

dansMuseum #3

EXTINCTUS
EXTANTE VI

COLOPHON

Extinctus / Extantem is initiated by the Dutch Dance Festival dansMuseum in collaboration with Maastricht University Master's programme Arts and Heritage and Maastricht Centre for Arts and Culture, Conservation and Heritage (MACCH).

Curator

Stephen Shropshire

Assistant curator

Morgana Braga

Graphic Design

Morgana Braga

Communication

Nederlandse Dansdagen

Contributions from

Amos Ben-Tal, Simon van den Berg, Beppie Blankert, Ann Van den Broek, Derrick Brown, Nanette Dejong, Janine Dijkmeijer, Bianca van Dillen, Annette Embrechts, Merel Heering, Katja Heitmann, Carolien Hermans, Conny Janssen, Wubkje Kuindersma, Andrea Leine, Ted Brandsen, Mirjam van der Linden, Karen Levi, Jasper van Luijk, Peggy Olislaegers, Tim Persent, Harry Perton, Karin Post, Fransien van der Putt, Christoph Rausch, Lisa Reinheimer, Vivian van Saaze, Ton Simons, Emilie Sitzia, Hans Tuerlings, Vevi van der Vliet, Roel Voorintholt, en Ed Wubbe.

Photo Credits

Extinctus / Extantem (p. 13, 57, 99)
Courtesy of photographer Anne-Linde Dejong (annelindedejong.nl)

Met, door, omdat en ondanks: Conny Janssen over...

Courtesy of Conny Janssen's personal archive

Still Life: Ton Simons

Courtesy of Ton Simons' personal archive

'The Art of the Gesture'

Images from original publication: Johannes Jelgerhuis, *Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek*. P. Meyer Warnars, Amsterdam 1827-1830'. Digital source: Koninklijke Bibliotheek / DBNL

* All content featured in dansMuseum#3: *Extinctus / Extantem* is presented in its original language.

FOREWORD

Ronald Wintjens

Welkom bij de derde editie van het dansMuseum tijdens Festival de Nederlandse Dansdagen 2019, en welkom bij *Extinctus / Extantem*, een tentoonstelling over de vluchtigheid en daarmee breekbaarheid van de dans. Deze editie van het dansMuseum is uniek omdat het dit jaar wordt gepresenteerd in de vorm van een publicatie: een verzameling artikelen, essays en interviews van choreografen, dansers, schrijvers en onderzoekers die werkzaam zijn binnen de Nederlandse danssector. Echter dit vertegenwoordigt slechts een deel van de verschillende perspectieven en is bedoeld om de discussie op gang te brengen en het gesprek gaande te houden.

Dans bestaat alleen bij de uitvoering ervan. Tijdens het applaus is meteen ook de tastbaarheid van de dans verdwenen. Dat maakt dat het vasthouden en conserveren van deze beleving tot in de eeuwigheid een uitdaging is. Want wat archiveer je, wat conserveer je voor volgende generaties danskunstenaars en publiek? Met het dansMuseum streven we ernaar om een gesprek rondom deze vragen te initiëren en levend te houden. Te zoeken naar nieuwe manieren om ons rijke erfgoed toegankelijk te houden voor volgende generaties. Om via nieuwe en unieke invalshoeken de dans te bekijken en te belichten. Zorg te dragen voor dat wat zo belangrijk is. Want zonder historie geen toekomst, zonder toegang tot kennis en erfgoed geen innovatie maar wellicht alleen herhaling van datgene dat we al ontdekt hadden.

Welcome to the third edition of the dansMuseum during the Dutch Dance Festival 2019, and welcome to Extinctus / Extantem, an exhibition about the ephemerality and fragility of dance. This edition of the danceMuseum is unique because it is being presented this year in the form of a publication: a collection of articles, essays and interviews by choreographers, dancers, writers and researchers working in the Dutch dance sector. However, this represents only a selection of different perspectives and is intended to spark discussion and keep a conversation going.

Dance exists in performance. During the applause, the materiality of dance disappears. That makes retaining and preserving its experience a complex challenge. Because what can you archive, what do you preserve for future generations of dance artists and the public? With the danceMuseum we strive to initiate an ongoing conversation about these questions. To look for new ways to keep the rich heritage of Dutch dance accessible for future generations, to view and highlight dance through new and unique perspectives. To take care of what is so important. Because without history there is no future, without access to knowledge and heritage no innovation, but perhaps only repetition of what we had already discovered.

EXTINCTUS

- 14 **Roundtable I**
- 18 **Disappearance: self-loss in current performance practice**
Carolien Hermans, 2006
- 22 **Tot aan je dood er boven op**
Annette Embrechts, 2009
- 28 **Reduced to a google search? The need for dance things
past and lost**
Fransien van der Putt, 2019
- 38 **Tambú: commemorating the past, recasting the present**
Nanette Dejong, 2008
- 44 **Met, door, omdat en ondanks: Conny Janssen over...**
- 52 **Zevenhuister Dans**
Harry Perton, 2008

EXTANTEM

- 58 **Roundtable II**
- 62 **Still Life: Ton Simons**
- 68 **The Art of Gesture**
- 72 **Terugblikken én vooruitkijken**
Merel Heering, 2010
- 78 **Zwanenmeer(en)**
 I Voetje voor voetje het Zwanenmeer schuifelen
 II Spitzen- gefühl
 III Zwaanzin
Mirjam van der Linden, 2002, 2014, 2019
- 90 **Activating Archive: Katja Heitmann and *Museum Motus Mori***
 I The interview
 II The reenactment

INTRODUCTION:

Stephen Shropshire

Dance disappears. It is an art form that leaves no concrete trace, no material remains. This is dance's doubtful advantage, its fundamental characteristic: dance's actuality is determined by its immediacy. This is also what creates challenge, both in terms of the preservation of individual dance works and the conservation of dance as an art form. Dance in fact extinguishes dance.

Some dances resolve to this inevitability, death on their own terms. While others, through a handful of conservation practices, try at the very least to decelerate the descent. And yet dance conservation is a complex issue historically pursued with speculative success. No method has proven singularly successful and despite concerted efforts, there still exists no standardized method of dance documentation.

Historically, the most practiced form of conservation has been observation and oral traditions. Dance passed from body to body. Class, rehearsal, repertoire. However times change, and the democratization of dance that began in the last part of the twentieth century has encouraged an inevitable break in certain linear streams of knowledge. Dance has been emancipated. Dance too has been disassociated.

There are other practices as well, tools meant to defy dance's demise. There are artifacts, object remains such as costumes and photographs that sketch a vague framework and substantiate dance's existence. And there is notation, the laborious process of coding movement to concretize dance's immateriality into written scores, a pragmatic proposal for dance's contemporaneity. But the map is never the territory.

New technology promises new possibilities, but in the absence of dance exists only conjecture. Flawed, well-meant attempts to

materialize vapor. And because no single method of documentation is neutral, even efforts made in earnest sometimes only exacerbate the problem. Dance, as choreographer Doris Humphrey writes, is undeniably bound to the 'hard realism of now'. For better and for worse.

And so what is left to do? As dance, once again, is called to rally against rapidly diminishing resources, proof will be demanded. Evidence will be expected. After all, a lack of proof is a lack of life. It will be as if it never was. Though perhaps this is dance's necessary precondition. The covenant pre-ordained. Dance's cleansing fire.

And so we present this exhibition as an exploration of dance's inherent ephemerality, a report from the edge of the floor. However, this collection is by no means complete. It is a fragmentary archive. Like dance itself, the theme is vast and complex, difficult to document. There is undoubtedly much more to be said, more opinions to be considered.

However, our intention here is not to prove fact but rather to encourage reflection, to offer space to re-consider a fundamental principle of dance as art: we are all going. In the universality of this concern there is both consolation and courage. Because to dance is to live wild among the tame, to fly unburdened towards the inevitability of our finality.

EXTINCTUS

nominative singular of the latin root *extinguō*

a. (v) act of extinguishing

b. (adj) no longer active or existing; out of use



ROUNDTABLE I:

Het is belangrijk te accepteren dat alles wat we creëren in principe vergankelijk is. Tegelijkertijd is het belangrijk om zoveel mogelijk van wat we maken te archiveren en te documenteren. Wat er dan uiteindelijk verdwijnt of overblijft is nu niet te voorspellen.

Ed Wubbe, danser, choreograaf, artistiek leider

Iedereen kent wel het gevoel te willen verdwijnen, even niet op dit moment hier op deze plek te zijn, uit angst of schaamte of verdriet of onzekerheid. Dat gevoel was aanleiding voor de dansvoorstelling *Dubbelspoor* (1986), een voorstelling die gaat over wachten, of meer precies: het moment voordat je een belangrijk besluit neemt, met als coup de theatre, de verschijning en verdwijning van je onmisbare alter ego. Wat gebeurt er als je, zonder je bestemming te weten, wacht op een trein die nooit stopt? Ben jij dat eigenlijk zelf die daar op het perron zit? Waar komt die ander ineens vandaan? Ben jij dat misschien? Waar zijn we hier en waar gaan we naartoe?

Beppe Blankert, danser, choreograaf, artistiek leider

We are born breathing, moving. Before we learn to speak, we have amassed a repertoire of movement signatures that will define us until our last breath. Dance, as a moving, visual art, is the ultimate consequence of humans defining time, shaping space. In a world without dance, there is no 'I', no 'we', no individual, nothing.

Derrick Brown, dancer, researcher

Dance is (still) battling to gain a fine art status. Other fine art forms (painting, sculpture, photography, cinema, etc) are consistently being collected and conserved by national institutions. It is through this conservation (and mediation) that the art forms are being recognized as valuable fine art forms and further researched/understood by the public. Dance is more than entertainment and should be collected and conserved as such.

Emilie Sitzia, art historian, researcher

Dance is the art of being in the moment. One might try to capture it as much as one likes, dance is the most ephemeral of art forms and disappears the second one stops moving. Although we can reconstruct a ballet from the past, the dance itself only ever exists in the present. This makes every dance performance a contemporary event and a celebration of the human body and the human spirit in the here and now.

Ted Brandsen, dancer, choreographer, artistic director

Dagbladjournalistiek en dans anno 2019? Over dans berichten is prima, als het maar niet te veel over dans gaat. En niet te lang en niet te vaak.

Mirjam van der Linden, dansjournalist

In feite zijn de voorstellingen die we bij Raz gemaakt hebben, verbeeldingen van een vrij specifieke vorm waarvan ik in het theater en de dans niet veel voorbeelden zou kunnen aanwijzen.

Ik heb het niet zo gewild, het is zo, en nu wil ik niet anders meer.

Hans Tuerlings, danser, choreograaf, artistiek leider

For me dance is the present tense - it takes place in time and space NOW. We constantly try and capture it, and in doing so lose that intrinsic NOWNESS. Of course it is wonderful that we are able to conserve, document, preserve, archive, notate and write/philosophize dance. But lets not forget where dance really lives: NOW!

Tim Persent, dancer

If dance disappears, only marching remains.

Vivian van Saaze, researcher

Nieuw is spannend. Vernieuwen is belangrijk. Zonder oud weten we niet wat nieuw is. Kijken naar modern repertoire uit de dansgeschiedenis, laat ons begrijpen hoe sommige ontwikkelingen logischerwijze tot het hedendaagse leidden. Het schept context en bovendien geeft het de danskunst extra waarde. Immers, een schilderij of een muziekstuk kun je herbeleven. De herneming van een choreografie maakt dans duurzaam! En bovendien: nieuw naast oud, jong naast rijp, het zijn altijd interessante combinaties.

Roel Voorintholt, danser, choreograaf, artistiek leider

The moment of the actual physical movement may pass in split seconds, but the resonance or “after-movement” can last for a long time. If dance resonates with you, it has the potential to change you from within, your perspective on life, yourself and others.

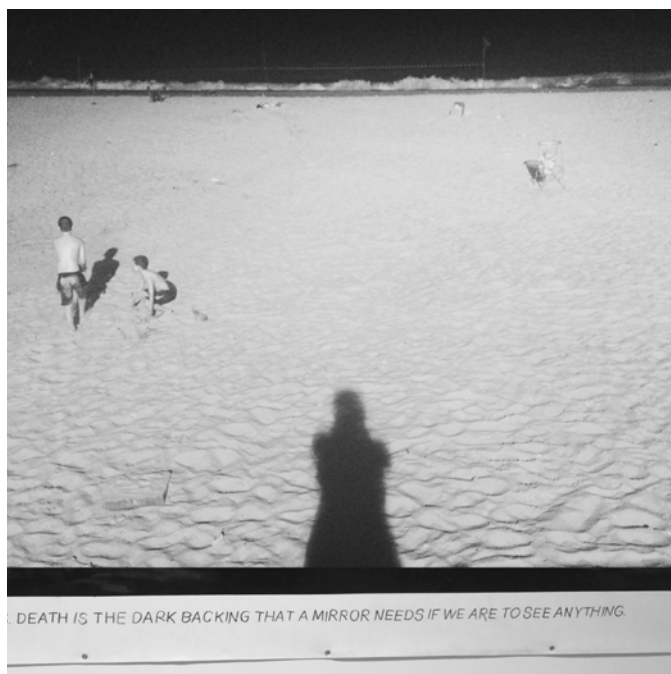
Wubkje Kuindersma, danser, choreographer

We live in a time where instant gratification has become the living standard, though as a counter movement people are moreover looking for ‘real’ experiences. As choreographers, artists of experience, movement and duration, we are prone to have our jobs cut out for us. The challenge nowadays however, is to generate enthusiasm for the timeless and yet very precisely timed experiences we create. It’s time we work on the preoccupied images people have of our art form, and work against the movement of instant gratification in this on-demand era. For if we don’t share our work with potential audiences, why would we present our work at all?

Jasper van Luijk, choreographer

Een staat suggereert een positie, een moment van stilstand. Die staat kent de dans niet, want de ontwikkeling van de danskunst is altijd in beweging en de danskunst zelf is onbegrensd...Inherent aan het kunstenaarschap is dat je de lat altijd weer wat hoger wilt leggen. Als kunstenaar wil je geen comfortabele positie. Stilstand is geen optie. Dat roept bij mij de vraag op hoe ver men in de toekomst zal gaan in het bepalen wat je als kunstenaar kunt maken en presenteren. Is er straks voor dans die nieuwe wegen bewandelt geen plaats meer in veel theaters?... We reizen, werken met allerlei verschillende mensen en verblijven tijdelijk op steeds weer andere plekken. Met als gemene deler, de interesse voor een onderwerp en de mens zelf.

Ann Van den Broek, danser, choreograaf, artistiek leider



I do not know when the work on the work begins and when it ends. When a performance is being born and when (and if) it dies. When it is present and when (and if) it disappears. In what form (and body or bodies) it exists and how (and if) it will extinct. Dance is the dark backing that our mirrors need if we are to see anything about our own mortality.

Karen Levi, dancer, choreographer

Image source: Photo of a drawing by Muntean/Rosenblum, as seen at the Tel-Aviv Museum for Contemporary Art

DISAPPEARANCE: self-loss in current performance practices

Carolien Hermans, 2006

A dancer appears on stage. She walks from the left to the right. At the moment the dancer arrives at her final destination, we, the spectators, have already forgotten her trajectory. Now she moves her left hip, draws a circle with her shoulder; while she shifts her balance and simultaneously throws her right leg in the air. It happened again. The movement vanished, ceased to exist, just at the moment of actualization. Nothing is left. Only the vibration of energy, a tension maybe, or a slight fatigue in the expression of the dancer's face. What the spectator perceives is change. A form, which is replaced by another form. The constellation of this momentary, instantaneous form defeats all the previous forms and transforms the motion into a formless substance, already forgotten before the spectator can grab it. The movement ceases to exist, it appears and disappears.

The space is empty. Except that she is there. She stands still in the middle of the space. She is surrounded by darkness. She is dressed in simple black trousers and a black t-shirt. Her face, hands and bare feet appear as isolated body-parts. No one can tell where her body ends and where it begins. She absorbs and is absorbed by the space around her. She eats it with her gaze.

I want to talk about what I consider to be an essential element of performance, namely the act of disappearance. In general when we think of a theatre performance, we tend to think about the presence of human bodies, about the presence of material things. The body is considered as that which always escapes, which always

disappears in front of the spectator's eye. Because of the volatile nature of movement, the spectator can never completely capture the performer's body, only traces and fragments are left behind in the space. Performance is not so much about what appears on stage but about what is capable of disappearing. Disappearance is a condition of performance, it is in fact a condition of life, since the presence of our bodies can only be conveyed by the fact that we were once, and will be once again, absent.

The contradictory nature of the human body, as a stable and constant entity on the one hand, and as a wild assemblage of forms, speeds and intensities on the other, marks the desire for the ungraspable and the unfixable. *She shakes her head. She trembles. Her whole body moves quickly and unpredictably.* Only traces of the movement remain. The contours of her body splinter into lines, speeds and affects. "Performance, through its embodiment of absence, in its enactment of disappearance, can only leave traces for us to search between, among, beyond" (Gilpin, 1996, p.107).

Movement is the medium through which the human body is capable of disappearance. The body manifests itself through movements, however, we are never completely able to grasp these movements. Movement is by nature imperceptible. Only through the displacement of forms are we able to perceive motion. Thus, dance, and performance practice in general, provide excellent opportunities to examine the issue of disappearance.

Following the philosophical notions of Deleuze and Guattari, the body is not a constant and coherent entity, but an assemblage of affects, intensities and speeds. Therefore there is no central organism, no hierarchy that binds all the organs together. Form is not restricted to the appearance of the body. Form is not just the exterior, it is also all the interiors, all that which the flesh contains and through which it breathes. I propose to see disappearance as a self-loss, as a breaking-up of a solid and coherent sense of self.

Disappearance can be seen as an ultimate human desire to escape from the self. To lose oneself in a process of infinite becomings.

The human body, although it has a sharply defined shape and form, is also a formless substance. It escapes, it needs an escape. It exists through its disappearance. Its presence can only be felt by absence. The process of infinite becomings, and its goal of complete dissolution, makes clear that we, ourselves, are constructs. Cultural constructs. Our desire for the ungraspable is constituted within our own body, within all the possible bodies we carry with us. Dance doesn't deal with form. It deals with formless matter. With intensities, speeds and affects. It is only through the disappearance of the body that the body will appear and reappear to us.

-
- Gilpin, H. (1996). Lifelessness In movement, or how do the dead move?
Tracing displacement and disappearance for movement performance. In S.
Leigh Foster (Ed.) *Corporea/ities*. New York: Routledge.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and
Schizophrenia*. Translation by Brian Massumi. London: Continuum.
- Freud, S. (1920). *Beyond the Pleasure Principle*. In *Standard Edition*. Vol.18.

*This is an excerpt of the article:

Hermans, C. (2006). Disappearance: self-loss in current performances
practices. *Danswetenschap in Nederland: Deel 4*, 40-47

TOT AAN JE DOOD ER BOVEN OP

Annette Embrechts, 2009

Voor iedere kunstenaar is het een prangende vraag: 'Wat gebeurt er met mijn oeuvre na mijn dood?' Voor choreografen is het antwoord vaak een nachtmerrie: choreografieën raken snel in de vergetelheid en sterven een stoffige dood als ze niet telkens weer worden opgevoerd. 'Het is jammer dat je de danskunst niet aan de muur kunt hangen', zegt grootmeester Hans van Manen (77). Dan zou er totaal anders, met meer respect, mee worden omgegaan. En was ik nu rijk geweest.'

Als choreografieën wel worden hernomen, kan dat niet meer onder auspiciën van de kunstenaar zelf. Van Manen, briesend: 'Er vond laatst in België een hommage plaats aan Pina Bausch, die deze zomer plotseling overleed. Nou, ze zou zich in haar graf omdraaien als ze de kwaliteit ervan had gezien. Haar werk was ingestudeerd door dansers die al jaren geleden haar gezelschap hadden verlaten.'

'Een paar jaar kan haar werk nog door haar gezelschap worden gedanst', schat collega Jirí Kylián (62). 'Dan verwatert de overdracht. Echte controle is er nooit geweest.' Dezelfde tragedie, verwachten beide heren, zou het oeuvre kunnen treffen van danspionier Merce Cunningham – ook deze zomer overleden. Kylián: 'Nu zijn er nog leden van de oer-cast die er bovenop zitten. Maar als die generatie weg is, wat dan?' Van Manen: 'Dan krijg je wat ik een keer in Amerika zag: een Balanchine Variation in een totaal ander decor dan George Balanchine ooit heeft voorgeschreven. Een oud-danseres vond dat grappig. Ik moet er niet aan denken.'

Natuurlijk: dansvoorstellingen kunnen worden vastgelegd op video. Registraties vinden plaats met meerdere camera's, zodat in alle gezichtspunten is voorzien. Oud-dansers uit de eerste cast (de

zogenaamde oer-cast) kunnen helpen met instuderen. En er bestaan verschillende notatieschriften voor beweging. Dat noteren is echter tijdrovend en gebeurt weinig – ‘het levert bergen papier op’, klaagt Jiri Kylián – maar biedt in elk geval de mogelijkheid een choreografie als partituur vast te leggen. Toch: levende dans is dit allemaal niet. Hoe zorg je als choreograaf dat ook lang na je aardse aanwezigheid een werk met die intentie wordt gedanst, zoals je het ooit hebt gecreëerd? Van Manen: ‘Door tot aan je dood er boven op te zitten.’ Kylián: ‘Door iedere nieuwe generatie te laten zien waar het in dans om gaat. Een beeld in te branden op het netvlies van de toeschouwer.’

Niet eerder lieten beide grootmeesters zich samen interviewen, over hun erfenis en de jongste generatie in de Nederlandse dans. Maar inmiddels weten ze: ook voor hun oeuvre wordt de vraag van overdracht urgenter. Van Manen nadert de 80. Kylián, jonger, neemt na het vijftigjarig jubileum van het Nederlands Dans Theater (NDT) dit seizoen afscheid als huischoreograaf van het Haagse gezelschap. Samen zijn ze goed voor ruim 200 choreografieën – Kylián meer dan 80, Van Manen bijna 130: de pijlers van het Nederlands danserfgoed. Van Manen maakte het klassieke ballet swingender, strakker en sensueler. Kylián is lyrischer, poëtischer en geheimzinniger in zijn beeldtaal. Beiden maakten de Nederlandse dans wereldberoemd, tot ver in Japan, Amerika en Australië.

Vanuit het oogpunt van het levend houden van hun erfenis geven beide kunstenaars nu een slim cadeau aan het vijftigjarig NDT (een jubileum dat tijdens het Holland Dance Festival van 28 oktober tot en met 15 november groots wordt gevierd). De grootmeesters stelden op uitnodiging van de festivaldirecteur belangeloos repertoire

beschikbaar aan dansstudenten van de Rotterdamse Dansacademie, de Dansvakopleiding van het Koninklijk Conservatorium Den Haag en de Nationale Ballet Academie Amsterdam. Dit jonge talent mag dit najaar in meer dan twintig schouwburgen laten zien hoe het omgaat met dit belangrijk erfgoed: zeven beroemde werken uit het oeuvre van het NDT: *Vision Fugitives* (1990), *Kammerballett* (1995) en *Monologue/Dialogue* (2003) van Van Manen en *Falling Angels* (1989), *Indigo Rose* (1998), *Wings of Wax* (1997) en *Bella Figura* (1995) van Kylián.

Tijdens een repetitie op de laatste zondag van september blijkt hoe onmisbaar het oog is van de scheppend kunstenaar zelf. In de grote studio van het Lucent Danstheater zitten de twee wereldberoemde collega's – 'Vrienden!' zeggen ze zelf – gebroederlijk op een tweezitsbank tussen vijftig jonge dansers. De meesten van hen nog geen 20: 16, 17, 18.

Op het oog gaan de passen van *Monologue/Dialogue* perfect. Het is duidelijk dat de studenten hard hebben gestudeerd met repetitors en oud-dansers van het NDT. Ze durven los te gaan. Maar Van Manen is genadeloos: 'Dit is het niet. Het is te wild, te veel beweging. Ik hoor constant voeten piepen en vloeren kraken. Ik zie een hoop werk in plaats van dans.' Dan staat hij op, doet zijn brilletje af en toont met zijn nog altijd swingende lijf hoe een danser volgens hem moet communiceren met de vloer. 'Voel die vloer. Alles is gegrond. Als je niet communiceert met de grond ga je drijven.'

Hij onderstreept nog eens zijn favoriete les over 'adagio': 'Een adagio is niet gewoon langzaam. Het is een rollend wiel net voordat het stilvalt.'

En hij kraakt de dansers in hun partnerwerk: 'Partneren leer je niet op school, maar in een gezelschap. Ik zie nu jongens die bezig zijn met tillen en ronddraaien. Dat is geen lift. Het moet soepel, meer vertrouwen, minder energie. Je moet uitstralen dat je niet weet waar het allemaal naar toe gaat. Je moet verrassen en je laten verrassen.'

Ter plekke belooft hij de hele week op de academie te komen schaven. Aan zijn man vraagt hij tijd in zijn agenda vrij te maken. 'De passen hoeven niet exact, de intentie wel.' Het laat Van Manen niet koud.

Kylián onderbreekt ook elke minuut van zijn *Bella Figura* met commentaar. 'Ik wil nieuwsgierigheid zien!' Hij corrigeert details: 'Hang niet in je heupen als je glijdt.' en 'Dit is geen tweede positie maar een beweging zijwaarts. Ik wil mensenhanden zien, geen ballethanden.' Tegen een danseres met twee onderarmen verticaal voor haar gezicht:

‘Ik ben niet geïnteresseerd in de perfecte strekking van deze arm of van die, maar in de ruimte ertussen!’ en hij wijst op haar ogen die plots van achter de armen zichtbaar worden. ‘Alles heeft een betekenis. Als jullie die er niet in leggen kijkt of luistert niemand.’

De dansers zuigen alles op. In het origineel dansen de dansers allemaal – ook de vrouwen – met ontbloot bovenlijf boven knalrode hoepelrokken. Nu dragen de studenten huidkleurige bodystockings. De docenten vonden de meiden, tieners nog, te kwetsbaar voor topless. Kylián vindt het oké: ‘Ze hebben het mij niet gevraagd, maar ik kan het billijken. Zij zijn te jong om zich te exposeren. Ik wilde met de rokken en het topless dansen mannen en vrouwen in *Bella Figura* gelijkschakelen. Het gaat mij niet om de seksualiteit ervan. Juist niet.’

En dan, op de vleugels van de aanwijzingen, voltrekt zich onder het kille studiolicht dat wat dans tot dans maakt: de passen ontstijgen hun partituur, de dansers vatten de bedoeling, de bewegingen schrijven vanzelf het verhaal. Na afloop klinkt er applaus. Ook van de meester-choreografen. Komend weekend wordt een preview gedanst – Kyliás *Bella Figura* en Van Manens *Monologue/Dialogue* – op het Gala van de Nederlandse Dans tijdens de Nederlandse Dansdagen in Maastricht. Een optreden in het hol van de leeuw: de halve danswereld zit in de zaal. Eind oktober gaat de voorstelling tijdens het Holland Dance Festival in Den Haag in première. Daarna volgt een grote tournee. Wie werk van Kylián en Van Manen in schouwburgen danst, weet: er staat een reputatie op het spel.

‘Technisch zijn deze dansers fantastisch’, zeggen Van Manen en Kylián na afloop van de repetitie. ‘Tien jaar geleden had ik dit nooit met dansstudenten kunnen doen. Het niveau is ongekend hoog.’

Maar, als de Nederlandse dans ter sprake komt zijn ze kritisch en licht teleurgesteld. ‘Aan de dansers mankeert niets, aan de choreografen wel’, zegt Van Manen. ‘Ik weet niet wat die op hun opleiding leren, maar ze kunnen niet eens walsen! Ze bedenken allemaal conceptjes maar werken hun ideeën niet uit. Ze vragen zo weinig van die geweldige dansers. Beetje zitten, praten, wiebelen.’ Kylián, voorzigtiger: ‘Wat mij opvalt: choreografieën ontwikkelen zich nauwelijks. Ik weet na vijf minuten wat ik de rest van de voorstelling ga zien.’ Van Manen: ‘De dans is te democratisch geworden. Iedereen maakt maar wat. Ze zijn niet meer geïnteresseerd in wat er vroeger is gemaakt. Zo toegankelijk als informatie tegenwoordig is, de dansgeschiedenis kennen ze niet.’

Zelf deden ze dat vroeger anders, beweren ze. Van Manen: 'Wij luisterden nachten lang naar muziek. Gingen naar Londen om het Royal Ballet te zien. We wilden alles weten.' Kylián: 'Wat Hans en mij ook heeft geholpen: we waren samen aan het werk bij het NDT. We waren aan elkaar gewaagd. Als Hans een première had gehad, wilde ik over dat succes heen. Wij stuwden elkaar voort.'

Een oordeel over elkaars werk willen ze niet geven, evenmin een karakterschets. Kylián: 'Wat maakt een Picasso tot een Picasso? Zo verschillend als zijn schilderijen zijn, je herkent de hand van de meester.'

Van Manen: 'Wat ik aan Jirí waardeer is dat hij altijd weer een andere kant van zichzelf aanboort. Ik varieer meer op een thema.'
De rechten van hun beider oeuvre hebben ze recent onder gebracht in stichtingen, inclusief alle documentatie. Kylián bij de Kylián Foundation, Van Manen bij de Stichting Hans van Manen. In het bestuur zit zijn man, videomaster Henk van Dijk, die zo goed als al zijn werk op band heeft vastgelegd. Kyliáns werk wordt stap voor stap op dvd uitgebracht. Kylián: 'Een video kan bijdragen aan de zorgvuldige overdracht van je werk. Zeker als het een opname is van de oer-cast. Maar perfect is een voorstelling nooit. Ook een oer-cast maakt muzikale foutjes. Wanneer je een choreografie alleen vanaf video instudeert, worden die foutjes overgenomen.' Van Manen: 'Ook een oer-cast is niet heilig. Soms heb je een tweede cast waarvan je de uitvoering beter vindt. Dan had je liever die op band gehad.'

Het gaat beide kunstenaars minder om een exacte weergave van het passenmateriaal dan de intentie die erachter ligt. Van Manen: 'De dansers moeten die essentie begrijpen.' En, dat laat de repetitie in Den Haag duidelijk zien, die essentie lees je niet af aan een video of notieschrift. Die bevindt zich tussen de regels van de bewegingen. Waar precies, dat weet alleen de choreograaf en soms zijn zeer directe assistenten.

Volgens Van Manen gaat het schrikbeeld van bijvoorbeeld de omgang met de nalatenschap van Bausch niet op voor hun beider oeuvre. 'Onze choreografieën worden al dertig jaar overal ter wereld door andere gezelschappen ingestudeerd. Daar zitten onze repetitors boven op. Wij hebben een paar oud-dansers die precies weten hoe het moet worden uitgevoerd.' Kylián: 'Maar de contracten voor opvoering gelden altijd slechts een paar jaar. Een gezelschap krijgt met regelmaat nieuwe dansers. Telkens moet worden gecontroleerd of die het ook met ónze intenties vertolken.'

‘Dans’, zegt Kylián, ‘is en blijft een vreemde bezigheid. Het is nergens voor nodig, maar het maakt onmiskenbaar deel uit van de menselijke natuur. Dansers moeten profiteren van die combinatie van onvermijdelijkheid en gebrek aan noodzaak. Brand jezelf in de geest van je publiek, houd ik ze altijd voor. Ik wil dat ze hun kunst vergelijken met Japanse kalligrafie. De kalligraaf is uit op meer dan schoonheid. Hij concentreert zich volledig op zijn onderwerp. Zorgvuldig kiest hij een penseel en doopt het in de inkt, niet te diep, niet te kort, niet te lang. En dan drukt hij in één strek trefzeker uit te wat hij bedoelt. Correctie is niet mogelijk. Bij dans idem dito: het gaat om dat ene weergaloze moment dat nooit terugkomt.’

* Dit artikel wordt oorspronkelijk voor de Volkskrant (Vrijdag 9 October, 2009) geschreven en wordt gebruikt met toestemming van de auteur.

REDUCED TO A GOOGLE SEARCH? The need for dance things past and lost

Fransien van der Putt, 2019

I try to remember my first dance. It had something to do with butterflies and blue, me bossing my younger sister around, improvised costumes, little wings on our backs and colored paper sticking out of our hair, entering stage from behind the blackberries, jumping up and down in the grass in front of the terrace, and—very important—an overwhelming feeling in my stomach, something between intense laughter and throwing up. We had choreographed this dance the day before my birthday, as a surprise for my grandparents who had come to visit us during the holidays. I think I was turning seven. I should check my mother's photo album.

I did have some official dance lessons at the village community center. Modern and ballet combined. Once I was asked to dance the lead in a dance for the annual performance. It was the Pipi Langkous dance. There is a picture of that too. Though the only thing I remember of the event is waiting backstage and watching others perform from the wings. What did we actually do on stage? Walking and gesturing, the others going around me in a circle, during the finale of that Langkous composition? I have a more intense memory of the dark back house of the local party center, where the fanfare and popbands were the usual suspects. It was a maze of funny staircases and dark corners, smelling of beer and motor oil.

Somehow this memory of standing in the wings seems to fit my current position as dramaturg and writer. Although I never dreamt of a career as a dancer or choreographer, dance became part of my life early on. We moved to Roermond in 1976 and at the city's local theatre I saw my first properly staged dances. The programming at *De Oranjerie* was rather hip and challenging back then as were the times. Next to *Hauser Orkater* and *Toneelgroep Centrum* (then TGA, now ITA) there was quite a lot of minimal dance, though I don't remember by whom. I do remember walking in diagonals, only women on stage, white t-shirts and loose trousers, short hair and blunt faces. Somehow Krisztina de Châtel and Pauline Daniëls come to mind, but it might just as well have been work by Käthy Gosschalk, Bianca van Dillen, Beppie Blankert, Pauline de Groot or any other of the many women choreographers that grew notorious end 70s. To this day, there is still no decent publication about their work and the choreographic movement they helped shaping.

I am absolutely sure there also was a performance by Susanne Linke. It had a lot of white cloth and a dramatic light design (maybe even some fake blood). I think the theme was feminist, something with the relation between subordination and giving birth. There are images roaming my head still, but the movement has vanished from my memory, unlike the vague notions I still carry of the generation of

new dance and minimalist choreographers or the radical *tanztheater* of Pina Bausch. Bausch combined dance with performance, erratic dialogues and lots of silence, all this broadcasted live on Dutch TV. Then my mother drove us to Heerlen one day to see *Café Müller*. Since it was after the death of my father, this must have been in 1983. I was mesmerized, it was better than live-TV.

I still made dances in those days. With friends like Pauline and Lidy Mouw (who both still work in theatre) we choreographed our own obscure dance things for the annual high school show, again with lots of cloth and dramatic light designs. But unlike most of the others, going to art schools and dance academies, I chose to do theatre studies at university in 1984. In Amsterdam I saw my first Truus Bronkhorst, my first Jan Ritsema, Harrie Hageman, *Vals Bloed*, *Nieuw West*, Karina Holla, Bewth, Annemarie Prins, and Discordia.

memory

My personal history as a dance viewer is as interesting as anyone's, though there is a generation of dance makers that I consider my own. They are a generation that began to produce work in the late 1980s, following the progressive ballet masters Van Manen, Van Dantzig and Kylian and the new dance and minimalist women choreographers mentioned before. They were a generation on the rise: Angelika Oei, Desirée Delauney, Gonnie Heggen, Marcelo Evelin, Kathy Duck, Voortman/DeJonge, Paul Selwyn Norton, Leine & Roebana, Karin Post and Anouk van Dijk, to name a few.

Yet somehow most of these dance practitioners have vanished from the Dutch scene, despite the fact that their work was provocative, very interesting and relevant at the time. These dance makers broke away from the esthetics of the two former generations. Their work was more theatrical, less formal, almost always interdisciplinary, loose or *associatief* in structure, dealing with different bodies and sensibilities, more punk, poppy or trashy, not *new*. Maria Voortman was using her pointe shoes to hit the floor as if she wanted to dig a hole, instead of being ephemerally beautiful. Angelika Oei combined huge sets with complex, erratic choreography. Kathy Duck staged improvisations with dancers and musicians, turning dance into an anarchistic feast. Karin Post presented a kind of comic book character on stage, utilizing a radical assemblage of art practices, unusual to the sometimes purist generation before her. Marcelo Evelin and his dramaturge Pieter Scholten brought in the naked body, as did Désirée Delauney. Gonnie

Heggen paraded the stage with drumband girls in *Einzelgänger* and Paul Selwyn Norton's solo *Johnny Panic* nailed a sense of transformation, informed by popvideo montage and digital techniques.

A more fragile, raw presence was celebrated on stage. A focus on breath, sex and other basic physicality's produced a more *live* body, one that went against the esthetic control that dancers were supposed to demonstrate. Dancers would make their own choices, failure became interesting just like having a sense of humor. These new physicality's were substantial to an imaginary and sometimes subversive journey, researching the limits of genre and discipline. Whether these people went on to work in other domains or migrated to other countries, the fact is that when one looks at Dutch dance today, one might think the work of these dance makers never existed. The diversity of experimental choreographic practices that I grew up with and dreamt to be developed further, has gone. Nowadays in The Netherlands it seems to be really hard to sustain a career in dance and choreography in depth. Only very few dance makers manage to establish a career beyond the first trials, effectively challenging the status quo.

performing the archive

While in the visual arts, the fleeting qualities of performance and digital art have led to a rethinking of the function of archival practices, in the performing arts – at least in Holland – this debate has yet to significantly develop. Since the nineties there has been a growing international trend in both archiving dance and dancing the archive. After Cunningham's pioneering *Life Forms* in the late eighties, and Forsythe publishing *Improvisation Technologies* in 1999, a generation followed that left motion-tracking and digitally generated representations aside, returning to analogue. Olga de Soto, Martin Nachbar, Jérôme Bel, Boris Charmatz and Fabian Barba all employed conceptual and dramaturgical means to develop ways of performing the archive their way. Charmatz, Meg Stuart, De Keersmaeker, Daniel Linehan and most recently Raimund Hoghe published books about the specificities of their work.

Also dance artists in The Netherlands, most outstandingly Bertha Bermudez at ICK Amsterdam, have contributed to developments regarding notation, documentation and the remediation of dance works and the knowledge implied in that practice, thereby expanding the notion of choreography and claiming dance as a discursive practice in its own right. Programmer Moos van den Broek initiated the

reinterpretation festival *Cover* in 2007 with Anouk van Dijk rewriting *Situations* by Hans van Manen, Greco and Scholten reconfiguring Van Dantzig and Nureyev, Leine and Roebana inviting Amy Gale and Ton Lutgerink to perform in the rewriting of three of their own works at Onafhankelijk Toneel, while Marco Gerris interpreted Kylián's *Stamping Ground*. *Cover #2* in 2010 commissioned re-workings of international artists, which resulted in Bruno Listopad redoing Picabia's *Relache*, Ann Van den Broek working on *Mijn solo voor Marie (Vernietigd)* van Marc Vanrunxt, Andrea Božić reworking *Trio A* by Yvonne Rainer and Nicole Beutler working her way through two compositions of Lucinda Childs.

However, this growing attention for legacy in dance didn't prevent the abolishment of the Netherlands Theater Institute (TIN) in 2012, which maintained one of the larger dance, theatre, mime and puppetry archives in Europe. Dutch policies for dance and physical theatre still seem to value the modernist *new* over a more postmodern approach: respect for the complexities of heritage, repertoire, knowledge transfer and reiteration. Still, quite a few initiatives during the last decades have tried to pay attention to the importance of learning from dance things past, also by rethinking their future.

More recently three Dutch institutions relevant to dance have invested in putting their archives online. Engined by Google, press photographs, programs, and some registrations by the Holland Festival are now available online. Nationale Opera en Ballet and Nederlands Dans Theater offer guided tours and maybe will open up their pr & press archive more fully as Holland Festival did. Also, the independent choreographer Krisztina de Châtel has made her archive available online. Meanwhile the work of many other choreographers is documented as part of the former TIN-collection, now Allard Pierson special collection at the University of Amsterdam, while www.theaterencyclopedie.nl uses a wiki-model to extend the archive beyond its institutional boundaries, into a more collective approach. The zigzag institutional history of TIN - for a short time there was even a Dutch Dance Institute - has produced a very interesting collection of data and objects, including video and press photography, costumes and set designs, reviews and policy papers, and personal archives. Some collections date back to the 19th century. But TIN policies never really invested in extensive archival research or curation, meaning that, till this day, a comprehensive overview of Dutch dance hasn't been established. The overarching approach of the TIN's former policy, which literally documented every theatre production in the Netherlands, has resulted in a huge amount of data, docs and

objects, but without researching and re-performing those in books, performances, exhibitions and other forms of actively entering the archive, dance thing past and lost remain as such.

legacy and the sense of belonging

Both Onno Stokvis and Jacq Algra, together with documentary maker Jellie Dekker, have been doing research into the recent history of Dutch dance, but till now haven't been able to publish. Next to *Moderne Dans in Beweging*, by Wies Merckx in 1985 and Klazien Brummel's *Nederland Danst!*, in the frame of a 3 part documentary initiated by NPO in 2004, Dutch dance has been limited to the frame of ballet history and the work of Hans van Manen, Rudi van Dantzig en Jiri Kylián.

"History quite often is written from disruption," I commented during last year's dansMuseum panel discussion *Unbuilding Archives*. Sitting in an exhibition curated by Stephen Shropshire, together with Krisztina de Châtel, choreographers Nicole Beutler and Katja Heitmann, scholar Vivian van Saaze and ex-TIN, current UVA conservator Hans van Keulen, we debated the needs, pitfalls and potentials of archiving dance.

Shropshire began the conversation by pointing out that the fleeting qualities of dance and performance challenge the object and document based approach of most institutional archival practices. One can indeed ask, what to do with the enormous collection of Javanese dance photos held in the former TIN collection, or with the archives of Bianca van Dillen, handed over to TIN once her *Dansproductie* had lost its financial support? One can also reverse the question: how can dance enter the archive in a way that keeps it moving, in a way that keeps the accumulated, embodied knowledge of dance, mime and performance alive and not preserved only as data or objects?

Maike Bleeker wrote a wonderful chapter in her doctorate, published as *Visuality in the Theatre, The Locus of Looking* (Palgrave Macmillan, 2008) on the work of Gonnig Heggen. I contributed, as did many others, in a much more humble fashion with a few reviews in *Notes*. But will these texts, combined with the data and objects at TIN (and in private archives), as interesting as they may be, ever help anyone in imagining the work of Heggen, Oei, Evelin, Post, Delauney, or Norton? Choreographer Pauline de Groot has an enormous archive, a very well organized one for that matter, sitting at home in carton boxes and on

her computer. Why donate the boxes and discs full of text-, photo- and AV-files, if nobody can promise further investigation, research, or a continued interest in them? To hand over these archives is not only a matter of trust, but also of perspective.

During a more recent discussion entitled *The Need for Legacy*, at the Theaterfestival this year September, director and performer Gable Roelofsen noted how the archive and a sense of belonging are connected. To be represented in practice also means one can relate to past practices and their prestige or achievements. If those are only white, male and western, something goes wrong. Bertha Bermudez, invited as guest teacher at AHK, noted a few days earlier in another public discussion how dancers are constantly documenting work, through their embodiment in practice. How as dancers, they have developed the skills and the tools to do so. Bermudez stated that her research therefor is about substantiating those qualities into more accepted forms of knowledge, meaning text. For her this means artists interviews, mapping intentions, but a crucial concern is also how to score this knowhow, so readers would have to go perform the archive, read actively and imagine through the body.

perspective and purpose

To go back to last year's discussion, Nicole Beutler mentioned during *Unbuilding Archives*, that it was only once she had developed a serious body of work, that she began to consider how to preserve it. Before, the former TIN-archive had helped her to get deeper into dance practices, which weren't necessarily considered during her education at SNDO. After doing quite a few rewritings of the work of other dance and theatre artists, like Childs, Fokine, Shakespeare, Sophocles and Handke, she now started to wonder how to preserve her own work, clearly stating a dialogue with and the help of an institute like the former TIN would be very helpful.

Katja Heitmann explained how one day she had enough of depending on dancers. "When you make work, it is connected to the dancer's body, and that body goes home and your work goes away. I wanted to make a work which is always there. So, I made a performance just with projections." For *iTernity* is referring to several aspects of how dance things are kept. One is the cloud, data being stored, things being digitally kept alive and kicked around, while the things they represent, have gone home, grown older or died.

For iTernity, which stages a dancer performing in a video, edited, uploaded and installed by Heitmann in an architecture of disembodied choreography, is impressive because it engages the audience in capturing the work. The motions of the performer are mirrored by those of the spectators. The audience has to catch the work, projected into the space, with a white board in their hands, moving around on the dance floor. The overall of the projection of *For iTernity* is hardly visible. Only through collaging together a disperse set of broken up images in the hands of spectators *For iTernity* can exist.

Shropshire suggested that live enactment of archival material might be very relevant to dance archiving. In Germany - for good reasons and bad, German policy seems to relate much more to historiography than the Dutch – rather impressive investments have been done in mapping and rethinking dance heritage and archiving, not only through institutions, but also regarding the independent scene, as beautifully described in the article of Marijke Hoogenboom in TM, entitled *Het archief is geen bunker*. Archiving dance and performance is intense and complicated, the kind of work that requires a lot of time and money, dedication and combined intelligence, which normally only big companies can afford, and for which huge grants are needed.

stultification

There is a risk that only the dance powers that be will be documented in Holland, through a PR archive with google as platform. This would add new problems to the already precarious position of time based, interdisciplinary, embodied practices like dance, choreography, mime and performance art. The generation I call mine has shot video's during rehearsal, made portfolio's for applications and PR matters (or even under the policy of the old TIN handed in performance documentation at its request). But if no one has the guts or the means to research these archives, both artistically and historically, we look at a double death.

Video's, photographs and programs are very interesting material. With the addition of reviews from the ex-TIN collection you can get a certain perspective at a dance thing past and lost. It does remain rather partial and limited, and needs serious research and method to be developed in a more wider historical perspective, to serve the public good. Both De Châtel, Beutler and Van Saaze referred during last year's discussion, for different reasons, to the importance of having conversations with original authors, to do artist interviews, to look at communities of

practitioners and to not only research the archive but also to perform it – in order to grasp something of the wider implications and intentions springing from (the original context of) the dance things past. Whether enabling preservation or reenactment, rewriting repertoire or creating new, a decent practice of archiving is adement as condition.

It is important to realize what the purpose is of keeping the traces of the singular practices, that shaped the work and livelihood of many different practitioners as well as spectators, and how these contributed to a public or national culture in certain era. A fleeting practice is hard to capture, but documented works or practices also run the risk of being fixed in a single representation, stultifying the variable qualities of time-based art practices, like dance and performance. The real choreographic or performative proposal can get lost, while a material or visual object-outside is all that remains.

When objects deteriorate and media go obsolete, it takes some dramaturgy to decide how to respect and, if necessary, capture the live span of a fleeting artwork. But next to stultification, fleeting qualities and strategies being reduced to stable features in the archive, also canonization is a threat. The reduction of Dutch dance to the work of a few authors, represented by a few recordings, presented over and over again as the core of Dutch dance, disregarding the tumultuous, disperse and labored errants of the many practitioners over the many years, like the work of ‘my generation’ is terrible and unfair.

I think this problem can easily be solved, by inviting practitioners of dance and choreography, other artists or researchers, those who have a need for legacy, to enter the archive and to re-perform dance things past and lost. Through their practice, as has been shown over the decades in many different projects mentioned before, not only the original work surfaces, but also its relevance is questioned and established anew, whether substantiated for real or only in a ghostly manner.

I think this is not the only, but certainly one of the most satisfying ways of doing heritage and canon. Much of the future of dance as an art practice in The Netherlands depends on the care we invest in an inclusive and generous mapping of those practices, across disciplinary and generational boundaries and esthetic choice, commissioning a diverse practice of reinterpretation and remediation of dance thins past and present. Otherwise all will be reduced to, erratic, global Google search.

TAMBÚ:

commemorating the past,
recasting the present

Nanette Dejong, 2008

Tambú is a creole dance and music ritual originating in the Caribbean Island of Curaçao (formally the Dutch West Indies), that has been threatened to near extinction by socio-religious persecution, discrimination and censorship. Tambú represents the convergence of various African philosophies and heritages derived from both remembered and imagined histories, and emerged when various nations were brought together on the island through the auspices of slavery. Forced to abandon their African origins, these transplanted communities were obliged to merge their unique cultural identities in order to survive and coexist in a new, Afro-Caribbean context.

Tambú evolved in Curaçao primarily out of Angolan ‘war dances’, a celebrated tradition of martial arts¹ that tested the skills of hand-to-hand combat or stick weaponry, and was used as “an instrument of organization for the physical, individual, and community defense”². At the start of the slave trade, the majority of Africans arriving on Curaçao came from Angola (an African region that came under Dutch rule in the early seventeenth century)³. However, when additional African tribes were brought to Curaçao, Tambú adapted to embrace and reflect their cultural practices as well. Tambú transformed from a primarily Angolan “war dance” to a multi-cultural religious and spiritual ritual, used as well to communicate with various gods and other religious deities⁴.

Because early colonists interests focused almost entirely on trade and profit, Tambú was tolerated without much interference. The personal lives of African slave laborers were of little interest to the

Dutch settlers. However, as anti-White sentiments began to stir among Curaçao's slave community, Afro-centric cultural practices became targets of censure, and Tambú, an object of attack. Tambú gatherings enabled the island's slave community to establish cultural bonds and build common identity. It stimulated solidarity and fueled sentiments of discontent, which only served to ignite fear among the Dutch authorities. This led to swift government interference, constant accusations of criminal behavior, and the establishment of various anti-Tambú legislations⁵.

By 1740, the ordinance *Regels tegen Slecht Gedrag en voor de Betere Discipline van Zwarten en Mulattin* (Rules Against Bad Behavior and For the Better Discipline of Blacks and Mulattos) was established. The law's deviously broad definition of bad behavior (*slecht gedrag*) enabled officials to ban a wide variety of activities, including Tambú. In 1741, a more specific ordinance was legislated, the *Verbod van Vergaderingen door Zwarte Mensen en Mulattin* (Prohibition of Meetings by Black People and Mulattos), which made it illegal for African descendants to congregate in groups of seven or more⁶. This proved particularly devastating for the slave community and for organizing Tambú gatherings.

Social unrest among Curaçao's slave community continued to escalate, leading to Curaçao's first Afro-Caribbean revolt in 1750. Although the rebellion ended abruptly (with thirty-four presumed leaders executed) it continued to fuel discontent among the island's slaves. As a result, Tambú adapted once again, this time to become a medium to express socio-political conflict. Dutch authorities responded by attacking Tambú once again, and in 1780 passed legislation that made the singing of Tambú songs or use of a *barí* drum punishable by imprisonment, or worse, by the torturous branding by hot irons⁷.

During this time, religion was also used as a weapon against Tambú, though it had quite the opposite effect. Tambú not only embraced Catholicism, but added Catholic Saints to its existing pantheon of deities. Despite that, following the emancipation of slavery in 1863, the Catholic Church continued to denounce Tambú, priests using the pulpit to provide weekly diatribes on Tambú's "evil character," warning that participation in Tambú might jeopardize a place in heaven⁸. They also invoked the epithet *Brua* (witch) to refer to followers of Tambú, condemning the ritual as an "African past-time" meant for the "unintelligent", something meant only for "the black people of Africa"⁹.

And yet still, Tambú was not abandoned. It simply adapted. Many Tambú followers turned towards secular versions that focussed primarily on its dances, thereby hoping the ritual might be more socially accepted. Soon however, the dances too became a target of criticism. The Church promptly attacked Tambú dances, complaining that the dance movements were the embodiment of evil. Priests called for the public condemnation of Tambú, characterizing its dance as “a sexual act between man and woman”¹⁰, as “movements that are not Christian”¹¹. In 1935, the government singled out Tambú dances in a law that demanded would-be organizers petition for permits for secular Tambú events. Organizers would have to specify gathering dates, present a list of music to be played, and name all attendees. The ordinance also designated that two or more people from separate residences could not dance with each other at the event without a second permit. This, of course, would have to be petitioned for separately. This law is still in effect today.

The onslaught of legal and religious sanctions against Tambú that took part during the early part of the twentieth century, pushed Tambú so far underground that it has since been unable to reappear with any significant strength or cultural authority. The latter day descendants of Curaçao’s African slave laborers understandably found continued religious condemnation, legal repression, and social scrutiny too difficult a barrier to overcome. Many found participation in Tambú too risky, and made the difficult decision to abandon their associations. Others began to internalize the criticism, adopting the accusations of church and state, complaining too that “Tambú is evil...Tambú is low-class...Decent women do not participate in Tambú.” Those brave enough to confront these accusations remained connected to Tambú, though only in guarded secrecy.

A final chapter in Tambú’s historical development comes during the 1970s when a circle of Afro-Curaçaoan scholars, many armed with graduate degrees earned in the Netherlands, returned to Curaçao, committed to encouraging the island’s Afro-centric sensibility. Among their goals was the reconsideration of governmental restrictions against Tambú. Although few took immediate notice, their continued efforts sparked a revolution of thought. These self-proclaimed Afro-culturalists eventually garnered enough following that both the Curaçaoan government and the Catholic Church were compelled to ease their restrictions. Tambú performances would now be tolerated on the grounds of their historical significance, but only during certain months of the year - namely November, December, and January, a period now known as “The Tambú Season”. By mid-January, Tambú disappears.

Anthropologist and Tambú activist, Onchi (1995), emphasizes the necessity of preserving Tambú as an example of Curaçaoans intangible cultural heritage. Committed to changing perceptions about Tambú, Onchi regularly organizes colorful staged replicas of the ritual in local museums and during special cultural events during the so-called Tambú Season. “It is important for us to remember our history,” he says, “We are a people who have forgotten our past. And that is precisely why we struggle today.” However, Onchi is aware that folkloric events do not preserve history as much as they reinvent it. Performers wear costumes meant to evoke the years of slavery, while moving in carefully rehearsed choreographed motions. In these exhibition re-enactments, the real and imagined collide, raising difficult questions about the re-interpretation of history in folkloric events. However, Onchi remains firm: “It is about teaching the Curaçaoan people to be proud of their heritage. We need to start somewhere, don’t we?”

-
- ¹ De Jong, Nanette. (2007). Kokomakaku and the (Re)Writing of History. *Afro-Hispanic Review* 26(2):87–101.
- Dominguez, Luis Arturo. (1988). *Vivencia de un Rito Luango en el Tambú*. Caracas, Venezuela: Ediciones Co-Bo.
- ² Thompson, Robert Farris. (1983). *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*. New York: Vintage Books.
- ³ Boxer, Charles R. (1957). *Dutch in Brazil, 1624–1654*. Oxford: Oxford University Press.
- Postma, Johanne. (1975). The Origin of African Slaves: The Dutch Activities on the Guinea Coast. In *Race and Slavery in the Western Hemisphere*. Stanley L. Engerman and Eugene D. Genovese, eds. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, pp. 33–49.
- ⁴ De Jong, Nanette. (2009). *Tambú and the Politics of Memory*. Bloomington: Indiana University Press, In press.
- ⁵ Rosalia, Rene. (1997). *Represhon di Kultura: E Lucha di Tambú*. Ph.D. dissertation, University of Amsterdam.
- Van Meteren, Nicolaas. (1947). *Volkskunde van Curaçao*. Curaçao: Willemstad.
- ⁶ *OAC Oud Archief Curaçao*. Reports and Papers, 1708–1791. Curaçao: Centraal Historisch Archief.
- ⁷ *Ibid.*, 5
- ⁸ Juliana, Elis. (1987). De Tamboe op Curaçao. *Bzzletin* 143:59–65.
- Juliana, Elis. (1990). Kiko ta pasa ku Tambú? Paper. Curaçao: Centraal Historisch Archief.
- ⁹ *Ibid.*, 8
- ¹⁰ *Ibid.*, 5
- ¹¹ *Ibid.*, 8

* This article was originally written for *Transforming Anthropology* and is featured here as an edited version with the author's permission. Original article:

Jong, N. D. (2008). Tambú: Commemorating The Past, Recasting The Present. *Transforming Anthropology*, 16(1), 32–41.

MET, DOOR, OMDAT EN ONDANKS: Conny Janssen over...

verdwijning en uitsterven

Een van de kwetsbaarheden van een podiumkunstenaar is dat je dingen maakt die alleen bestaan bij de gratie van het moment waarop ze uitgevoerd worden. In de ontmoeting met het publiek. Eigenlijk alleen in dát ultieme moment bestaat je werk werkelijk. Dat is ook het moment waar ik mijn drive uithaal. Na de laatste voorstelling bestaat een productie dus ook niet meer, behalve in de herinnering van de mensen die hem gezien hebben en de mensen die hem gemaakt hebben. In wat er in je lijf, je hersens en je hart aan herinneringen achterblijft. Al die voorstellingen die we maken zijn momentopnamen van één lange reis, waarbij je in feite nooit je eindbestemming bereikt. Tenminste, zo ervaar ik het. Ik zie een première als een momentopname in mijn ontwikkeling. Zodra het er is, zet ik mij er alweer tegen af. Of ik neem het mee, waardoor het van invloed is op het volgende deel van de reis. Dit laatste, dat je je werk altijd met je meedraagt, geeft mij troost, omdat ik altijd een gevoel van verlies ervaar als een voorstelling voorbij is. De groep valt daarna uit elkaar. Een aantal dansers verdwijnt, iemand gaat ergens anders werken of stopt met zijn carrière, iemand wordt zwanger. Je hebt voor het volgende project een andere samenstelling nodig of je hebt geen contracten voor die jonge mensen die je eigenlijk fantastisch vindt. Voor elke productie creëer je zo een nieuwe wereld. Die bestaat dan zo'n zes, zeven maanden en brokkelt daarna af. Nee, hij brokkelt niet af, dat is te negatief. Hij transformeert naar een volgende wereld. Ik heb écht moeten leren dat het afscheid ook ruimte vrijmaakt voor het nieuwe, want ik vind afscheid nemen moeilijk. Juist daarom wil ik dat mijn werk landt en dat het doorademt in het leven van anderen.



archiveren

Ik vind dat we een goed archief moeten hebben. Daar zijn we nu druk mee bezig. Omdat we gaan verhuizen, zijn we ons verleden op een professionele manier aan het ordenen. Zoals de meeste makers hebben we het hiervoor altijd veel te druk gehad. Dus zit alles in bakken en weet ik wat allemaal. Al dat materiaal gaat nu opnieuw door onze handen. Heel bijzonder. We willen ons archief toegankelijk maken voor iedereen die het in wil zien. Ook voor onszelf trouwens. Een goed archief functioneert als een laboratorium. De plek waar je stukken terugvindt en kunt oppakken, zodat je er weer actief mee aan de slag kunt gaan. Alle voorstellingen, films en beelden worden opgeslagen. En zo archiveren we ook alle programmaboekjes en flyers. Zelfs de multomappen met mijn aantekeningen en schetsen over hoe een voorstelling er in de ruimte uitziet of de gesprekken die ik bijvoorbeeld met de dramaturg heb gevoerd over de voorstelling, krijgen een plek. Van alle voorstellingen die ik ooit heb gemaakt, zijn mijn schriften bewaard gebleven. Ik heb vroeger ooit labanotation geleerd, maar dat is niet te doen. Het past ook niet meer bij de fysieke vormen die we nu maken. Toch, koester ik de aantekeningen, want daar blijf je van leren. Als ik een stuk wil hernemen, dan duik ik in die schriften. Niet omdat ik benieuwd ben naar de technische specificaties, maar hoe was de voorstelling ontstaan? Waarom heb ik hem gemaakt? Waar begon het? Al mijn gedachten vind ik in mijn schriften terug. Alles wat van waarde is, blijft zo bij mij: de emotie, het artistieke proces en het resultaat.

repertoire en re-constructie

Ik werk vanuit de actuele emotie. Wat me nu bezighoudt. Dat gevoel wordt meestal gevoed door de wereld om mij heen of door mijn eigen persoonlijke situatie. De laatste jaren zijn mijn persoonlijke ervaringen in toenemende mate de bron van waaruit ik naar de wereld kijk en werk. Als ik een stuk herneem, wordt het voor mij eigenlijk pas interessant als het past bij waar ik nu sta. Een herneming wordt dus nooit precies hetzelfde als toen ik het heb gemaakt. Ik ben immers verder op mijn reis. In elk stuk zoek ik de kern; die ene gedachte of gebeurtenis die mij prikkelt, uitdaagt en inspireert, waar ik nieuwsgierig naar ben en waarmee ik verder wil vechten. Die kern blijft overeind, verder kan heel veel veranderen. Die vrijheid zoek ik in mijn archief of laboratorium. Daarin bevindt zich alles wat ik door de jaren heen in het creatieproces en in mijn eigen ontwikkeling heb meegenomen en verzameld. Daarmee gaan we aan de slag. Maar, met andere dansers, met andere muzikale keuzes, met ander licht

of ik maak zelfs hele nieuwe delen. Geen enkel werk is heilig. Geen voorstelling van mijn hand zie ik als iets dat we perfect in originele staat terugbrengen. Integendeel! Ik vind het veel interessanter om de ontwikkeling te zien van waar ik stond toen ik het maakte en waar ik nu sta. Hoe kijk ik nu tegen dat stuk aan? Ik adviseer mijn team ook altijd om elk nieuw werk en ook elke herneming met een open mind te benaderen. Denk niet, dit was het en zo moet het dus zijn! Neen, het bestaande werk is ons startpunt, een levend organisme dat we verder gaan ontwikkelen. Ongeacht de keuzes die we maken en wat de consequenties daarvan zijn. De ontwikkeling, de groei vind ik heel belangrijk. Anders zou ik gewoon kunnen zeggen, nou, repetitor, hier heb je mijn dvd'tje, dit is de cast, kom maar op! Dat klopt niet bij wie ik ben. En dat klopt niet bij mijn relatie met dans en met mijn dansers. Elke keer opnieuw probeer ik uit een stuk en uit mijn dansers te halen wat erin zit. In het creatieproces gaan we ieders autonome kwaliteiten ontdekken, ontwikkelen en in het stuk brengen.

verandering binnen de dans

Om de voorstellingen te laten doorademen en doorleven in anderen, moeten we ze delen. Wat ik daarbij belangrijk vind, is de maatschappelijke betekenis die onder het werk ligt. Het ontwikkelen van mijn eigen artistieke handtekening en tegelijkertijd het bouwen aan het gezelschap is iets dat ik, met het bevlogen team om mij heen, met toewijding en zorg richting geef. Dat is naast alle hectiek die er ook is een organisch proces dat van binnenuit wordt gestuurd, maar het kan ook zijn dat het ruw doorgeknipt wordt omdat de omstandigheden opeens veranderen. Bijvoorbeeld doordat de subsidiestructuur die we in ons land hebben, verandert. Deze is terecht of onterecht – dat is subjectief – van grote invloed. Als ik in het nieuwe kunstenplan minder of zelfs geen financiële ondersteuning krijg, zullen alle dromen die we hebben vervliegen. En zal alles wat we aan het bouwen zijn in onze relatie met het publiek, met jonge choreografen en dansers, en binnen onze netwerken, binnen al die gonzende cirkels die om ons heen vibreren, langzaam verdampen. Die wetenschap vind ik heftig om te ervaren. Dat ons werk onder de streep niet alleen vanuit een soort innerlijk, natuurlijk proces voortkomt maar minstens zo sterk van buitenaf gestuurd kan worden. Natuurlijk, veranderingen zijn er altijd. Dat moet ook en dat is ook goed. Maar, als maker hoop je dat je kunt veranderen vanuit je intrinsieke beleving en ervaring, zodat je dingen mee kan nemen en door kan geven. Niet vanuit een externe dynamiek die er ook nog eens voor kan zorgen dat veel verloren gaat. Ik ben in de gelukkige omstandigheid dat we met onze verhuizing naar Katendrecht

een grote stap mogen maken. Daar bouwen we aan een nieuw huis voor Conny Janssen Danst. Dat wordt een huis van ontmoeting, dat behalve voor het gezelschap Conny Janssen Danst tegelijk dé plek in Rotterdam wordt voor talentontwikkeling. Waar empowerment van jonge dansers, choreografen, muzikanten en ontwerpers verankerd wordt. Waar we studenten ontvangen, voorstellingen presenteren, ga zo maar door. Vanuit deze centrale plek kunnen we op al dezettereinen intensiever werken en op een duurzame manier in de toekomst investeren. En we kunnen veel zichtbaarder worden. De bouw van het Huis Conny Janssen Danst is voor mij een enorme stap waar we eigenlijk al zes, zeven jaar mee bezig zijn. Een lange tijd. Veel jonge makers bekijken zich op het tempo waarop dergelijke veranderingen plaatsvinden. Dat is alles behalve tik-tak maar een kwestie van beginnen en denken aan de weg die je wil afleggen. Dat moet jouw weg zijn. Ik wist toen ik begon ook niet dat ik ooit een gezelschap zou hebben dat van artistieke betekenis zou zijn binnen het dansveld. Als je mij dat had voorspeld op mijn dertigste, geen idee. Ik ben gewoon gaan graven, graven, graven.

veerkracht

Een van de belangrijkste kwaliteiten waarover je als danser, choreograaf en podiumkunstenaar moet beschikken, is veerkracht. Ik zie talent als een mooie taart die in vele punten gesneden kan worden. Het is zeker een talent dat je dingen kunt vertalen naar een theaterdansvoorstelling. Of dat je mensen kunt meenemen in jouw droom en op hun toppen kunt laten presteren. Maar, het is een heel ander talent om elke dag opnieuw te kunnen incasseren en de veerkracht, enorme discipline en verantwoordelijkheid te tonen die je nodig hebt als je een visie wilt uitvoeren. Dat huis wat wij nu bouwen in Katendrecht gaat niet om de stenen, het gaat om de inhoud, om de content. Die is er niet ineens, maar het resultaat van een transformatie van jaren, die ik samen met een groep mensen om mij heen onderga. Die tijd heb je nodig om ideeën uit te kristalliseren en je organisatie zo in te richten dat zij zover is om de stappen te kunnen zetten. Zo'n huis bouw je van binnenuit. Elke keer bouw je een nieuw ring om het idee heen en til je het naar the next level. In dit proces is het belangrijk dat je bij jezelf blijft en telkens zelf de volgende stap bepaalt. Niet omdat iemand in de politiek iets zegt – dat is opportuun – het moet vanuit jezelf komen. De bouw van ons huis is het resultaat van een heel organisch proces. Voor elke stap hebben we echt moeten vechten. Ik hield het vol omdat het idee in mijn kern zit. Het is geen dingetje. Dit is wie of wat ik ben. Dit werk is voor mij ook een manier om grip op de wereld te krijgen, om in contact met die wereld te blijven en deel uit te maken van een

maatschappij. Rotterdam is mijn stad. Ik ben hier geboren en wil heel graag iets betekenen voor de stad. Omgekeerd vind ik ook dat de stad iets betekent voor mij, dus ik wil ook daar iets mee doen. Dat is belangrijk voor mij.

doorademen

Op de academie heb ik onder andere les gekregen van Molly Lynn en Dorle Hofman. Vooral Molly Lynn maakte een onuitwisbare indruk op mij. Bij haar voorstellingen wist ik niet wat ik meemaakte. Voor het eerst voelde ik dans, leefde ik dans... Het feit dat ik dit nu zeg, geeft aan hoe diep zij mij als inspirator heeft geraakt en gevormd. Dat gebeurt als je wezenlijk contact met iemand maakt. Dan ademt de ander in jouw werk door. Ik hoop dat ik de emoties die ik bij Molly Lynn heb ervaren in mijn werk doorgeef. Ook al weet die derde generatie waarschijnlijk niet meer waar de oorspronkelijk inspiratie vandaan komt. Zij hebben immers nooit met Molly in de studio gestaan. Dat is natuurlijk het mooie en het ongrijpbare ook van kunst. Dat dingen doorademen, soms zelfs zonder dat je dat zelf beseft. Ons huis is daar ook een metafoor voor. Het huis maakt het DNA van Conny Janssen Danst zichtbaar. Dat merk ik nu al. Zonder dat we het beseffen, hebben we het allemaal in ons. Vanuit ons huis geven we dat specifieke gevoel dat bij ons hoort door. En dan kan het zich rustig verspreiden en doorontwikkelen.

het hier en nu

Op dit moment lijkt het alsof alles snel en in het hier en nu moet gebeuren. Na het een volgt gauw weer het volgende. Ik praat daar vaak over met mijn dansers, maar ook met makers. Juist, omdat het gevaar dreigt dat het té vluchtig wordt. We moeten niet onderschatten dat er tijd nodig is om je eigen weg te kunnen vinden en af te leggen. In die weg, in die route, zit je vaardigheid om te leren, de ruimte om jezelf te ontdekken en om het leven te ervaren. Het hoge tempo heeft natuurlijk ook met jeugdigheid en jong zijn te maken. Ook ik heb alles moeten leren. Toch ervaar ik vandaag de dag meer ruis. Ik zie het ook bij de dansers. Ik probeer hen daarin te coachen en te helpen om de juiste keuzes te maken. Steeds meer jongeren leggen de lat vaak ook onrealistisch hoog. Daar worden ze ongelofelijk onzeker van. Ik probeer hen vertrouwen te geven: 'Ik zeg ja tegen jou, zeg ook ja tegen jezelf. Dan kunnen we nu samen zijn en iets ontwikkelen dat morgen verder is dan gisteren.' Wie écht mooie dingen wil creëren

moet verder reiken dan het scoren van oppervlakkige ervaringen. Het gaat om het groeiproces, om vanuit een gedachte of moment door te groeien naar het volgende. Het creatieproces is iets organisch; elke dag is er één. Daar moet je je als maker bewust van zijn. Ik bereid mij telkens ongelofelijk goed voor, zodat ik in het creatieproces vanuit een open mind kan gaan onderzoeken. Om niet sec doelgericht te werk te gaan, want dan sluit je op voorhand een heleboel deuren. Laat het zijn voor wat het is. Wat goed is, ontvouwt zich wel. Waarbij ik niet zeg dat je geen doel moet hebben. Het doel moet je creativiteit alleen niet verstikken! Laat het de guideline zijn om je ergens naartoe te voeren, maar sta jezelf toe om ineens naar rechts te gaan als je denkt dat dat beter is. Want daar ga je nieuwe dingen ontdekken. Al mijn voorstellingen zijn zo tot stand gekomen. Dan kreeg ik weer een uitnodiging, dook ik in mijn repertoire en gebruikte ik dit repertoire als laboratorium om nieuw werk te ontdekken. Wat zit er nou eigenlijk allemaal in? En hoe kan ik het transformeren naar iets anders? Dit onderzoek leverde vaak heel andere antwoorden en ontdekkingen op dan ik vooraf had kunnen bedenken. Die hielpen mij verder. Maar goed, ik besef dat dit één manier van denken en werken is. Een die bij mij past.

* Tijdens het festival Nederlands Dansdagen 2019 is er een tentoonstelling van Conny Janssen Danst te vinden in het Theater aan het Vrijthof.

DE ZEVENHUISTER DANS

Harry Perton, 2008



Rond 1860 had je in het veendorp Zevenhuizen altijd een dansavond op Pinkstermaandag. Topnummer was daar een speciale Zevenhuister dans, een soort quadrille (of square dance op zijn Engels). Hoogstwaarschijnlijk ging het bij deze dans om een eigen compositie van de lokale dansmeester Jan-Oom. In elk geval maakte Jan-Oom flink propaganda voor deze dans op de dansavonden, waar hij niet onverdienstelijk viool speelde, en zijn vrouw tamboerijn. Jan-Oom zong er ook bij. De standaard-tekst was:

*Zeuen zieden spek is vierdehalf varken
Vierdehalf varken is zeuen zieden spek*

Als hij echt in zijn sas was, kwamen daar wat regels bij:

*En d'r sprong een meid op krukken
En zij brak haar been in stukken
Falderalderiere, falderalderare
Falderalderiere, falala*

Of ook wel:

*En onze olle geitebok
Vrat zien zeuen jongen op
Falderalderiere, falderalderare
Falderalderiere, falala*

De Zeuvenhuister dans was niet gemakkelijk te leren, maar de echt geofefende dansers voegden er nog een element aan toe. Op een seintje hurkten deze jongs en wichter op hun rechter knieën tegenover elkaar en maakte dan gebaren als van een schoenmaker:

*Zoo steek ik mijn nadeltje
Zoo steek ik mijn dradeltje
Zoo sla ik de plug in het gat*

Later heb je op Terschelling nog een dans, die sterk aan dit addendum doet denken. Op de Liederenbank staan een instrumentale versie, en een versie met tekst.

De roemruchte Pinkster-dansavonden in Zevenhuizen liepen af als Jan-Oom een paar extra forse krassen op zijn viool, en zijn vrouw een paar abnormaal harde klappen op haar tamboerijn gaf. Dan moest iedere jongen een stuiver aan de dansmeester betalen, die op zo'n avond goed boerde.

Na de dood van Jan-Oom, aldus de Zevenhuister schoolmeester C. Reijntjes in zijn dorpsschetsen Voorheen en Thans (1901), kwam er de klad in. Er dienden zich wel opvolgers aan, maar het getal lui dat de Zevenhuister dans op een viool of eene harmonika kunnen spelen is uiterst gering en nog geringer het getal van hen, die den dans goed kunnen leiden.

EXTANTEM

participle of the latin root *extō*

- a. (adj) still existing, not destroyed or lost
- b. archaic standing out or above



ROUNDTABLE II:

Meneer Wilms, 98 jaar, klimt op de ladder om zijn kristallen glaasjes uit de kast in een verhuisdoos te plaatsen. De handen bewegen soepel maar hebben geen kracht meer, toch blijft hij in evenwicht. Balanceren is net als dansen: je moet flexibel zijn, ook in de bovenkamer, om op één been te staan.

Karin Post, danser, choreograaf

Dance is a translation of a moment in space and time. It is a physical, emotional and rational experience. You can never go back to this exact moment, but for the future you can capture your experience for instance on camera or as a physical memory. From here you recreate the moment in time, never the totally the same, always in transit.

Janine Dijkmeijer, dancer, business director

Dansstijlen zullen denk ik nooit verdwijnen, het zijn verhalen en tradities die doorgegeven worden van generatie op generatie. Als het goed is evolueren en veranderen de stijlen naar de tijd waarin we leven, zoals vele tradities ook (zouden moeten) veranderen. Een choreografie blijft bestaan wanneer ook deze opnieuw wordt geïnterpreteerd en daardoor een nieuw leven krijgt. Maar als de choreograaf de choreografie niet meer kan doorgeven zal de interpretatie vrijer zijn, afhankelijk van hoe het is gedocumenteerd. Documentatie van choreografieën zijn heel belangrijk om het culturele danserfgoed te behouden. Schrift zorgt ervoor dat toneelteksten nooit verdwijnen en de verhalen doorgegeven worden. Voor een choreografie is dit veel lastiger, terwijl het ook bijzondere en belangrijke verhalen zijn. Met videoregistratie is er behoud mogelijk, maar de technische ontwikkelingen maken dit ook vergankelijk. Voor het publiek zal de choreografie altijd een eenmalige ervaring zijn, een moment opname en wanneer deze memorabel is blijft het jouw een mensenleven bij en een waardevolle herinnering.

Vevi van der Vliet, dansproducent

Het levend houden van de geschiedenis van de podiumkunsten is een zaak van wetenschappers, journalisten én kunstenaars. Het samenstellen en behouden van een collectie is de basis, maar zichtbaar maken van het verleden en het inspireren van nieuwe generaties kunstenaars kan alleen als ook makers zich actief bezig houden met het erfgoed en de verzamelde kennis. Ik droom van een constante stroom nieuw werk die doelbewust bestaande teksten, kostuums, registraties, maquettes, notaties, research en attitudes als basis heeft. Dans heeft vanwege het efemere karakter hierin al een voortrekkersrol. Alleen het maken van nieuwe kunst voorkomt dat de geschiedenis wegwijnt in archieven en musea. We must perform the archive!

Simon van den Berg, journalist

I am not sure that complete extinction can really occur in art. To me the word implies 'discontinuity without resonance' and I believe that every artistic encounter by definition has resonance, meaning it is carried over in some way. A dance perhaps 'vanishes' as soon as it is completed, but it is only the 'action' part of it that disappears. Dance as an art form is also an action, but it is not only an action. I believe that in order for a dance to transcend being an action and become an artistic act it needs to meet the gaze and the inner reflection of a viewer. Once it does so it is no longer ephemeral, it is very much recorded in the body of the viewer. The viewer might not consciously remember what the movement/choreography 'looked like', but the resonance it created within her/him will forever be embedded in their organism. Furthermore, dance as an art form is something that is generally viewed by more than one person. That means that the above-mentioned 'registration' also weaves itself into a communal fabric of consciousness. This collective resonance is a powerful form of archiving.

Amos Ben-Tal, dancer, choreographer

Als dans professional heb ik al vele dansvoorstellingen mogen zien. Mijn lichaam zit dan ook vol herinneringen, voller dan ik zelf besef. Want regelmatig roept iets uit mijn dagelijks bestaan een beeld, een beweging of sensatie op die ik eerder als publiek cadeau kreeg. Ik wist niet dat het in mijn persoonlijk archief lag, maar kijk.. plots krijg ik er toegang toe. Daarom bestrijd ik het idee dat dans vluchtig is. Nee, de dans leeft voort in de lichamen van het publiek, in ontelbare variaties! Dat vind ik persoonlijk heel bijzonder aan dans. Het wordt op een andere manier gearhiveerd en opgeslagen dan we nu in deze tijd gewend zijn; onze herinneringen zijn niet altijd beschikbaar, en niet altijd meteen vindbaar of oproepbaar, maar ze zitten er, en maken ons rijker en voller.

Peggy Olislaegers, dansdramaturge

As a mimetic art, which knows many classic (re-)performances, it is striking that – as opposed to other art forms – there are few institutional resources devoted to the conservation of (contemporary) dance. Of course, there are individual choreographers who engage in different forms of archiving practices, but what happens when they die – or in the not unlikely case that constraints are put on these private archival practices in the near or far future? It is important to recognize this as a problem and to ponder on what it would take to institutionalize a conservation of (contemporary) dance. Dance conservation strategies need to be made explicit and put to the test in an institutional setting that can draw on the experiences of conserving other forms of art.

Christoph Rausch, researcher

Dans en zijn publiek. Ook al is dans vergankelijk, het is onmiddellijk gekend en herkenbaar. Zie de Egyptische hiërogliefen in tempels in duizenden jaren terug. We hebben blijkbaar andere kunsten nodig om de vluchtige vorm vast te leggen, of te bevestigen op het moment zelf, als je danst, of naar ons kijkt in een theater; of ons op film beleeft. Als je wordt verast op straat?

Bianca van Dillen, danser, choreograaf, artistiek leider

When I started writing, next to merely typing research papers, I was fascinated by a quote of Peggy Phelan, “In writing it, I erase it” (The ontology of performance, 1993). Now, instead of trying to trace the performance through my writing, I use writing to give something back to the moment and therefore it becomes something new.

Lisa Reinheimer, dance journalist

Ik probeer
Probeer elke beweging te omvatten.
Als een vlinder.

Ik probeer.
Probeer de ruimte te bewegen.
Alsof mijn beweging haar nog vluchtiger zal maken.

Ik probeer.
Probeer de woorden te verdampen.
Woorden die bewegingen niet kunnen vangen.

Ik probeer.
Probeer met bewegen het onkenbare te raken.
Wetend dat beweging steeds weer ontglipt.

Andrea Leine, danser, choreograaf, artistic leider

STILL LIFE:

Ton Simons

TS: Recently I thought I would finally organize my archives. I had about twenty boxes of stuff from New York. Stuff that needed sorting, stuff that needed to be digitized that was still reel to reel, paper work, notes...boxes and boxes full of working notes.

What do you mean exactly by ‘working notes’?

TS: What I began to do early on in New York was to prepare my rehearsals on paper. I would design steps on my own body and make notes. I would write down the steps with rhythm structures – half in French, half in English, in ballet terms, Merce [Cunningham]¹ terms and what not. Then I took those notes into the studio. That’s how I put pieces together and those notes still exist. I have boxes and boxes full of working notes.

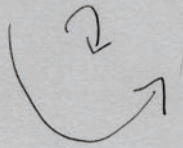
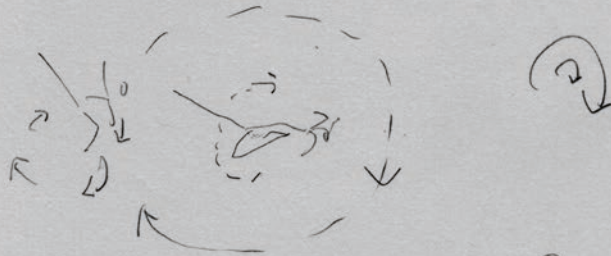
Do you have a plan for all those notes?

TS: I don’t know if it’s going to be feasible, but I would like to have all the significant working notes of each piece scanned and digitized. There are over one hundred now. Eventually I would like to have a website that has clips of everything that I have made, including the working notes, press reactions and, of course, cast and credits.

This may seem an obvious answer, but why?

TS: Things change so fast, and there is such an abundance of information that there is a danger of superficiality... of course it’s all an impossible level of subjectivity. But I think mankind should not be doomed to reinvent the wheel. I have worked all my life to make these things, and perhaps, if it is all documented and available, somebody may find something interesting in it. At least then, there is a little more contribution to general knowledge than if I just made a bonfire in the garden and burnt it all up...which I sometimes think to do.

PRELUD 1 | form/kim.



Arrows to
SPACE ROTATIONS

Do you ever look back to your notes?

TS: In a working mode, yes...Occasionally I revive things. A couple of years ago, I was invited to make something for the students at North Carolina School of the Arts. Brenda [Daniëls]² suggested using a piece we had done in New York called *Shapes*. So I made a version of that piece for the students called *Measuring Blue*. Then, I was so interested by that experience, in what I could do with the original information, that I also made a version for the students at CoDarts, changing things around again. I thought, if I can rework it this way, I can also rework it that way. Then Ted Brandsen asked me to make something for the National Ballet junior company, so I thought to myself, let me see how far I can take this reconstruction thing. In the end, I actually had the opportunity to rework *Shapes* in three progressive stages.

Was there a value in that?

TS: In reworking things, you question the questioning. And that is such a basic element of my process. You have to relive the making process, which I find fascinating. Because somehow, at a certain point, everything you do has at least as much the subject matter of making itself as whatever the frame of reference may be.

Do you enjoy reviving older works?

TS: What I enjoy most, more than anything, is making things. When someone asks for a work, I always ask, can't I please do something new? But what interests me is making, so if there is the interest to use something i've already made...

Are you interested in your work having a life beyond you?

TS: What I find very interesting, is Merce's decision to say, 'when I am gone it's over'.

Do you feel that as well? That your work should go with you?

TS: If people would like to see my work after I am gone, I think that's absolutely wonderful. I think that's the best thing that could happen to any artist. But the question is, what quality is it going to be?...I think there are complications there.

Because the work could be altered somehow? Has that ever happened to your work?

TS: No, because I have always been involved.

Always?

TS: Yes, As far as I know, yes. (laughs) When I did this recent version of *Human Figures* at Codarts, I said to Caroline [Harder]³, just set it

up and I will come to the studio and do some finishing touches. That's how it went and I was so pleased with the result! But this is because Caroline and Sara [Erens] danced in the first cast...I think that translates in how they pass information on to the students. But you have wonder what would happen if there would be a next generation that will learn the piece. Then what will happen?

They will probably have to rely on the video.

TS: In a video you see the steps, but do you actually see the dance? I take notes into the studio, because I don't want to take a video into the studio. You just have to explain the idea to the dancers, it's not about the steps it's about the idea. From a video what you get is imitation... and the mistakes of the particular night when the tape was made, which suddenly becomes the bible.

So your working notes are essential in re-staging your works.

TS: They are more productive... but I think some of those things, in this day and age, are just not doable anymore. They take up too much time.

The process of notation?

TS: The process of just putting them back on stage.

And why is that?

TS: Because now, it's just produce and ship it out. Suddenly the whole pressure of generating income...I don't know how kids do it these days. When I started there were repertory companies where you got a chance to find your feet.

Repertory companies like the former Rotterdam Dance Company and Dance Works Rotterdam. Do you still have those working notes? What happened to them?

TS: When André [Gingras]⁴ passed away, I received an email from a woman inviting everyone who had ever worked at Dance Works to come and grab whatever they were interested in and take it home. The rest was going to go in a skip. I thought I would explode. I thought all that work, all those people... Käthy's [Gosschalk]⁵ twenty-five years, my ten years, André's way too short period. And so I threatened to call a press conference. I forced them – threatened them by going public and causing a scandal – to find a home for it all. It wasn't pleasant and they did it without any enthusiasm. They just did it to avoid trouble. They had what they could made digital and sent to the gemeente archief in Rotterdam...but had I not made a stink, they wouldn't have, which I find deeply upsetting. Just the idea, that this incredible

amount of information from so many people – choreographers, dancers, musicians, designers, you name it – and apparently they didn't think it had any value. I found it shocking, I still do.

So, is it up to artists themselves to ensure that their work gets preserved?

TS: To provide what information you have about the work yes, to make it available. But that costs money.

And would money really solve the problem? Would it encourage better conservation practices in dance?

TS: (Shrugs) Dance is not like the art world. In dance there are no objects to sell, there is nothing take to your house that fifteen years from now will be worth a million... It's a horrible thing to say, but in dance the financial incentive is just not there. We cost money. And that is not really a solvable problem.

* *Human Figures* (2019) can be seen in 2019 Dutch Dance Festival program *Next Generation*, danced by students of Codarts Rotterdam.

** Archival footage of Simon's work made in collaboration with visual artist Peter Struycken can also be seen during the festival as part of the exhibition *P. Struycken – Kleur: Weelde en Veranderlijkheid* at the Hedge House in Kasteel Wijkre.

¹ Simons studied dance with Merce Cunningham in New York City, before founding his own company there in 1982.

² Brenda Daniëls, former dancer of The Rotterdam Dance Company and current director of North Carolina School of the Arts Dance Division

³ Caroline Harder, former dancer of the Rotterdam Dance Group and Dance Works Rotterdam and the current director of dance at Codarts Rotterdam.

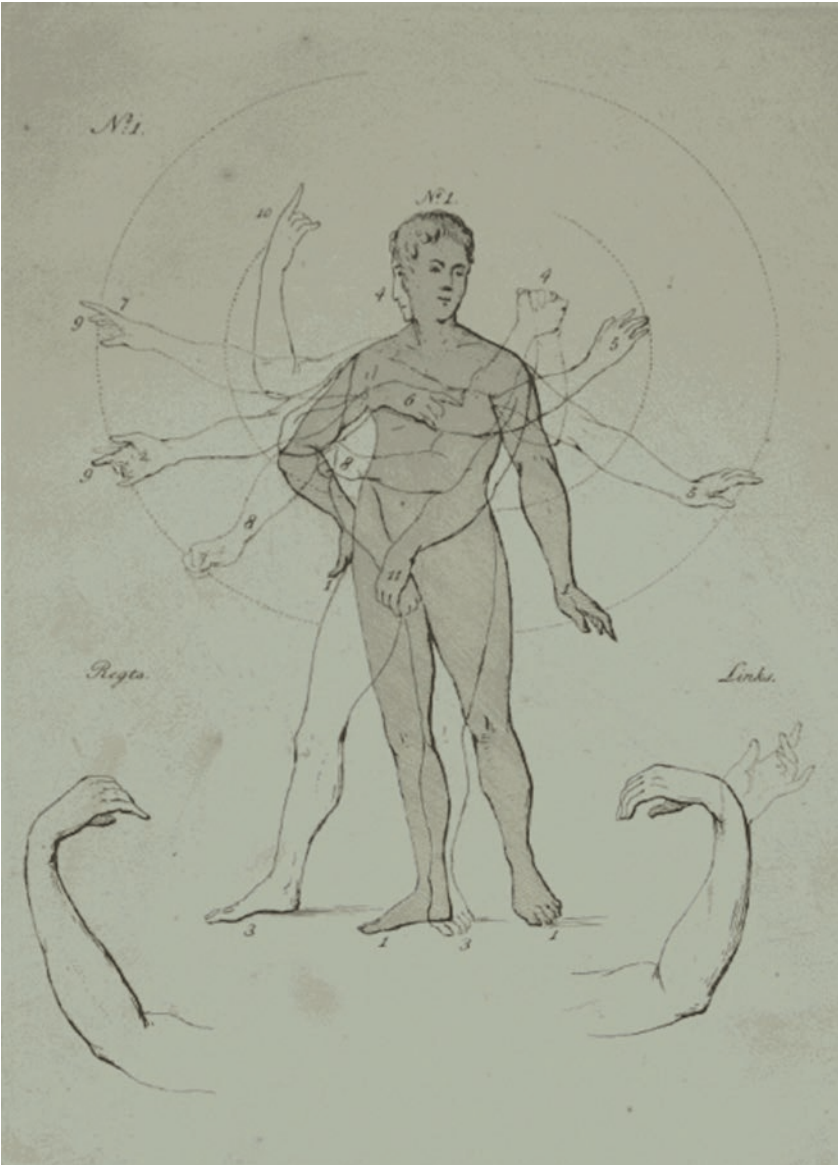
⁴ André Gingras was Simons successor at Dance Works Rotterdam, and the company's last artistic director before its closing. Gingras passed away in 2013.

⁵ Käthy Gosschalk, former artistic director of Werkcentrum Dance and the Rotterdam Dance Company

THE ART OF GESTURE

Johannes Jelgerhuis was a 19e century actor, illustrator, engraver and painter. He gained renown as an actor at the turn of century while under contract at the *Amsterdamse Stadsschouwburg*. In 1820 Jelgerhuis began teaching aspiring young actors at the city theater and seven years later published his now famous *Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek* [Lessons on the Theory of Gesticulation and Mimic Expression]. This instructive manual included a series of etchings created by Jelgerhuis himself, detailing how to replicate various dramatic gestures and postures. This combination of text and image to represent movement and dramatic emotion makes Jelgerhuis's book a significant step towards the development of movement notation systems in Dutch theater and dance history.

Johannes Jelgerhuis, *Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek*. P. Meyer Warnars, Amsterdam 1827-1830'.
Digital source: Koninklijke Bibliotheek / DBNL







TERUGBLIKKEN EN VOORUITKIJKEN: reconstructie en re- enactment in de hedendaagse dans

Merel Heering, 2010

Dans is moeilijk vast te leggen of te documenteren. Hierdoor heeft dans een ingewikkelde relatie tot haar eigen geschiedenis. Ze kan er moeilijk naar teruggrijpen, maar heeft haar huidige vorm er desalniettemin aan te danken. Deze complexe verhouding heeft vele spelers in het dansveld niet ontmoedigd, maar hen juist aangezet tot het ontwikkelen van nieuwe initiatieven.

Een van die initiatieven is het Cover Project dat bezinning op de geschiedenis van de danskunst stimuleert door een kader te presenteren waarbinnen hedendaagse dansmakers worden uitgenodigd 'historische hoogtepunten uit het moderne ballet' terug op het podium te brengen (Koks, Wiering & van den Broek, 2010, p. 2).

Dit initiatief is niet nieuw. Binnen repertoiregezelschappen worden klassieke balletten zoals *Het Zwanenmeer*, regelmatig opnieuw op het programma gezet. De recente activiteiten binnen het Cover Project vallen in het verlengde van deze traditie, maar de organisatoren onderscheiden zich naar eigen zeggen van deze traditie door de manier waarop de voorstellingen binnen hun project worden hernomen. Ze schrijven: '(Deze hernemingen worden niet uitgevoerd) in de vorm van letterlijke reconstructies zoals dat in de dans gebruikelijk is met repertoire, maar met een persoonlijke interpretatie, een remake van het

originele werk' (Koks, Wiering & van den Broek, 2010, p. 1). Daarnaast wil het Cover Project zich onderscheiden door producties te selecteren uit juist de moderne dans, iets wat volgens het Cover Project geen gemeengoed is.

Deze 'nieuwe' vorm van het heropvoeren van een voorstelling wordt tegenwoordig ook wel een 're-enactment' genoemd. Wetenschapper Timmy de Laet (2008, p.5) verwoordt het als volgt: 'Geen slaafse navolging van, maar wel een creatieve omgang met het bronmateriaal lijkt een van de basisregels van re-enactment.'

Hypothese

Zowel het Cover Project als de uitspraak van De Laet suggereren dat er een aanwijsbaar verschil bestaat tussen een ('ouderwetse' / geschiedkundige) reconstructie en een ('nieuwe' / hedendaagse) re-enactment. In mijn thesis bevaag ik precies deze tegenstelling. Of het verschil aanwijsbaar is, heeft enerzijds te maken met wat de termen re-enactment en reconstructie precies betekenen en anderzijds hoe deze vorm krijgen in de danspraktijk. In mijn scriptie neem ik daarom als hypothese aan dat de grens tussen een reconstructie en

een re-enactment in dans niet zo hard is als deze op het eerste gezicht lijkt te zijn. Sterker nog, ik stel dat elke reconstructie in feite een re-enactment is en dat elke re-enactment tegelijkertijd tevens een vorm van reconstructie is.

Om dit aan te tonen ben ik op basis van literatuuronderzoek allereerst nagegaan hoe de term reconstructie in danstheorie gedefinieerd wordt. Aan de hand van twee artikelen van Helen Thomas (2004) en Mark Franko (1989) laat ik zien dat er in feite twee definities van reconstructie in dans bestaan. Vervolgens heb ik onderzocht wat re-enactment precies is op basis van diverse theorieën daarover. Observaties van Vanessa Agnew (2004), Robert Blackson (2007) en Timmy de Laet (2008) gelden hierbij als mijn belangrijkste bronnen. Ik onderscheid op basis van deze bronnen drie verschillende praktijken en daarmee samenhangend drie verschillende opvattingen over de betekenis van de term re-enactment.

Het verschil tussen de twee termen wordt bepaald door de manier waarop men zich tot het bronmateriaal verhoudt. Een reconstructie blijkt altijd gebaseerd te zijn op historisch onderzoek, maar nergens wordt expliciet gemaakt hoe hoog het percentage 'hard bewijs' moet zijn om van een reconstructie te mogen spreken. De term reconstructie sluit zo geen enkele voorstelling uit; in principe zou iedere voorstelling waarvoor historisch onderzoek is verricht als reconstructie betiteld kunnen worden. Hieronder zouden dan ook alle voorstellingen vallen die tegenwoordig onder de noemer 're-enactments' worden gepresenteerd. Andersom geldt hetzelfde. Re-enactment wordt hoofdzakelijk gekenmerkt door de ruimte die er voor de maker is om vanuit de eigen interpretatie en creativiteit met het historisch materiaal om te gaan. Nergens wordt duidelijk in welke mate er sprake moet zijn van interpretatie om van een re-enactment te mogen spreken. Aangezien er bij een reconstructie ook altijd sprake is van een bepaalde mate van interpretatie van het bronmateriaal, zou de term re-enactment dus ook alle voorstellingen kunnen omvatten die nu onder de noemer reconstructie worden opgevoerd. In theorie zijn de twee termen dus niet duidelijk van elkaar te onderscheiden.

Reconstructie en re-enactment in relatie tot *Le Sacre du Printemps*

Zoals gezegd speelt de manier waarop reconstructie en re-enactment vorm krijgen in de danspraktijk echter ook een belangrijke rol in het definiëren van de verhouding tussen de twee termen. In mijn thesis ben ik daarom, aanvullend op het literatuuronderzoek, ingegaan op

drie case studies. Deze case studies zijn drie versies van *Le Sacre du Printemps*. *Le Sacre* is een uitzonderlijke case. Om te beginnen raakt *Le Sacre* aan een typisch fenomeen in de danswereld, namelijk het feit dat men in de dans vaak geconfronteerd wordt met ontoereikende historische bronnen. De oorspronkelijke *Le Sacre du Printemps* werd in 1913 slechts acht keer opgevoerd en werd al snel daarna verloren verklaard. Van de oorspronkelijke choreografie is vrijwel niets bewaard gebleven. Ook van de overige theatrale elementen, zoals de oorspronkelijke vormgeving, resteert er weinig. Desondanks hebben steeds weer nieuwe makers zich beziggehouden met pogingen *Le Sacre* uit te voeren. *Le Sacre* bestaat zo in feite uit een reeks herinterpretaties van het resterende bronmateriaal waarvan je je kunt afvragen in welke gevallen je hier nog van een reconstructie kunt spreken en waar het een artistieke reenactment betreft.

Dit is precies wat ik ben gaan onderzoeken, aan de hand van de versies van *Le Sacre* van Pina Bausch, Millicent Hodson en Ed Wubbe. Door ervoor te kiezen om juist de *Sacre* op te voeren, kies je er als maker voor om je tot de geschiedenis van dit stuk te verhouden. Bausch, Hodson en Wubbe doen dit ieder op een geheel eigen manier. Bausch heeft in het programmaboekje, dat tijdens de première van haar *Sacre* op drie december 1975 werd uitgebracht, gesteld dat het haar bedoeling was terug te keren naar het thema van het originele libretto. Uit haar woorden blijkt dat Bausch zich heel bewust heeft verhouden tot de resterende informatie over de originele versie van *Le Sacre*, wat haar versie geschikt maakte om in mijn onderzoek naar reconstructie en re-enactment te betrekken. Hodson's versie was interessant om te bestuderen, aangezien Hodson haar *Sacre* zelf heeft getypeerd als een zeer accurate reconstructie van het origineel van Nijmsky. Ik heb tot slot voor Wubbe's versie gekozen omdat hij in zijn versie alle theatrale elementen op een geheel eigen manier bewerkt. Deze versie neigde op het eerste gezicht dus meer naar een re-enactment dan naar een reconstructie en was daarom in deze reeks en interessante case study om mijn theorie aan te toetsen. Mijn keuze voor deze drie case studies is, naast de inhoudelijke redenen die ik hierboven heb toegelicht, tevens gebaseerd op de mate waarin ik kon beschikken over het benodigde beeldmateriaal en voldoende aanvullende literatuur om de voorstellingen te analyseren.

Door literatuur te bestuderen over deze dansmakers heb ik me verdiept in de intentie en de motivatie van de makers om een *Sacre* te maken. Welke interpretatie geeft de maker aan *Le Sacre* en welke plaats neemt *Le Sacre* in in de carrière van de dansmaker? Door het analyseren van beeldmateriaal van de voorstellingen op punten als opbouw, cast,

bewegingsmateriaal, vormgeving en muziek ben ik vervolgens nagegaan hoe deze versies refereren aan en omgaan met het beschikbare bronmateriaal van de oorspronkelijke versie.

Zo heb ik uiteindelijk kunnen constateren of de maker zich in zijn of haar versie dominant heeft laten leiden door het overgeleverde bronmateriaal over *Le Sacre* of dat de maker zich met name vanuit de interpretatie tot het bronmateriaal heeft verhouden. Dit maakte dat ik uiteindelijk iedere case study danwel als reconstructie danwel als re-enactment heb kunnen benoemen. In alle drie de case studies was er, zij het in verschillende mate, echter zowel sprake van het gebruik van het oorspronkelijke bronmateriaal als het gebruik van eigen ideeën en interpretaties. Daarom heb ik per case study tevens beredeneerd in hoeverre een case, waarbij de nadruk lag op reconstructie, ook als re-enactment kon worden gezien of andersom.

Conclusies

Het koppelen van mijn theoretisch kader aan de drie cases bracht uiteindelijk naar voren dat de complexe verhouding tussen reconstructie en re-enactment zich in het concrete geval van een serie remakes van *Le Sacre* anders manifesteert dan in theorie. In theorie waren de definities van de termen nauwelijks van elkaar te onderscheiden, terwijl bij de case studies bleek dat er bij iedere case toch altijd één van de twee termen meer van toepassing was dan de ander. De laatste case, Wubbe's *Sacre*, is op basis van mijn analyse zelfs bijna eenduidig een re-enactment te noemen. Hieruit blijkt dat mijn hypothese dat iedere reconstructie een re-enactment is en andersom in relatie tot mijn case studies slechts gedeeltelijk hard kan worden gemaakt. Het verschil tussen een reconstructie en een re-enactment blijkt in de praktijk duidelijker te zijn dan in theorie.

De vraag is nu of we de onduidelijkheid in de theorievorming zouden moeten proberen op te heffen door de termen reconstructie en re-enactment van een striktere theoretische definitie te voorzien, waarbij er richtlijnen worden opgesteld over de vraag wanneer er over een reconstructie/re-enactment kan worden gesproken en wanneer niet. Uit de toepassing van de termen op mijn case studies blijkt dat een dergelijk specifiek onderscheid tussen de twee termen onnodig is.

De termen reconstructie en re-enactment vertegenwoordigen in hun huidige vorm twee manieren van denken over dezelfde danspraktijk. Er bestaat geen absolute grens tussen de begrippen. De twee begrippen

zijn ideaaltypen en kunnen niet in zuivere vorm bestaan. Uit mijn besprekingen van de case studies blijkt dat het feit dat deze harde grens tussen de termen ontbreekt niet zozeer onduidelijkheid schept, maar het juist mogelijk maakt om in detail naar voren te halen hoe iedere afzonderlijke case zich verhoudt tot het verleden en omgaat met het bronmateriaal. Het verschil zoals dat op dit moment tussen de twee termen bestaat is dus voldoende nauw en tegelijkertijd voldoende breed om de specificiteit van iedere heropvoering tot in detail te benoemen én de heropvoering te betitelen als een reconstructie danwel een re-enactment.

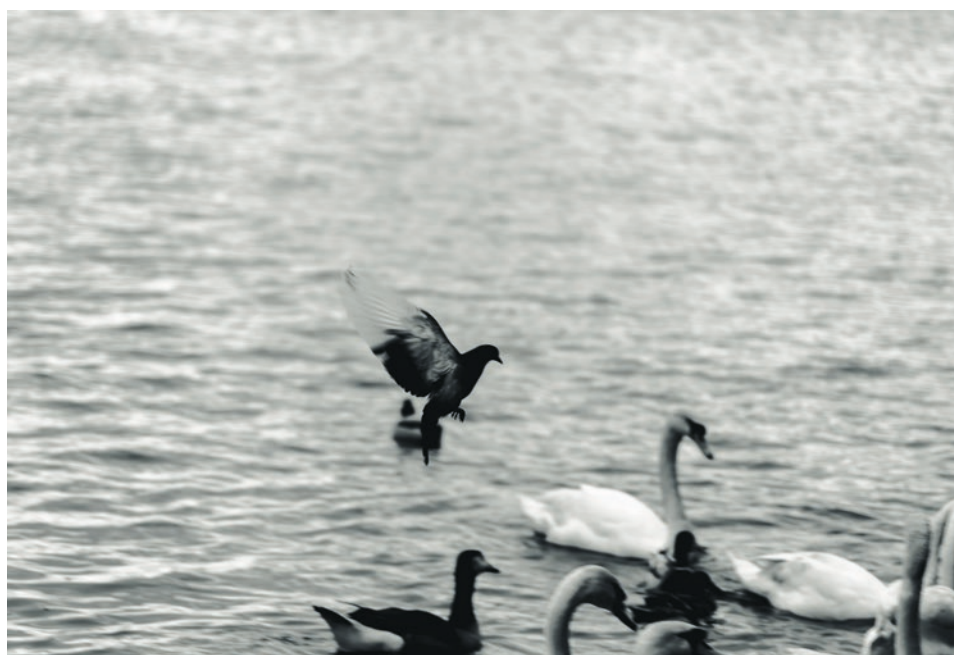
-
- Agnew, V. (ed.). (2004). "What is Re-enactment?" *Criticism* (special issue on re-enactment), 46 (3), pp. 327-339
- Blackson, R. (2007). Once More.... With Feeling: Re-enactment in Contemporary Art and Culture. *Art Journal*, 66 (1 Spring) pp. 28-40
- Koks, I., L. Wiering en M. van den Broek. (2010). Concepttekst Cover 2. Niet gepubliceerd
- De Laet, T. (2008). Het is theater zoals te verwachten maar niet te voorzien is: over nut en nadeel van re-enactment voor de kunsten. *Etcetera*, 26 (nr. 114, december), p. 5
- Franko, M. (1989). Repeatability, Reconstruction and Beyond. *Theatre Journal*, 41 (1), p.56
- Thomas, H. (2004). Reconstruction and dance as embodied practice. In: Alexandra Carter, (ed). *Rethinking dance history: a reader*. London [etc.]: Routledge, pp. 32-45

*Dit artikel is gebaseerd op:

Heering, M. (2010). *Terugblikken én vooruitkijken: reconstructie en re-enactment. Danswetenschap in Nederland: Deel 6*, 146-153

ZWANENMEER(EN)

Mirjam van der Linden, 2002, 2014, 2019



I

Voetje voor voetje het Zwanenmeer schuifelen 2002

Niet alleen de vermaarde Pina Bausch ging vorige seizoen met bejaarde amateurs aan de haal. Ook Sanne van Rijn (30). Haar knalgroene rokje heeft weinig van een klassieke tutu. Maar gefascineerd door witte zwanen is ze wel, deze jonge theatermaker die jarenlang ballet studeerde.

Met zeven vrouwen en drie mannen van gemiddeld tachtig jaar maakte ze in zorgcentrum De Grevelingen in Den Bosch onder de vleugels van ZT Hollandia *Zwanenmeer*, naar het zeventiende-eeuwse balletsprookje over de tragische liefde tussen een prins en een betoverde zwaanprinses. De productie, die het tussen-de-schuifdeuren-gevoel koestert, werd prompt selecteert voor het Theaterfestival en is daarom vanavond te zien in De Werf in Amsterdam.

Van Rijn: 'Het *Zwanenmeer* en bejaarden, dat klikt. Die dans gaat over vergankelijkheid, over dood. Het leek me prachtig om dat niet door vlinderlichte, trippelende ballerina's te laten vertellen, maar door oude mensen met stramme beentjes en trage gedachten.'

Van Rijn is al langer geboeid door balletklassiekers. In haar bewerking uit 1999 van *La Sylphide*, het oudste romantische ballet, legde ze de nadruk op dans als arbeid. Van Rijn: 'Ik houd van het trillen en het zweten, het bukken en het dweilen. Dat vind ik interessanter dan de perfect kloppende illusie op het toneel. Eerder de menselijke dan de sprookjeskant.'

Voor haar *Zwanenmeer* heeft Van Rijn een ander onderbelicht aspect naar voren willen halen, namelijk het corps de ballet, de 'witte horde' danseressen die de tweede en vierde acte bevolken. Haar fascinatie is tweeledig: 'Juist de schijnbaar onbelangrijke dingen vind ik de moeite waard om naar te kijken. Dat is zo'n corps de ballet natuurlijk ook een beetje. Kan die solist niet even aan de kant, heb ik vaak gedacht.'

Dan kan ik tenminste zien wat er verder nog gebeurt. De patronen die het corps in romantische balletten danst zijn namelijk ontzettend interessant. Mooi, Perfect. Strak.'

In een schriftje heeft Van Rijn alle tachtig patronen uitgetekend die choreograaf Lev Ivanov ooit voor de witte zwanen bedacht. Maar die instuderen bleek te optimistisch: 'No way! Ik ben tot die allereerste zwanenopkomst gekomen. Een slang die eindigt in een vierkant. Om dat netjes te krijgen heb ik zes weken nodig gehad.'

Die nieuwe oude helden zijn zowel fysiek als mentaal minder beweeglijk. 'Even iets uitproberen zat er niet in', aldus Vn Rijn. 'Bovendien, en dat is eigenlijk heel bijzonder, doen ze één ding tegelijk. Als dat het hengsel van een tas langer maken is, dan is dat het. Een slang lopen en anders niets. Wat ze doen wordt daarvoor heel zuiver, zonder bijgedachten. Het is wat het is.'

Van Rijns *Zwanenmeer* is een volledig uitgekleden versie van het origineel. Geen virtueuze bewegingen, geen pompeuze decors en nog maar een flard van de meeslepende Tsjajkovski. Op niet nostalgische popsongs van Neue Deutsche Welle - 'met bejaarden heeft die muziek geen enkele associatie en naar die kortsluiting, naar dat wat niet meteen begrijpelijk is zoek ik altijd' - schuifelen de spelers voort. Voetje voor voetje, soms met rollator, altijd geconcentreerd.

De enige solo is voor Jeanne Assmann. Deze voormalige Nederlandse kampioen stijldansen glijdt in haar rolstoel rond - ogen schijnlijk net zo gewichtloos als de prima ballerina's e met een minstens even sierlijk fladderende arm.

Waar Van Rijn de actes in het bos de zwanen heeft vertaald in het lopen van de patronen ('mijn wereld'), gaan de actes in het paleis over 'hun wereld'. Iemand speelt mondharmonica, een andere oude meneer gaat opeens zomaar op zijn hoofd staan. Er is een stoelendans, een rollatordans en zelfs vrij discodansen.

Succes verzekerd, een meet met grijze zwanen? Breekbaarheid en kwetsbaarheid op een presenteerblaadje? van Rijn: 'Probeer het maar! Aanvankelijk was ik ook onder de indruk van die ouderdom. Maar als de voorstelling daarop zou drijven, zou je er zo op zijn uitgekeken. *Zwanenmeer* speelt me de vraag wat authenticiteit is, wat theater is. En hoewel het mij in eerste instantie om dat collectieve corps ballet ging, gaat het uiteindelijk heel erg over de individuen. Je ziet echt iets van hun levens.'

II

Spitzen- gefühl

2014

‘Je moet jezelf flink vet schminken. Hoe natuurlijker, hoe mannelijker mijn gezicht zou blijven.’ Philip Martin-Nielson (19), de jongste danser bij het Amerikaanse gezelschap Les Ballets Trockadero de Monte Carlo, is bijna in de spiegel gekropen van zijn kleedkamer in het theater van Poissy, een voorstadje van Parijs waar ze zo gaan optreden. Tegenwoordig heeft hij nog maar een uurtje nodig om zich te transformeren in - lees de naam vooral hardop - Nadia Doumiafeyva, de Russische ballerina die hij op toneel verbeeldt. Flink wat poeder maakt zijn gezicht minder hoekig, met enorme wimpers uit de clownswinkel lijken zijn ogen opeens heel groot. Helemaal af wordt het met de pruik. Martin-Nielson draagt altijd hetzelfde kort- golvende, lichte koppie: ‘I love blond.’

Een man die zich als vrouw verkleedt en zich daardoor goed voelt: dat is weinig nieuws onder de zon. Toch zijn ‘the Trocks’, zoals deze dansers liefkozend worden genoemd, bijzonder, ook na veertig jaar toeren door inmiddels 39 landen en 607 steden. Want mannen die vrouwenrollen dansen, dat blijft een statement in de wereld van het klassieke ballet, waar een rigoureuze rolverdeling en hiërarchie heersen. Bovendien is dit herengezelschap, waar iedereen overigens ook gewoon mannenrollen danst, meer dan een travestiegroep. Natuurlijk, de drag springt in het oog, zeker omdat de dansers hun mannelijkheid, van ballonkuiten tot borsthaar, niet per se verstoppen. Maar achter de roze spitzen, kleurige tutu’s, fonkelende diademen en blonde pruiken gaat het - van de eerste tot de laatste seconde - over dans. Zoals artistiek leider Tory Dobrin, voorheen ook ‘trocking’, graag benadrukt: ‘We dansen geen vrouwen, maar portretteren ballerina’s.’

De Trocks doen ook modern werk, maar hun specialisatie is - veelal 19de-eeuws - Russisch ballet. In hun programma’s dansen ze fragmenten uit romantische evergreens als Het *Zwanenmeer*, *Giselle*, *Don Quichotte* en *Paquita*, maar ook choreografieën die buiten Rusland veel minder bekend zijn, bijvoorbeeld *Raymonda’s Wedding* en *Lorencia*. Een begrijpelijke keuze, om juist dit repertoire te dansen: de Trocks zijn in de jaren zeventig voortgekomen uit de New Yorkse travestiewereld en deze balletten draaien bij uitstek om de vrouw, om

de grote balletdiva, de prima ballerina assoluta, voor wie de man al zijn spierkracht inzet ten einde haar te laten schitteren.

In de 20ste eeuw waren danseressen als Anna Pavlova en Maya Plisetskaya levende legenden. Ballerina's die waren geschoold in de virtuoze Russische (Vaganova-) stijl. Dat waren geen doetjes. Ze stralen kracht uit, spetteren als vuurwerk. 'Powerladies', aldus Dobrin. 'Met sterke armen en benen en een open borst.' Lachend: 'Ook daarom past dit repertoire zo goed bij ons mannen.'

De Trocks nemen het cultureel erfgoed van de westerse danswereld superserieus en presteren technisch over het algemeen uitstekend; er worden fouettés gedraaid waar veel ballerina's een puntje aan kunnen zuigen. Tegelijkertijd steken ze genadeloos de draak met ballet. Deze combinatie is de crux van hun succes. Het is een haat-liefdeverhouding, een perfecte, soms ook verwarrende mix van humor en verering, van absurditeit en authenticiteit, van ironie en camp, van kunst en entertainment.

Zelfs de humor is gelaagd. Enerzijds is er de platte lol van een klokkenspel onder een tutu en de fysieke slapstick van uitglijdende, omvallende, mis grijpende dansers. Anderzijds gaan de grappen over de taal, de stijl en de cultuur van het ballet - niet alleen maar wel extra leuk voor kenners. Dobrin: 'Ballet is ideaal om te parodiëren: het zit vol maniërismen, codes en gekke, onnatuurlijke rollen.'

Klassiek ballet doet altijd alsof virtuoos dansen een fluitje van een cent is en dansers gewichtloos zijn. Het verheft romantische liefde - zuiver, bovenaards, eeuwig - tot de norm is en gelooft met al zijn gedaantewisselingen van mens naar geest, nimf en zwaan heilig in sprookjes.

De Trocks maken er een meer aardse bedoening van. In hun signature piece, *Het Zwanenmeer*, is de witte zwaan Odette niks geen liefvallig etherisch wezen, maar een ordinaire bitch die haar prins, kop kleiner dan zij, paait om zijn geld en bij het publiek om open doekjes jengelt. De vele pirouetten draait ze niet achteloos, maar met paniek in de ogen. En dat het partneren zwaar is voor de mannen, zie je aan hoe de prins haar bij haar middel ronddraait: als een stroeve bromtol. Haar vriendinnen, de zwanen in het corps de ballet, draaien nerveus-staccato met hun hoofd zoals echte vogels doen en vallen soms om, want ja: wie kan er nou zo lang in dezelfde pose stilstaan, en dan ook nog met die eeuwige glimlach op het gezicht?

Je moet ze niet elke week zien, maar de Trocks zijn grappig, onbetwist. Die humor is voor veel dansers een belangrijke reden om bij de Trocks te willen werken. Want dat vraagt iedereen zich toch af: als je een goede balletdanser bent, waarom ga je dan niet liever carrière maken bij een 'serieus' balletgezelschap? Dat hebben de meesten ook eerst gedaan. Maar de combinatie dans en humor is zeldzaam. Paul Ghiselin (51), de oudste danser en tevens balletmeester van het gezelschap, kwam uit de hedendaagse dans toen hij in 1995 auditeerde. 'Ik had zin in luchtigheid en wilde mijn acteerkwaliteiten meer inzetten. Gelukkig heb ik een makkelijk, flexibel lichaam en van die typische, hoge balletwreven, dus de ommezwaai was nog te doen op mijn 33ste.' Zijn lievelingsrol als Ida Nevasayneva is de stervende zwaan, een hilarische combinatie van een vogel met een gebroken vleugel en een pathetische ballerina die het dansen (lees: de glitter en glamour) niet kan loslaten.

Voor zijn jonge collega Martin-Nielson ligt het net even anders. Waar Ghiselin pas laat de overstap maakte, kiest hij voor het ongewone balletgezelschap als hij nog maar vers van de American School of Ballet af is, een van meest beroemde klassieke balletacademies, gelieerd aan het New York City Ballet. Zijn generatie groeide op met de Trocks, kent ze van tv. 'Als jongetje wilde ik al op spitzen dansen en mijn juf van de plaatselijke balletschool vond dat prima. Ik wilde vooral lyrisch bewegen, maar dat bleek in de serieuze balletwereld vooral weggelegd voor ballerina's. Op de professionele opleiding voelde ik me steeds meer een buitenbeentje. Bij de Trocks kan ik wel mezelf zijn, voel ik me eindelijk thuis. De vrouwenrollen zijn ook veel gelaagder: meer dan bij de mannenrollen gaat het over persoonlijkheid, niet alleen over 'sterk zijn'.'

Danstechnisch trekt Les Ballets Trockadero de Monte Carlo ook: iedereen krijgt er de kans om solistisch werk te doen (wat in ballet eerder uitzondering dan regel is) en iedereen moet switchen tussen mannen- en vrouwenrollen. Dat vereist een zeer veelzijdige techniek. Ghiselin: 'Alleen al in een arm- of hoofdbeweging van de ballerina zitten enorm veel nuances en het voetenwerk is door het gebruik van spitzen veel sneller dan bij de mannen. Voor veel jongens is deze snelheid ook het leuke aan spitzendans. Bij vrouwen zit de techniek in de voeten, mannen springen vooral en een sprong kost letterlijk veel tijd.' Het niveau van de Trocks nu is totaal anders dan bij de lancering in 1974, in een off-off Broadway loft. Toen waren maar enkele dansers klassiek geschoold. Ze waren een afsplitsing van Trockadero Gloxinia Ballet Company, een groep mannen uit de avant- gardescene van Charles Ludlams Theatre of the Ridiculous en Andy Warhols The

Factory. Na het instantsucces, mede dankzij een positieve recensie van de gezaghebbende Arlene Croce, ging het snel. Een fulltime docent en balletmeester werden ingehuurd en een seizoen later begon het eerste grote tournee, door de Verenigde Staten en Canada.

Waar het gezelschap begon als een grap ('men having fun', aldus Dobrin) speelde Les Ballets Trockadero de Monte-Carlo al gauw een rol in de homo-emancipatiebeweging van de jaren zeventig en tachtig. De stelling: homoseksualiteit is niet onnatuurlijk en ook voor de mannelijke balletdanser bestaan er geen 'natuurlijke' grenzen. Hij kan hetero, wit en lang zijn, zoals doorgaans in het ballet, maar ook gay, zwart en klein. Dobrin: 'Wij lieten het publiek vooral zien: homo's zijn geen meisjes, maar krachtige mannen die als een ballerina kunnen dansen. We brachten een zekere gay sensibility naar alle kleine stadjes in de Verenigde Staten. Dat was niet makkelijk, we zijn regelmatig lastiggevallen door christelijke fundamentalisten. Maar veel publiek zag in ons ook een soort rebellie tegen de conservatieve regering en vond dat geweldig.' Natuurlijk (en gelukkig) heeft een groep als de Trocks na veertig jaar niet meer dezelfde opruiende betekenis als in 1974, artistiek noch politiek. Maar een fenomeen zijn ze nog steeds, niet meer underground maar gewoon in het theater. Ze zijn bekwaam en toch ook nog een klein beetje 'stout' met hun ruime kijk op ballet en identiteit.

Het feit dat '99,9 procent' van de Trocks homoseksueel is en dat ze in travestie dansen, is buiten Amerika nooit een probleem geweest, hoewel ze in Qatar zijn geweigerd en landen als Syrië of Iran simpelweg no go areas zijn. Rusland is het hol van de leeuw: daar komt hun repertoire vandaan en daar is het slecht gesteld met de homorechten. De Trocks zijn er nu vier keer geweest - met groot succes (zelfs een purist als Plisetskaya complimenteerde hen) en zonder tegenwerking van de autoriteiten. De laatste keer was in 2008 en de vijf jaar pauze heeft volgens Dobrin niks te maken met Putins regime. 'Het is geen ongewoon lange pauze, maar het wordt inderdaad weer eens tijd. De Trocks zijn het aan hun status verplicht om de gediscrimineerde homogemeenschap in Rusland te steunen en ik weet zeker dat er promotors en theaters zijn die ons graag weer binnenhalen.'



Zwaanzin 2019

Onlangs won ze de gloednieuwe Next Generation Prijs van het Prins Claus Fonds en komende weken is haar werk voor het eerst te zien in Nederland. De draai die ze geeft aan de evergreens van het romantische ballet, *Swan Lake* en *Giselle*, is radicaal. Met haarzelf in de hoofdrollen laat de kaalgeschoren zwarte dansfurie de witte ijle wezentjes van weleer schudden met hun heupen, billen en tutu's. Dada Masilo (32), een portret in drie delen.

Ster uit Soweto

Sprookjes bestaan niet. Niet zo gek dus dat choreografen die met beide benen op de grond staan er weinig van heel laten. Zoals Dada Masilo (32), een van Zuid-Afrika's meest gevierde danseressen en choreografen van dit moment, die in december even in Amsterdam was om de Next Generation Prijs van het Prins Claus Fonds in ontvangst te nemen. Masilo wordt alom geprezen en bekroond voor haar eigenninnige interpretaties van klassieke balletsprookjes. Haar eigen levensverhaal doet denken aan een sprookje. Het gaat over een zwart meisje ('natuurlijk mag je me zo noemen, hoe anders?') dat opgroeit in Soweto, het beruchte township van Johannesburg, en nu volle zalen trekt van Londen tot New York.

Uit een middenklassemilieu komt ze. Zij en haar zus worden grotendeels opgevoed door oma. Moeder werkt, vader is buiten beeld. Masilo is al jong een 'dance loving Tswana princess', zoals ze zichzelf nu op Twitter typeert, fier verwijzend naar haar culturele roots. Ze sluit zich aan bij een streetdanceclubje in de buurt (alleen voor meisjes, Michael Jackson verplichte kost) en mag dan optreden op een festival van Dance Factory, nog steeds dé school voor danstalent in Johannesburg. Daar begint de tiener haar opleiding, in zowel klassiek ballet als hedendaagse dans.

Extra training volgt ze in Kaapstad en dan wordt ze als negentienjarige gescout door Parts, de school van de wereldbepaalde choreograaf Anne Teresa De Keersmaeker in Brussel. Twee 'tropenjaren' worden

het. Op huizenjacht ervaart ze voor het eerst racisme ('net verhuurd, sorry'). De zon mist ze zo dat ze soms een stuk geel papier voor haar gezicht houdt en daar met een zaklamp doorheen schijnt. Toch had ze Parts niet willen missen. Hier wordt haar 'dansziel' geopend, zoals ze zelf zegt. Ze leert dat er meer is dan de moderne danstechnieken van iconen als Martha Graham en Alvin Ailey en dat ze geen 'African fusion' (een mix van Afrikaanse dansstijlen) hoeft te maken omdat ze uit Afrika komt. 'Ik mag bewegen zoals ik wil.'

Op haar twaalfde zag Masilo haar eerste klassieke ballet: *Het Zwanenmeer*. Meteen was ze verkocht aan dit ballet der balletten, met zijn zee van witte tutu's, moeilijke spitzenvariaties en het dramatische verhaal over een prins die verliefd wordt op een witte zwaan maar haar bedriegt met de verraderlijke zwarte zwaan. Vooral dat verhalende karakter van klassiekers is waarom ze nu, twintig jaar later, eigen versies van *Romeo and Juliet* (2008), *Carmen* (2009), *Swan Lake* (2010) en *Giselle* (2017) op haar naam heeft staan, allemaal ballet-evergreens waarin de vrouw centraal staat. 'Eigenlijk heb ik een hekel aan choreografen, maar niemand maakte dat soort stukken voor me, dus moest ik wel zelf aan de slag.'

Swingende zwarte zwaan

Wie zich bij de titels *Swan Lake* en *Giselle* al verheugt op een avondje romantisch zwijmelen en snuffelen, moet zich schrap zetten. Masilo's versies, binnenkort te zien in Nederland, zijn een en al energie en levendigheid. Haar dansers zijn geen ijle, frêle wezens die zwijgend rondtribbelen op spitzen, maar gepassioneerde mensen van vlees en bloed. De elegante lijnvoering van het ballet is er nog wel, maar brutaal doorkruist met druk gesticulerende armen, stampende blote voeten, gebogen knieën, schuddende billen en gejoel, veel gejoel. De witte tutu's zijn gemodelleerd naar voorbeeld van een traditionele Tswana-rok en hebben hun stijfheid verloren; ze swingen lekker mee.

Het resultaat is subliem: origineel, ongekunsteld, overdadig, opwindend. Masilo danst de vrouwelijke hoofdrollen. Kijk naar haar wittezwaaansolo op Youtube en je bent om. Die dot veren op haar kale kop mag dan hilarisch zijn, maar een parodie is *Swan Lake* geenszins. Hier staat een jonge vrouw te dansen, vrolijk, vrij en verliefd op die prins. Tsjajkovski gaat er extra van glimmen. Als het boerenmeisje *Giselle*, dat eveneens toestanden heeft met een man van hogere komaf, is Masilo al even openhartig. De fatale waanzinsscène danst ze niet met de gebruikelijke losgezwiepte haren (die heeft ze niet) maar met

ontblote borsten. 'Ik wil de liefde realistisch maken, niet zwevend, ongrijpbaar. Liefde is fysieke pijn, verliefdheid voel je in je maag.'

Ook Masilo's interpretatie van de verhalen is radicaal anders. Wat haar interesseert, zijn onderwerpen als homofobie, sekseongelijkheid, uithuwelijking, een taboe op naakt en klassenverschillen. Die verschillen draaien in het huidige Zuid-Afrika volgens de choreograaf vooral om geld en niet over huidskleur. 'Als iemand mij vraagt hoe 'Afrikaans' mijn werk is, moet ik hard lachen. Ik woon in Afrika en resonanceer dus wat er hier speelt.'

De Zwanenmeerprins, die van zijn ouders moet trouwen, is bij Masilo homoseksueel en de zwarte zwaan voor wie hij als een blok valt, blijkt een man in tutu. Ook *Giselle* is ingrijpend geactualiseerd. Masilo situeert het ballet op het Zuid-Afrikaanse platteland, het plooiwerk in de jurken komt rechtstreeks van de klederdracht van witte boeren. De wraaklustige 'Wili's' in het verhaal zijn bij haar niet alleen de geesten van bedrogen vrouwen, maar ook van bedrogen mannen. Niet maagdelijk wit, maar furierood gekleed, hun aanvoester geen fee, maar een sangoma, een traditionele medicijnman. En het allerbelangrijkste: geest *Giselle* is geen vergevingsgezind schatje zoals in het origineel. Nee, zij doodt haar grote liefde. Ze is een sterke, zelfbewuste vrouw, die zich niet laat bedriegen.

Cultuurpolitiek troetelkind

Een opvallend warm onthaal krijgt Masilo van de internationale pers en jury's. Toch zijn extreme bewerkingen van balletklassiekers niet nieuw, zie de freudiaanse interpretaties van Mats Ek en de queerversies van *The Trocks* of van Matthew Bourne. Wat Masilo bijzonder maakt, is dat ze die stukken een feministische draai geeft en dat ze dat doet als zwarte én Zuid-Afrikaanse.

Een zwarte danseres die de hoofdrollen in *Het Zwanenmeer* en *Giselle* danst, zwarte geesten en zwarten zwanen: het is ongewoon en zelfs ongehoord in de balletwereld. Het 19de-eeuwse balletrepertoire is van oudsher een wit verhaal. Het gaat over de Europese romantiek ('wij kennen dat concept niet') en daarmee ook over het westerse vrouwelijke schoonheidsideaal. In het romantisch ballet representeert de ballerina hogere menselijke idealen en gevoelens ('pure' liefde) en is daarom licht en ongrijpbaar. Ze danst hoog op haar teenpunten, wordt veel opgetild zodat ze lijkt te zweven en is slank, fragiel en wit – of hooguit Aziatisch. Heel anders dan de verschillend gebouwde, vooral

donkere dansers die Masilo inzet.

Tegenstanders vinden dat een probleem, omdat daarmee de tere esthetiek van de romantiek van de Romantiek verloren zou gaan. Volgens de choreograaf is die kritiek een excuus voor iets anders. 'Hier speelt een diepgeworteld conservatisme: kom niet aan 'ons' erfgoed. Binnen dat gekoesterde erfgoed is het vrouwenlichaam ook nog eens een object dat je naar believen kunt modelleren. Dat is niet meer van deze tijd.' Masilo krijgt online soms heftige reacties: 'Wie geeft jullie het recht om Tsjaikovski's muziek zo te bespugen? Hij schiep deze muziek voor een klassiek Russisch ballet! Idioten!'

Toch zijn de positieve geluiden sterker. 'Ze doorbreekt de barrières van rigide culturele praktijken', schrijft het Prins Claus Fonds in het juryrapport. Masilo's troetelstatus wordt nog vergroot doordat ze komt uit een land waar ballet beladen is. De kunstvorm kwam met het Britse kolonialisme mee naar Zuid-Afrika en was gedurende de apartheid, tussen 1949 en 1990, de enige staatsgefinancierde dansstijl. De twee nationale gezelschappen hadden wel wat dansers van gemengde afkomst in dienst, maar zwarten werden geweerd, ook in de zaal.

Masilo, geboren in 1985, groeide op met zwarte choreografen, vooral mannen, die – bevrijd van de apartheid – vaak hun culturele roots in hun dans verwerken, zoals Gregory Maqoma, ook artistiek leider van het Nederlandse festival Afrovibes. Hij haakt in zijn werk aan bij traditionele Afrikaanse verhalen en dans. Zelf wordt Masilo gerekend tot de volgende generatie, vooral bestaand uit vrouwen, die zich veel minder 'verplicht' voelt de zwarte identiteit te thematiseren.

In *Post-Apartheid Dance* (2012), de eerste academische bundel over de dans na de apartheid, staat nog een andere, prikkelende verklaring voor Masilo's succes: ze valt goed in de internationale dansgemeenschap juist omdat ze aanhaakt bij het witte culturele canon. Aan de ene kant kun je haar gewaagd noemen, aan de andere kant kun je ook zeggen dat ze de weg van de minste weerstand kiest. Masilo, die overigens ook in Zuid-Afrika prijzen ontving voor haar werk, interesseert die discussie weinig. 'Ik grasduin in het witte culturele erfgoed omdat ik houd van de verhalen en van de muziek. Het is jammer dat zo veel mensen in mijn land die niet kennen omdat ze er geen toegang toe hadden. Ik wil geen controverses creëren, maar werelden juist samenbrengen.'

* Deze artikelen waren oorspronkelijk voor de Volkskrant geschreven (*Voetje voor voetje het Zwanenmeer schuifelen*, 9 september 2002; *Spitzen-gefühl*, 10 januari 2014; *Zwaanzin*, 7 februari 2019) en wordt gebruikt met toestemming van de auteur.

ACTIVATING ARCHIVE: Katja Heitmann and *Museum Motus Mori*

I

The Interview

What inspired you to create *Museum Motus Mori*?

KH: It was inspired by the experience of my parents dying. My mother died ten years ago and my father just last year. Although I would not say that this museum is about my father, it is my inspiration, my drive to do it. After he died, I found myself doing specific movements that he always did. And I thought, maybe I should have looked closer during the last few years, to be able to imagine again, for example, the way he walked. The im-ages in your head, you have to repeat them. You have to find the image and keep repeat-ing it to keep this person alive... With my mother, for example, the image is not very sharp. It was a matter of time. You stop repeating the images in your head. I don't know... I think it's quite a pity.

Can you describe the archival process of *Museum Motus Mori*?

KH: The first step is the interview, the dancers work one on one with a person for around an hour, to get a grip on how people actually move, to try and gather the persons most unconscious habits and movements. We want to go beyond just creating a copy of them, but instead create a portrait or interpretation. The point is really interpretation. You first need to be able to actually understand someone before you can make an interpretation. If you don't understand them, then it becomes a

cartoon. Then the dancers crystallize specific movements, ones that think they are interesting and that they can work with. And what develops is sort of a portrait of the person. Then, at a certain point they switch roles. The person actually becomes a coach to the dancer, correcting the dancer's movements. They become the experts, and the dancers can learn a lot from them. So the portrait develops as a mixture between your illusion of yourself and the illusion of this dancer as yourself. Then the dancers rework it.

How does that work in terms of what movements are selected?

KH: It's, of course, guided by me... I look for movements of a certain color [referencing a quote of Merce Cunningham]. I want to preserve, not a perfect body, but the imperfect body.

Do you give the dancers guidelines?

KH: I give them an atmosphere...a certain melancholic atmosphere. The more we extend life, the more we eliminate aging, the more emotions like melancholy disappear, because there is no need for them. So there is a certain essence that will die, and that is what I'm looking for. But it's always tricky, because you want it, but you should not look for it. It's difficult.

Difficult?

KH: Yes, because you have to let go. There is a certain control that you must let go.

What happens afterwards with the archive, with the body of documentation?

KH: It will be exposed.

But after that, where does it go?

KH: To the next project [laughs]. The first challenge was actually to do this for six weeks, It is so impractical [laughs].

But after these six weeks? What about that? How can you preserve the material beyond that?

KH: On the one hand, it's in the body. Then there will be a video registration...and of course, the dancers have their notes. But there's not yet a codified system of notation, so everyone does a bit of their own system. We first thought we should use Banesh or Labanotation, but these systems are complicated. So, now the dancers have to figure out for themselves how to notate in a way that somebody else can understand. But actually, I am more interested in the act of trying to notate, and maybe also in failing – rather than saying, 'we fixed it'. Because, every system is kind of failed. Maybe someone will work more with science, someone with text, someone with sketches. It's about the attempt.

* *Museum Motus Mori* can be seen during 2019 Dutch Dance Festival program at Marres House for Contemporary Culture



The reenactment

* A reinterpretation of archival material from the dansMuseum's interview with choreographer Katja Heitmann

the first stage is to look at form get a grip is interesting because now is learning from the basic introducing the full project to them because I have to teach people who don't know what they should do they actually have **to rethink** it also when you do it again you have to teach them the skill set explain them **how we work** and why there's even the iteration and now I also try to sometimes bring people that they can do this movement interview with them also to see actually getting them also fascinated by all these human movements because mostly dance students don't look at it this way because they learn so much make their body straight actually so now I walk again on the other side that they have to rebuild the human shapes and then the young girls so it's always talking why human belly is important for this work and so is a different aesthetic so there are a lot of things where you can again think oh yeah it's actually a new audience and now they will be company performers but you actually yeah we work with a specific movement system in which we take every movement and zoom in to its smallest details **to understand that movement is a language** so the body becomes a archive then they have to understand to be able to speak is not just to copy or reproduce it they want me to fix it but the performance is not fixed **it's a very clear system but** you always combine they become researchers more active they want to so every dancer should also become this is very it has to keep on moving so the archive has to actually continue it's never now we know now it's done **it develops from body to body so it's** quite subjective so actually but I want to pinpoint also this that every archive is a **kind of a subjective thing** we just selected a certain information and then we said this is the truth this is the history so if you make this bigger than actually every dancer must have different subjective view on what she selects this **I think the next step** so first have to talk the same language not just talking your own language but for now it is to also about the act of doing it **is to** not pretending to save the world the act is more important the act that I **pay attention** that I get so much into your body that I finally understand and then I can reproduce it and then we see yes it is making movement archive it is making a movement *Museum Motus Mori*



