. Echter, na een wending die wordt aangegeven door een korte stilte in de muziek van Philipp Glass, ontwikkelt de choreografie zich van een herhaling naar een re-enactment. Dit wordt bewerkstelligd doordat vanaf 3:22 minuten een projectie wordt toegevoegd aan het toneelbeeld. De projectie bevat een opname van de oorspronkelijke choreografie uit 1979. Vanaf dit omslagpunt wordt ook de eerste functie van De Laets memory-on-displaystrategie vervuld: het doorlopend visueel inbrengen van een historische link van de choreografie.

De memory-on-displaystrategie wordt in *Dance* op verschillende manieren vormgegeven.<sup>30</sup> Vanuit verschillende perspectieven komt de projectie samen met de huidige dansers in het toneelbeeld. In het openingsbeeld wordt de opname vanuit een vooraanzicht geprojecteerd op het toneel, waardoor de vloer uit de film op gelijke hoogte is als de toneelvloer van het daadwerkelijke theater. In sommige delen van de projectie is dit vooraanzicht statisch en is het gehele toneelbeeld uit 1979 te zien, in andere delen volgt de camera de dansers en beweegt de projectie mee. Dit heeft als gevolg dat daardoor niet het gehele toneelbeeld van de originele opvoering te zien is. En ander gebruikt perspectief voor de projectie is een schuin bovenaanzicht. Hierdoor vult de vloer van de film bijna het gehele toneelbeeld en zijn de diepte en de patronen van de dansers uit de originele opvoering duidelijk te volgen. Een derde toneelbeeld wordt gecreëerd door de projectie enkel het bovenste deel van het toneelbeeld te laten vullen. Dit resulteert in een toneelbeeld waarbij de live dansers op het toneel het onderste deel en de dansers op de film het bovenste deel bekleden. Tot slot wordt er op sommige momenten een ingezoomde danser uit de originele opvoering geprojecteerd, in plaats van het totaalbeeld uit 1979.

De keuze om deze verschillende perspectieven af te wisselen resulteert in een dynamisch geheel van de projectie. Om de twee eerdergenoemde functies van de memory-on-displaystrategie van De Laet te kunnen vervullen, zou in principe een statische toevoeging van het originele beeldmateriaal vanuit één vaststaand perspectief volstaan. Omdat visueel kunstenaar Sol Lewitt echter gekozen heeft voor een dynamische afwisseling vanuit verschillende invalshoeken, ontstaat er een derde functie van de

---

<sup>30</sup> Afbeeldingen van de verschillende perspectieven zijn te vinden in bijlage 2.

projectie. Naast het functioneren als visuele historische link en het creëren van historische bewustzijn voor de toeschouwer, draagt de projectie ook bij aan de artistieke opbouw van de voorstelling.

Zoals in het vorige hoofdstuk is toegelicht, is *Dance* opgebouwd in twee delen, die beiden naar een climax toewerken. Het eerste deel beslaat 10:50 minuten. In de eerste 10:10 minuten volgen de verschillende projectiebeelden elkaar gemiddeld na 38 seconden op. In opbouw naar de climax van het eerste deel, de laatste 40 seconden, ligt de afwisseling echter veel hoger en is dit gemiddeld na vier seconden. Hierbij wisselen twee perspectieven elkaar acht keer af, namelijk het eerder omschreven bovenaanzicht en een perspectief waarbij er wordt ingezoomd om het bovenlichaam van een of meerdere dansers. In de laatste tien seconden wordt dit zelfs gecombineerd en worden deze twee beelden tegelijkertijd en door elkaar (en door de dansers op het toneel) geprojecteerd. De functie van de projectie in de opbouw van de voorstelling is bij het tweede deel vergelijkbaar. *Dance* eindigt hoe het ook begonnen is: met een vaststaand shot uit de projectie van de oorspronkelijke choreografie. In hoofdstuk één heb ik aangetoond dat meerdere aspecten uit de choreografie en de muziek ook toewerken naar deze hoogtepunten op 10:50 en 19:20. De projectie vervult naast zijn functies als re-enactmentstrategie dus ook een artistieke functie om bij te dragen aan de opbouw van de gehele voorstelling.

Het is niet verassend dat de projectie ook deze derde functie bekleedt. Zoals eerder al is beschreven, hoorde de projectie van de originele opvoering (17 oktober 1979) al vanaf 29 november 1979 bij het toneelbeeld van *Dance*. Destijds kon de projectie niet de functies van een memory-on-displaystrategie waar maken, omdat er destijds nog geen historische link was om te creëren. In eerste instantie was de keuze om samen te werken met visueel kunstenaar Sol Lewitt dus enkel een artistieke keuze van choreografe Lucinda Childs, zoals ook Banes tijdens het maakproces in 1979 al heeft opgemerkt.<sup>31</sup> Pas nu het aspect van het tijdsverschil wordt toegevoegd op het moment dat de choreografie ruim 35 jaar later wordt heropgevoerd, ontstaan ook de re-enactmentfuncties van de toegepaste memory-on-displaystrategie in de voorstelling.

## Tussenconclusie

Het gegeven dat de projectie, die ik beschouw als de toegepaste re-enactmentstrategie, in 1979 ook al onderdeel was van de voorstelling, is interessant op het moment dat ik *Dance* toets aan de eerder besproken visies op re-enactment van historica Agnew en kunstcurator Blackson om een antwoord de formuleren op de deelvraag van dit hoofdstuk. Eerder heb ik gesteld dat Agnews definitie van een historische re-enactment en Blacksons definitie van een artistieke herhaling beide gebaseerd zijn op een nauwkeurige herhaling van het verleden. In zekere zin zou gesteld kunnen worden dat *Dance* hieraan voldoet, omdat het heropvoeren van de choreografie inclusief de projectie van dezelfde eerste opvoering

---

<sup>31</sup> Banes, *Terpsichore in Sneakers*, 144.

van 17 oktober 1979, in principe hetzelfde is als de uitvoeringen van *Dance* vanaf 29 november 1979.<sup>32</sup> In dat opzicht zou *Dance* niet gezien moeten worden als een artistieke re-enactment, maar enkel als een artistieke herhaling of een historische re-enactment. In Blacksons definitie van een artistieke re-enactment zouden de kunstenaars, in dit geval zowel Childs als Lewitt, juist ook veranderingen aan moeten brengen aan het origineel om de re-enactment aan zeggingskracht te laten winnen.

Desalniettemin wil ik beargumenteren dat *Dance*, op de manier zoals deze nu in de theaters wordt opgevoerd, gezien moet worden als een artistieke re-enactment. Er is één belangrijk aspect dat hieraan bijdraagt: het tijdsverschil tussen de opvoering in de projectie en de opvoering op het toneel. Door het tijdsverschil krijgt een heropvoering van *Dance* in de 21<sup>e</sup> eeuw een extra dimensie, waar geen sprake van was bij de opvoeringen in 1979, ondanks dat de projectie destijds wel al onderdeel uitmaakte van de voorstelling. Dit wordt bovendien benadrukt doordat de projectie van het verleden in zwart-wit wordt getoond, waardoor wat het contrast tussen het heden en verleden wordt versterkt. Door deze extra dimensie van het tijdsverschil vervult de projectie niet alleen de artistieke functies binnen de voorstelling, zoals in 1979, maar draagt het ook de extra re-enactmentfuncties van de memory-on-displaystrategie met zich mee. En juist dit aspect zorgt ervoor dat *Dance*, volgens Blacksons onderscheid tussen een herhaling en een re-enactment zichzelf - wellicht onbewust<sup>33</sup> - heeft ontwikkeld tot een artistieke re-enactment.

Concluderend stel ik dat de projectie in *Dance* vanuit een memory-on-displayperspectief gezien kan worden als een re-enactmentstrategie, omdat het de twee functies van deze strategie vervult: enerzijds het creëren van een historisch kader voor de toeschouwer en anderzijds het doorlopend visueel inbrengen van het originele beeldmateriaal. Daarnaast heb ik in dit hoofdstuk aangetoond dat de projectie een derde functie vervult. Deze is niet aan re-enactment verbonden, maar heeft een artistieke waarde: de projectie wordt ingezet om de algehele opbouw van de voorstelling te ondersteunen.

---

<sup>32</sup> Choreografe Lucinda Childs licht in een documentaire over *Dance* toe dat het originele beeldmateriaal uit 1979 voor de heropvoeringen in 2009 is omgezet naar een digitaal formaat. Het gebruikte beeldmateriaal is in elke opvoering dus hetzelfde.

<sup>33</sup> In dezelfde documentaire over *Dance* licht Lucinda Childs toe dat zij zelf niet gekozen heeft om *Dance* in 2009 opnieuw op te voeren, maar dat een festival in New York het aan haar gevraagd heeft. Het was dus in eerste instantie geen bewuste keuze van Childs om een re-enactment te creëren.



## Hoofdstuk 3: Verhouding choreografie en projectie

In dit hoofdstuk staat de volgende deelvraag centraal: **Hoe draagt de verhouding tussen de choreografie en de projectie bij aan de constructie van de relatie tussen het heden en verleden in *Dance*?** In de vorige twee hoofdstukken zijn de choreografie en de projectie behandeld. In dit hoofdstuk staat de verhouding tussen beide centraal om de relatie tussen het heden en verleden in *Dance* te analyseren. Deze relatie wordt in het discours enerzijds beschreven met de metafoor van een *dialogo* tussen heden en verleden, waar ik in het eerste deel van dit hoofdstuk op in zal gaan, en anderzijds met de metafoor van een *duet* tussen heden en verleden, waar ik me in het tweede deel van dit hoofdstuk op focus. Met de analyse van *Dance* en de uitkomsten van de vorige twee hoofdstukken toon ik aan dat mijn onderzoek aansluit bij de metafoor van een duet tussen heden en verleden.

### Dialogo tussen heden en verleden

In hoofdstuk twee heb ik aangetoond dat er in het discours rondom re-enactment meerdere definities van het concept zijn. Allereerst is er historische re-enactment te onderscheiden. Historicus Alexander Cook heeft in zijn artikel “The Use and Abuse of Historical Re-enactment” de relatie tussen het heden en verleden geanalyseerd. Daarin neemt hij de positie van de toeschouwer mee en stelt hij dat re-enactment gaat over “placing modern individuals in dialogue with a historical imaginary.”<sup>34</sup> De dialogo die hij hier schetst gaat over een toeschouwer in het heden die in aanraking komt met historisch beeldmateriaal. De toeschouwer wordt hierbij neergezet als een agent die vervolgens dit historische beeldmateriaal onderzoekt en hiermee als het ware een dialogo aangaat.

Niet alleen bij historische re-enactment is dit het geval, maar ook in de literatuur over artistieke re-enactment is dit een terugkomend beeld. Theaterwetenschapster Maaïke Bleeker stelt: “Many re-enactments of artistic work explicitly include traces of, and reflection on, the attempts to relate to the past.”<sup>35</sup> Het is de reflectie die Bleeker beschrijft bij de relatie tussen het heden en verleden die mij interesseert. Reflecteren op het verleden bij het creëren van een artistieke re-enactment in het heden is een belangrijk kenmerk voor het omschrijven van deze relatie als een dialogo. Dit impliceert dat er een wisselwerking plaatsvindt tussen de twee partijen in de dialogo, in dit geval een wisselwerking tussen het heden en het verleden. Omdat het verleden vaststaat, gaat de wisselwerking in het geval van re-enactment voornamelijk over de verwerking van en de reactie op het verleden (het originele kunstwerk) in het heden (de artistieke re-enactment van het originele kunstwerk). Deze wisselwerking kan vorm krijgen doordat de re-enactment kritisch reflecteert op het verleden, zoals Bleeker beschrijft. Een reflectie zorgt ervoor dat het verleden niet letterlijk wordt overgenomen, maar dat er in zekere zin op

---

<sup>34</sup> Alexander Cook, “The Use and Abuse of Historical Reenactment: Thoughts on Recent Trends in Public History?” *Criticism* 3 (2004): 494.

<sup>35</sup> Maaïke Bleeker, “(Un)Covering Artistic Thought Unfolding,” *Dance Research Journal* 44.2 (2012): 14.

basis van de reflectie een verandering wordt aangebracht bij het creëren van de re-enactment. Zodoende kan bij zowel historische als artistieke re-enactment een metaforische dialoog ontstaan.

Ook bij re-enactment in de hedendaagse dans, een van de vormen van re-enactment binnen de bredere artistieke re-enactment, lijkt de relatie tussen het heden en verleden in de metafoor van een dialoog leidend. Rutgeers zegt: “De klemtoon ligt niet meer op de actuele historische uitvoering van de dans, [...]. De re-enactment ontvouwt zich hier als een dialoog tussen heden en verleden, waarbij beide delen van hun eigenheid worden ontdaan en als dusdanig in een kritische toestand worden gebracht.”<sup>36</sup> Rutgeers zet zich hier concreet af tegen de historische re-enactment, door te beargumenteren dat bij re-enactment in de hedendaagse dans de nadruk niet ligt op het historische aspect, maar op de ruimte die ontstaat door het hercreëren van het verleden. Deze ruimte noemt hij de ruimte van potentialiteit, waarbij betekenissen kunnen veranderen door de dialoog tussen het heden en het verleden van een choreografie.

### Duet tussen heden en verleden

De opvatting van Rutgeers is binnen re-enactment in de hedendaagse dans echter niet de enige opvatting. De Laet, die ook de memory-on-displaystrategie heeft getheoretiseerd, komt tot een andere conclusie, die niet aansluit bij de metafoor van een dialoog tussen het heden en verleden. De Laet stelt: “What re-enactment essentially proclaims is the double-sided insight that memory and movement are equal partners, embracing each other closely in an ongoing *pas-de-deux*.”<sup>37</sup> Hierbij verandert de relatie tussen het heden en verleden van een metaforische dialoog, naar een metaforisch duet. In het geval van *Dance* is de *memory* waar De Laet over spreekt te verbinden aan de projectie, en de *movement* aan de uitvoering op het toneel. Daarbij symboliseert de projectie het verleden van *Dance* en de uitvoering op het toneel het heden. De Laet stelt dus dat deze twee gelijkwaardige partners zijn.

In de schematische analyse van *Dance* heb ik per projectiebeeld onderzocht of wat er te zien is op de beelden van het verleden overeenkomt met wat er op dat moment op het toneel te zien is. Over het algemeen is hier sprake van, op een aantal uitzonderingen na waarbij dit niet mogelijk is. Vanuit sommige perspectieven is niet goed te zien of het toneelbeeld uit 1979 compleet overeenkomt met het toneelbeeld van nu. Dit zijn de momenten waarop er wordt ingezoomd op één danser, waarbij de camera één duo volgt en meebeweegt, en de momenten waarbij er geen projectie is toegevoegd en enkel dansers op het toneel aanwezig zijn. Voor de rest is het voor de toeschouwer duidelijk zichtbaar welke danser op het toneel dezelfde choreografie uitvoert als de danser op de projectie. Aan de choreografie zelf is niets veranderd. Timmy de Laet heeft dit aspect van de memory-on-displaystrategie omschreven als: “*doubling* of the actual movements with their visual source.”<sup>38</sup> Het zijn niet alleen de bewegingen die worden verdubbeld, maar ook de dansers die deze bewegingen uitvoeren. Elke danser uit het heden gaat

---

<sup>36</sup> Rutgeers, *Re-act*, 100.

<sup>37</sup> De Laet, “Dancing Metamemories,” 108.

<sup>38</sup> De Laet, “Dancing Metamemories,” 103.

als vanzelfsprekend een relatie aan met de danser uit 1979 die dezelfde rol in de choreografie uitvoert. In hoofdstuk één heb ik beschreven dat een van de stijlkenmerken van Childs' werk is dat frases vaak door een duo worden uitgevoerd, wat ze omschrijft als *doubling*. Dit is *doubling* binnen de choreografie. De schematische analyse van de voorstelling toont echter aan dat er niet alleen sprake is van *doubling* binnen de choreografie, maar dat er ook sprake is van *doubling* tussen de dansers op de projectie en de dansers op het toneel. De uitzondering die deze regel bevestigt, is een danser die tijdens de uitvoering van 9 april 2016<sup>39</sup> tussen 16:47 en 17:01 een fout maakt in de patronen<sup>40</sup>: zijn *doubling*-partner op het toneel én de danser waarmee hij een duo vormt op de projectie, dansen een andere variatie op de frase. Doordat deze dubbele *doubling* zo actief aanwezig is binnen de voorstelling, valt het extra op als een danser een andere frase uitvoert dan een van zijn *doubling*-partners.

### Tussenconclusie

Voor de verhouding tussen de projectie en de choreografie is dit *doubling*-aspect van groot belang. Het is namelijk essentieel dat de dansers die een duo vormen binnen de projectie en de choreografie op het toneel, exact dezelfde bewegingen uitvoeren. Hier is dus geen ruimte voor een kritische reflectie of een wisselwerking van de danser uit het heden op de danser uit het verleden, zoals Bleeker en Rutgeers wel hebben geconcludeerd over een relatie als een dialoog. In zekere zin zou zelfs gesteld kunnen worden dat de relatie die de danser uit het heden, op het toneel, aangaat met de danser uit het verleden, op de projectie, gezien kan worden als een simplistisch duet. Hierbij interpreteer ik de projectie als een synoniem voor het verleden en beschouw ik de uitvoering van de choreografie op het toneel als gelijk aan het heden. Er is sprake van een geconstrueerd duet tussen de choreografie en de projectie, waardoor er een metaforisch duet tussen het heden en verleden in *Dance* ontstaat. In de conclusie zal ik aantonen dat deze bevinding versterkt wordt door de uitkomsten uit hoofdstuk één en twee.

---

<sup>39</sup> *Dance*, Introdans, Lucinda Childs. Stadstheater Arnhem, 9 april 2016.

<sup>40</sup> Ik heb de registratie van 9 april 2016 vergeleken met de registratie van 12 februari 2016 en 17 september 2010, waar de desbetreffende danser wel het goede patroon uitvoert en samen blijft met zijn *doubling*-partner op het toneel en op de projectie.

## Conclusie

De onderzoeksvraag van dit BA-eindwerkstuk luidt: **Hoe wordt de relatie tussen het heden en verleden in *Dance* (Lucinda Childs) geconstrueerd door de toegepaste re-enactmentstrategie?** Met mijn onderzoek stel ik dat deze relatie wordt geconstrueerd als een metaforisch duet. Om dit punt te onderbouwen zal ik de uitkomsten van de drie hoofdstukken in relatie tot elkaar bespreken. Ik zal beargumenteren dat de memory-on-displaystrategie in combinatie met de minimalistische stijlkenmerken van de choreografie dit metaforische duet tussen het heden en verleden bevestigt. Hierbij beschouw ik de projectie in de voorstelling als een symbolisatie van het *verleden*, omdat hierop een opname van de uitvoering uit 1979 zichtbaar wordt gemaakt, en beschouw ik de uitvoering van de choreografie op het toneel als het *heden*.

In hoofdstuk één heb ik aangetoond dat de postmoderne choreografie van *Dance* meerdere minimalistische stijlkenmerken kent. Eén daarvan is *doubling*. Dit is niet alleen binnen de choreografie te zien bij de dansers die in tweetallen dezelfde frases uitvoeren, maar komt ook terug bij de verhouding tussen de projectie en de choreografie, zoals ik in hoofdstuk drie heb besproken. Er is sprake van een dubbele vorm van *doubling* waardoor een duet tussen heden en verleden ontstaat, wat in *Dance* tot uiting komt door de dansers in de projectie en de dansers op het toneel als danspartners in een minimalistisch duet te beschouwen, ondanks het tijdsverschil.

De verhouding tussen de choreografie en de projectie is ook in de opbouw van de voorstelling van belang. Zoals in hoofdstuk één en twee is uitgewerkt, volgen de projectie en de choreografie dezelfde opbouw om op die manier samen de voorstelling naar de climax te brengen. Hieraan dragen meerdere artistieke en dramaturgische keuzes van Childs (wat betreft de choreografie) en Lewitt (wat betreft de projectie) bij. Deze twee aspecten van de voorstelling versterken elkaar en zijn als evenredig aan elkaar te beschouwen. Dit kenmerkt de relatie als een duet, in tegenstelling tot een dialoog, waar een wisselwerking zou moeten plaatsvinden.

Daarnaast heb ik in hoofdstuk één aangetoond dat de choreografie van *Dance* een anti-inhoudelijk en anti-expressionistisch karakter heeft, zoals Luuk Utrecht de gehele postmoderne dansstijl heeft gekarakteriseerd. Het woord 'anti' impliceert een reactie of reflectie op een eerdere gebeurtenis waar tegenin wordt gegaan. In hoofdstuk drie heb ik gesteld dat er bij een re-enactment die gezien wordt als een metaforische dialoog in het heden een reflectie plaatsvindt op het verleden. In het geval van *Dance* gaat de reflectie die het woord 'anti' suggereert echter niet over een kritische reflectie op de oorspronkelijke voorstelling, maar over een reactie van de gehele postmoderne dansstroming op eerdere klassieke en moderne dansstijlen zoals danshistorica Sally Banes heeft geconcludeerd. Ik stel dat het anti-inhoudelijke karakter van *Dance* juist het tegenovergestelde effect heeft en bijdraagt aan mijn conclusie dat de relatie tussen het heden en verleden niet als een dialoog, maar als een duet gezien moet worden. Juist omdat het minimalistische, anti-inhoudelijke bewegingsmateriaal van de choreografie geen verhaal verbeeldt, ligt de focus volledig op het tonen van bewegingsconstructies. Deze constructie

beslaat in *Dance* niet alleen de choreografie, maar ook de projectie. Daardoor wordt bij de re-enactment van *Dance*, door de postmoderne anti-inhoudelijke en anti-expressionistische kenmerken, de nadruk gelegd op de constructie van het duet van de dansers tussen het heden en verleden.

Tot slot is het gegeven dat de projectie in 1979 ook al deel uitmaakte van de voorstelling van groot belang. Destijds was er nog geen significant tijdsverschil waardoor de projectie geen re-enactmentfuncties kon vervullen en functioneerde de projectie enkel als artistieke toevoeging aan de choreografie. Hierdoor ontstaat de relatie tussen projectie en choreografie die ik in de vorige alinea's heb omschreven als een duet. Op het moment dat het aspect van tijdsverschil wordt toegevoegd is het niet meer enkel een duet tussen choreografie en projectie, maar ook tussen heden en verleden. Daarbij stel ik dat dit aspect van tijdsverschil er ook voor zorgt dat *Dance* niet alleen gezien moet worden als een artistieke herhaling of historische re-enactment zoals Blackson en Agnew dit hebben gedefinieerd, maar dat de voorstelling door het tijdsverschil ontwikkelt naar een artistieke re-enactment. Dat dit geen bewuste keuze van de makers is geweest, doet niet af aan het feit dat de voorstelling hierdoor wél de functies van een memory-on-displayre-enactment vervult die De Laet heeft beschreven: er wordt een historisch kader gecreëerd voor de toeschouwer (vrijwel letterlijk doordat het eerste en laatste toneelbeeld worden gevuld door een beeld van een danser uit 1979) en het originele beeldmateriaal wordt doorlopend ingebracht in de voorstelling. Dit wordt bovendien benadrukt doordat de projectie in zwart-wit wordt getoond, waardoor wat het contrast tussen het heden en verleden wordt versterkt.

Doordat *Dance* niet intentioneel als re-enactment is gecreëerd, ontstaat een nieuwe visie op het fenomeen dat in vervolgonderzoek verder onderzocht zou kunnen worden. In de Nederlandse danscultuur is het, zoals ik in bijlage 1 heb aangetoond, niet ongebruikelijk om heropvoeringen van eerder werk opnieuw uit te voeren. In het geval van mijn casus *Dance* heb ik laten zien dat het niet alleen om een heropvoering gaat, maar om een artistieke re-enactment waarbij een metaforisch duet tussen heden en verleden is geconstrueerd. Wat de betekenis is van het metaforische duet met het oog op de beleving van de toeschouwer, in tegenstelling tot een metaforische dialoog, zou in nader onderzoek uitgewerkt kunnen worden. Waar ik in dit onderzoek ook aan voorbij ben gegaan, is de veranderende context waarin *Dance* wordt uitgevoerd in de 21<sup>e</sup> eeuw in vergelijking met de originele opvoering uit 1979. Vervolgonderzoek zou in kunnen gaan op deze hernieuwde (dans)context, door bijvoorbeeld de veranderende lichamelijke van de huidige dansers in vergelijking met dansers uit de jaren '70 te onderzoeken.

Voor dit BA-eindwerkstuk concludeer ik dat de complexe relatie tussen het heden en verleden in *Dance*, in zijn choreografie zo minimalistisch als de titel suggereert, door middel van de memory-on-displaystrategie niet geconstrueerd wordt als een dialoog, maar als een metaforisch duet. Het is niet enkel de re-enactmentstrategie of alleen de kenmerken van de choreografie zelf, maar juist de combinatie van beide dat voor dit resultaat zorgt, waarbij het heden en verleden als een duet in elkaar verstrengeld zijn.

## Literatuurlijst

- Agnew, Vanessa. "Introduction: What Is Reenactment?" *Criticism* 3 (2004): 327-339.
- Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers*. Middletown: Wesleyan University Press, 1987.
- Blackson, Robert. "Once More... With Feeling: Reenactment in Contemporary Art en Culture." *Art Journal* 66, 1 (2007): 28-40.
- Bleeker, Maaïke. "(Un)Covering Artistic Thought Unfolding." *Dance Research Journal* 44.2 (2012): 13-25. <https://doi-org.proxy.library.uu.nl/10.1017/S0149767712000083>.
- Burt, Ramsay. *Judson Dance Theatre: Performative Traces*. Londen en New York: Routledge, 2006.
- Cook, Alexander. "The Use and Abuse of Historical Reenactment: Thoughts on Recent Trends in Public History." *Criticism* 3 (2004): 487-496.
- Dance*. Introdans. Lucinda Childs. Stadstheater Arnhem, 9 april 2016.
- De Laet, Timmy. "Dancing Metamemories." *Performance Research*, 17:3 (2012), 102-108, <https://dx.doi.org/10.1080/13528165.2012.696869>.
- De Laet, Timmy. "Het is theater zoals te verwachten maar niet te voorzien is: Over het nut en nadeel van re-enactment voor de kunsten." *Et Cetera* 114 (2008), 3-12.
- De Laet, Timmy. "Repertoire in beweging: Over de dragelijke lichtheid van de traditie." *Et Cetera* 121 (2010), 31-38.
- Lepecki, André. "The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances." *Dance Research Journal* 42, 2 (2010): 29-48.
- Lichtveld, Manon. *Lucinda Childs' Dance*. Beat the Dutch Films, 2010.
- Lucinda Childs Dance. "Lucinda Childs: History." Geraadpleegd op 12 oktober 2017. <http://www.lucindachilds.com/history.php>.

Morgenroth, Joyce. "Lucinda Childs (b. 140)." In *Speaking of Dance: Twelve Contemporary Choreographers on their Craft*, 71-82. New York: Routledge, 2004.

Rutgeers, Jonas. *Re-act: Over re-enactment in de hedendaagse dans*. Marburg: Tectum Verlag, 2015.

Utrecht, Luuk. *Van Hofballet tot Postmoderne Dans*. Zutphen: Walburg Pers, 1988.

## Bijlage 1: Overzicht heropvoeringen 2017/2018

Voor het overzicht van het aantal heropvoeringen in het Nederlandse danslandschap, heb ik gekeken naar de programma's van de vier grote dansgezelschappen in Nederland in het seizoen 2017/2018. Dit zijn Het Nationaal Ballet, Het Nederlands Dans Theater, Introdans, en Scapino Ballet Rotterdam; de vier dansgezelschappen uit de Basis Infrastructuur (BIS). Voor de analyse heb ik gekeken naar de choreografieën die onderdeel zijn van programma's die door het land reizen, dus niet naar de avondvullende choreografieën van het Nationaal Ballet zoals *The Sleeping Beauty*, samenwerkingen met andere gezelschappen, of locatievoorstellingen. Het overzicht ziet er als volgt uit:

### 1) Het Nationaal Ballet<sup>41</sup>

Programma	Choreografie	Choreograaf	Wereldpremière
<b>Ode aan de meester</b>	On the Move	Hans van Manen	1992
	Symphonieën der Nederlanden	Hans van Manen	1987
	Sarcasmen	Hans van Manen	1981
	5 Tango's	Hans van Manen	1977
<b>In the Future</b>	In the Future	Hans van Manen	1986
	Ekklesia	Juanjo Arqués	2018
	Napoli Suite (Pas de Six + Tarantella)	August Bournonville	1842

### 2) Nederlands Dans Theater<sup>42</sup>

Programma	Choreografie	Choreograaf	Wereldpremière
<b>Side A: Split into One</b>	Proof	Edward Clug	2017
	SOON	Medhi Walerski	2017
	Sisters	Sol León & Paul Lightfoot	2017
<b>Side B: Adrift</b>	The missing door	Gabriela Carrizo	2014
	The lost room	Franck Chartier	2015
	The hidden floor	Franck Chartier	2017
<b>Schubert</b>	One on One	Johan Inger	2015
	Cacti	Alexander Ekman	2010
	Wir sagen uns Dunkles	Marco Goecke	2017
<b>Sum Thoughts</b>	Nieuw werk	Marina Mascarell	2018
	Mutual comfort	Edward Clug	2015
	Short cut	Hans van Manen	1999
	Nieuw werk	Sol León & Paul Lightfoot	2018
<b>Savoir Faire</b>	Nieuw werk	Crystal Pite	2018
	Shut Eye	Sol León & Paul Lightfoot	2016

<sup>41</sup> "Programma Het Nationale Ballet," Nationale Opera & Ballet, geraadpleegd op 6 januari 2018, <http://www.operaballet.nl/nl/ballet/ballet>.

<sup>42</sup> "Seizoen 2017/2018," Nederlands Dans Theater, geraadpleegd op 6 januari 2018, <https://www.ndt.nl/tickets.html>.



### 3) Introdans<sup>43</sup>

<b>Programma</b>	<b>Choreografie</b>	<b>Choreograaf</b>	<b>Wereldpremière</b>
<b>Méditerranée</b>	Azul	Jorge Perez Martinez	2017
	Rassemblement	Nacho Duato	1990
	Sorijas	Cayetano Soto	2013
	Contracorriente	Cayetano Soto	2017
	Conrazoncorazon	Cayetano Soto	2015
<b>SYTYCStoelendans</b>	Nine Words	Angel Rodriguez	2016
	Painting	David Middendorp	2017
	Whim	Alexander Ekman	2006
	Purple Fools	Mauro de Candia	2012
<b>5*****</b>	La Morte del Cigno	Mauro de Candia	2009
	Dreamtime	Jiri Kylian	1983
	Loin	Sidi Larbi Cherkaoui	2005
	Unfold	Robert Battle	2007
	Les Bourgeois	Ben van Cauwenbergh	2003
<b>Kylian4All</b>	Chapeau	Jiri Kylian	2005
	Trompe L'Oeil	Jiri Kylian	1996
	Sechs Tänze	Jiri Kylian	1986
	Indigo Rose	Jiri Kylian	1998

### 4) Scapino Ballet Rotterdam<sup>44</sup>

<b>Programma</b>	<b>Choreografie</b>	<b>Choreograaf</b>	<b>Wereldpremière</b>
<b>New Adventures</b>	Love gun	Itamar Serussi	2017
	While we can	Felix Landerer	2017
	Prince	Martin Harriague	2016

Opmerkelijke gegevens die hieruit komen, zijn onder andere de volgende. Van de 43 choreografieën die in het seizoen 2017/2018 worden opgevoerd door de vier grote dansgezelschappen in Nederland, zijn 29 (67%) heropvoeringen en veertien wereldpremières (33%). Van de heropvoeringen komen er twaalf choreografieën uit de negentiende of twintigste eeuw (28% van het totaal). De oudste choreografieën die dit seizoen worden opgevoerd komen uit 1842 en 1977. Gemiddeld is een choreografie die dit seizoen wordt opgevoerd al veertien jaar oud.

<sup>43</sup> "Voorstellingen," Introdans, geraadpleegd op 6 januari 2018, <https://www.introdans.nl/voorstellingen>.

<sup>44</sup> "Voorstellingen," Scapino Ballet Rotterdam, geraadpleegd op 6 januari 2018, <https://www.scapinoballet.nl/nl/voorstellingen>.

## Bijlage 2: Schematische analyse *Dance*

Projectie			Choreografie				Verhouding heden/verleden	
	<i>Duur</i>	<i>Aantal seconden</i>	<i>Perspectief</i>	<i>Max dansers</i>	<i>Doubling</i>	<i>Richting</i>	<i>Aantal frases</i>	<i>Komt het overeen?</i>
<b>1</b>	0:00 - 0:17	00:17	Vooraanzicht groot	n.v.t.	n.v.t.	n.v.t.	n.v.t.	Nee
<b>2</b>	0:17 - 0:22	00:05	Geen projectie	2	Ja	Horizontaal	1	Nee
<b>3</b>	0:22 - 0:32	00:10	Vooraanzicht groot	n.v.t.	n.v.t.	n.v.t.	n.v.t.	Nee
<b>4</b>	0:32 - 0:37	00:05	Geen projectie	2	Ja	Horizontaal	1	Nee
<b>5</b>	0:37 - 0:45	00:08	Vooraanzicht groot	n.v.t.	n.v.t.	n.v.t.	n.v.t.	Nee
<b>6</b>	0:45 - 3:23	02:38	Geen projectie	2	Ja	Horizontaal	25	Nee
<b>7</b>	3:23 - 3:30	00:07	Vooraanzicht klein	2	Ja	Horizontaal	1	Ja
<b>8</b>	3:30 - 3:36	00:06	Vooraanzicht klein	n.v.t.	n.v.t.	n.v.t.	n.v.t.	Nee
<b>9</b>	3:36 - 4:20	00:44	Vooraanzicht klein	4	Ja	Horizontaal	7	Ja
<b>10</b>	4:20 - 4:46	00:26	Bovenaanzicht	6	Ja	Horizontaal	6	Ja
<b>11</b>	4:46 - 6:16	01:30	Geen projectie	4	Ja	Horizontaal	13	Nee
<b>12</b>	6:16 - 6:39	00:23	Boven (toneelbeeld)	4	Ja	Horizontaal	5	Ja
<b>13</b>	6:39 - 7:20	00:41	Vooraanzicht groot	4	Ja	Horizontaal	7	Ja (deels)
<b>14</b>	7:20 - 8:42	01:22	Vooraanzicht klein	6	Ja	Horizontaal	19	Ja
<b>15</b>	8:42 - 9:15	00:33	Boven (toneelbeeld)	6	Ja	Horizontaal	10	Ja
<b>16</b>	9:15 - 10:10	00:55	Geen projectie	4	Nee	Horizontaal	10	Nee
<b>17</b>	10:10 - 10:19	00:09	Bovenaanzicht	4	Ja	Horizontaal	2	Ja
<b>18</b>	10:19 - 10:22	00:03	Ingezoomd	4	Ja	Horizontaal	2	Nee
<b>19</b>	10:22 - 10:27	00:05	Vooraanzicht klein	4	Ja	Horizontaal	2	Ja
<b>20</b>	10:27 - 10:31	00:04	Ingezoomd	4	Ja	Horizontaal	2	Nee
<b>21</b>	10:31 - 10:35	00:04	Bovenaanzicht	2	Ja	Horizontaal	1	Ja

22	10:35 - 10:38	00:03	Ingezoomd	4	Ja	Horizontaal	2	Nee
23	10:38 - 10:42	00:04	Bovenaanzicht	8	Ja	Horizontaal	4	Ja
24	10:42 - 10:45	00:03	Bovenaanzicht + Ingezoomd	8	Ja	Horizontaal	4	Ja (deels)
25	10:45 - 10:50	00:05	Bovenaanzicht	4	Ja	Horizontaal	2	Ja
26	10:51 - 11:22	00:31	Vooraanzicht groot	2	Ja	Horizontaal	2	Ja
27	11:22 - 11:28	00:06	Boven (toneelbeeld)	2	Ja	Horizontaal	1	Ja
28	11:28 - 11:38	00:10	Dubbel (boven/onder)	4	Ja	Horizontaal	2	Ja
29	11:38 - 11:43	00:05	Boven (toneelbeeld)	2	Ja	Horizontaal	1	Ja
30	11:43 - 11:51	00:08	Dubbel (boven/onder)	4	Ja	Horizontaal	2	Ja
31	11:51 - 12:40	00:49	Vooraanzicht klein	4	Ja	Horizontaal	5	Ja
32	12:40 - 14:13	01:33	Geen projectie	4	Ja	Horizontaal	11	Nee
33	14:13 - 14:26	00:13	Ingezoomd	6	Ja	Horizontaal	2	Nee
34	14:26 - 15:28	01:02	Geen projectie	6	Ja	Horizontaal	11	Nee
35	15:28 - 15:34	00:06	Boven, rechts	2	Ja	Horizontaal	1	Ja
36	15:34 - 15:57	00:23	Boven, rechts & links	4	Ja	Horizontaal	5	Ja
37	15:57 - 16:00	00:03	Boven, links	4	Ja	Horizontaal	2	Half
38	16:00 - 17:07	01:07	Boven (toneelbeeld)	4	Ja	Horizontaal	9	Ja
39	17:07 - 17:33	00:26	Vooraanzicht groot	4	Ja	Horizontaal	5	Ja (deels)
40	17:33 - 18:35	01:02	Vooraanzicht klein	4	Ja	Diagonaal & Horizontaal	11	Ja
41	18:35 - 18:55	00:20	Bovenaanzicht	2	Ja	Diagonaal & Horizontaal	5	Ja
42	18:55 - 18:59	00:04	Ingezoomd	4	Ja	Diagonaal & Horizontaal	2	Nee
43	18:59 - 19:00	00:01	Bovenaanzicht	2	Ja	Horizontaal	1	Ja
44	19:00 - 19:04	00:04	Ingezoomd	4	Ja	Diagonaal & Horizontaal	2	Nee
45	19:04 - 19:06	00:02	Bovenaanzicht	4	Ja	Diagonaal & Horizontaal	2	Ja
46	19:06 - 19:07	00:01	Ingezoomd	4	Ja	Diagonaal & Horizontaal	2	Nee
47	19:07 - 19:08	00:01	Bovenaanzicht	4	Ja	Diagonaal & Horizontaal	2	Ja
48	19:08 - 19:10	00:02	Ingezoomd	4	Ja	Diagonaal & Horizontaal	2	Nee

49	19:10 - 19:18	00:08	Bovenaanzicht + Ingezoomd	4	Ja	Diagonaal & Horizontaal	3	Ja
50	19:18 - 19:20	00:02	Ingezoomd	n.v.t.	n.v.t.	n.v.t.	n.v.t.	Nee

### Overige opmerkingen

1: Stilstaand frame

3: Stilstaand frame

5: Stilstaand frame

7: Vanaf hier alle projecties bewegend beeld

13: Camera van projectie beweegt mee met de dansers in projectie

24: Climax deel 1

26: Begin deel 2 / Camera van projectie beweegt mee met de dansers in projectie

28: 2 projecties: één duo komt overeen met de **bovenste** projectie, het andere duo komt overeen met de **onderste** projectie)

30: 2 projecties: één duo komt overeen met de **bovenste** projectie, het andere duo komt overeen met de **onderste** projectie)

36: 2 projecties: één duo komt overeen met de **rechter** projectie, het andere duo komt overeen met de **linker** projectie)

37: 2 duo's op toneel, 1 duo op projectie

38: 1 danser maakt een fout: niet double met zijn partner op de vloer en niet met zijn danser op de projectie

39: Camera beweegt mee / Beelden van verschillende frases gaan steeds vloeiend in elkaar over

41: Door bovenaanzicht duidelijk diagonale lijnen zichtbaar

49: Climax deel 2

50: Stilstaand frame

Deze bijlage is vanwege auteursrecht niet in deze versie opgenomen.