

Dans in het kwadraat

'Improvisatie

bleek binnen de programmering

van het Klapstukfestival

de meest vitale voorstellingen op te leveren',

schrijft Robert Steijn elders in dit nummer.

Dominike Van Besien

noteert enkele aspecten van

de draagwijdte van improvisatie

in de danswereld.

Ze liet zich inspireren door het hoofdstuk

Dancing in Leaner Times

uit Sally Banes' essaybundel

Writing Dance in the Age of Postmodernism

Als dans vluchtig wordt genoemd, on-grijpbaar en dicht bij het ritueel, dan zou je improvisatie dans in het kwadraat kunnen noemen. Wanneer het klopt dat heel wat dansers en choreografen zich voelen stikken onder de druk om continu goedlopende stukken te produceren en dat heel wat choreografen het moeilijk hebben om voortdurend de artistieke verantwoordelijkheid alleen te dragen, dan kan improvisatie hierin misschien iets betekenen. Improvisatie als vrij terrein en breekijzer?

Improvisatie als werkinstrument is heel gewoon in de wereld van de hedendaagse dans. Anders dan de academische dans zoekt de dans vandaag voortdurend naar nieuw bewegingsmateriaal door middel van improvisatie. Choreografen zijn hoe langer hoe meer van hun dansers gebruik gaan maken om materiaal te creëren, waarbij de dansers behalve uitvoerders ook bron worden. De choreograaf blijft hier wel de controlerende instantie: de improvisatie wordt geleid door inhoudelijke uitgangspunten of vormelijke richtlijnen en kan onderbroken worden om er meteen materiaal uit te selecteren. Dat materiaal kan dan op zijn beurt uitgangspunt worden.

Meteen stelt zich hier de vraag naar het auteurschap. De choreograaf haalt materiaal uit zijn dansers en gaat dat inpassen in een choreografie die zijn eigen naam draagt. Talrijk zijn dan ook de gezelschappen waarin de dansers vroeg of laat erkend willen worden voor die inbreng. Zij zijn niet langer tevreden met een vermelding als danser, als louter uitvoerend kunstenaar. Dit probleem stelt zich vaak nog scherper wanneer een danser zelf aan het choreograferen slaat en dan nagewezen wordt als adept of kopie van zijn gewezen choreograaf. De vraag die improvisatie hier doet rijzen, is relevant voor alles wat met dans

te maken heeft. In dans is de overname, de reproductie en de vervorming van materiaal immers veel eenvoudiger dan in bijvoorbeeld de muziekwereld, waar sampling aan de orde van de dag is. Geen geknoei met computers en cd-spelers; de drager van het dansmateriaal is meteen ook de uitvoerder die tegelijkertijd kan creëren.

Nancy Lewis, lid van het improvisatiecollectief Grand Union (1970-1976), waar onder meer ook Steve Paxton en Trisha Brown deel van uitmaakten, vertelt over de invloed van die improvisatiejaren op haar eigen werk: 'Het heeft mijn werk niet beïnvloed, hoewel de mensen en de manier waarop ze bewegen dat wel hebben gedaan. Af en toe, als ik aan iets aan het werken ben en ik plots languit door de kamer vlieg, moet ik zeggen: "Oh nee. Dit is niet van mij. Dit is Paxton...baf." (...) Ik denk niet dat ik nog een eigen bot over heb. Misschien is het tijdsgebruik het mijne?'

Positie

Anderzijds zijn er ook choreografen die zich zodanig zijn gaan toespitsen op improvisatie dat er een techniek is ontstaan, een arsenaal aan opdrachten en richtlijnen, aan de hand waarvan een choreografie zich als het ware zelf ontwikkelt. De choreograaf van het Ballet Frankfurt, William Forsythe, die deze werkwijze op een verregaande manier toepast, weigerde eerder dit jaar nog een choreografieopdracht voor het Royal Opera Ballet.

Voor deze opdracht zou hij hebben moeten afstappen van zijn extreme werkwijze, die enkel kan met zijn ervoor opgeleide dansers. Door te weigeren gaf hij toe als choreograaf afhankelijk te zijn geworden van zijn dansers, wat meteen zijn positie als choreograaf in een heel ander daglicht plaatst.

Groepsimprovisatie als voorstelling maakt het mogelijk om nog verder te gaan in de afbraak van de positie van de choreograaf als alleenheerser. (Een voorbeeld hiervan is het Grand Union-improvisatiecollectief, dat groeide uit de compagnie van Yvonne Rainer op een moment dat ze expliciet stelde dat ze geen 'boss-lady' meer wou zijn en dat ze werk op een collectieve manier wou uitbouwen.) Een danser creëert een beweging en voert die tegelijkertijd uit. Improvisatie is de kunst van het moment, van de vluchtigheid. Niets wordt gepland of overdacht, alles gebeurt slechts zoals het alleen maar kan gebeuren op dat bepaalde moment. Improvisatie is iets spontaans, intuïtiefs. Om het te laten werken komt het erop aan de maskers te laten vallen en de openheid op je te laten inwerken. Improvisatie is bijgevolg een collectieve manier van werken waarbij eindeloze vergaderingen om een consensus te bereiken en touwtrekkerij om macht niet aan de orde zijn.

Ongefilterd

Hoe werkt het dan? Omdat bij improvisatie elke seconde op dat bewuste moment moet worden gemaakt, zijn beschikbaarheid, alertheid en bewustheid erg belangrijk. Omdat improvisatie een onmiddellijke reactie vraagt op impulsen, dan is de kinetische de meest voor de hand liggende taal in de lichaamskunst: een gesprek van spieren, botten en pezen met de zwaartekracht en de wet van de traagheid. Het zwaaien van een arm kan genoeg zijn om,

het gewicht van die arm volgend, verplaatsing te veroorzaken en het hele lichaam in beweging te brengen. Grote concentratie en alertheid zijn nodig om de kleinste impuls te onderkennen en te gebruiken. Ook de bereidheid om een impuls te volgen en te laten inwerken is noodzakelijk: de bereidheid controle te laten varen, het lichaam los te laten en ongekende, ongeplande bewegingen niet tegen te houden.

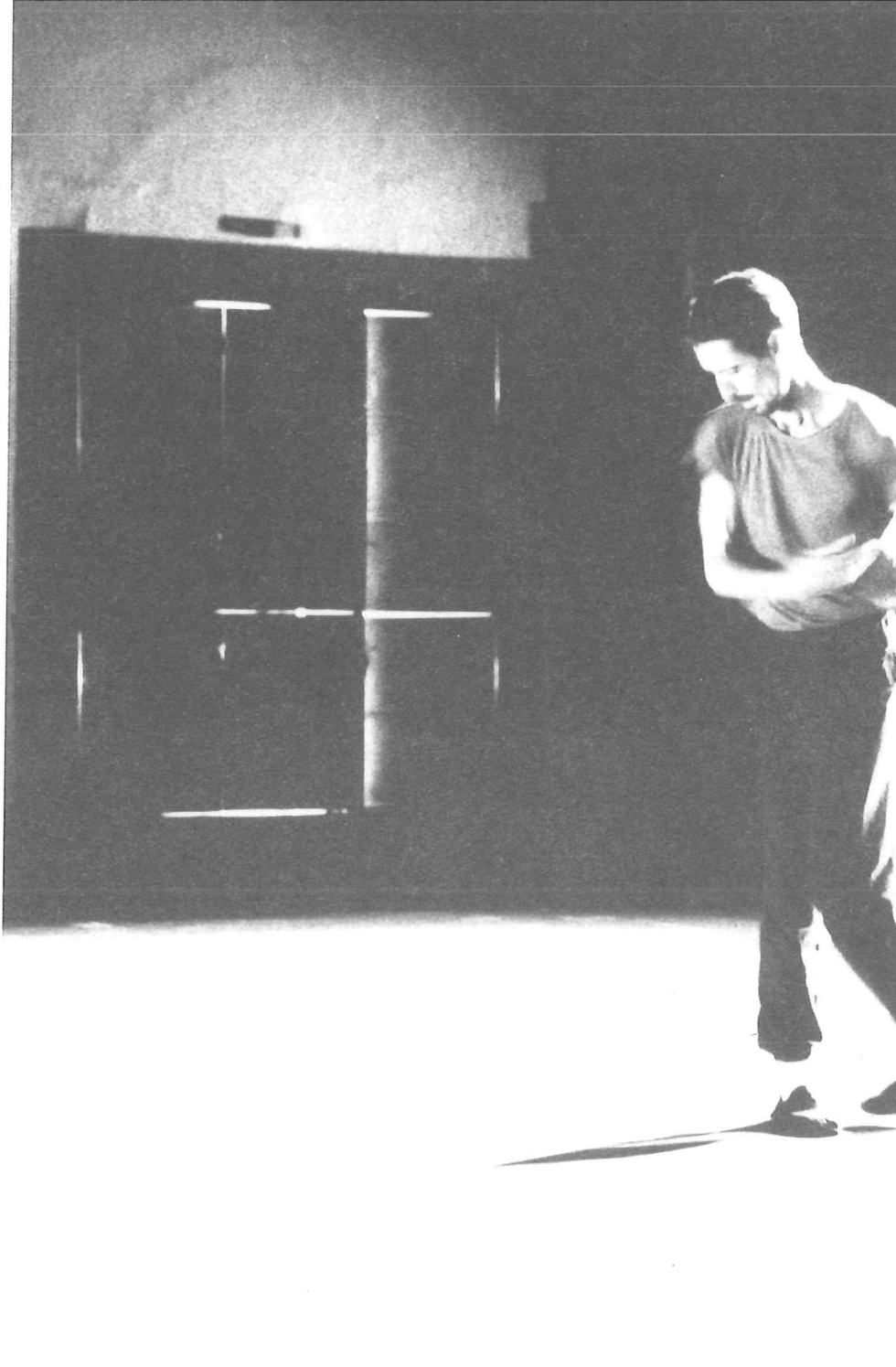
In het licht van die concentratie op het moment en van die bereidheid tot reactie op wat komt, wordt ook duidelijk dat een lichaam meer is dan een louter fysisch gegeven. Bewegingen en lichaamshoudingen hebben betekenissen, zowel sociaal als privé, betekenissen die daarom niet meteen duidelijk gemaakt kunnen worden met woorden. Via het lichaamsgeheugen kan een specifieke beweging iemand in een bepaalde emotionele 'staat' brengen. Het feit alleen al dat baby's worden gewiegd als ze huilen, is daar een alledaags voorbeeld van. Het wiegen zorgt ervoor dat ze zich rustig en beschermd gaan voelen, zo rustig en beschermd als toen ze nog wiegden in mama's buik. Door de ontvankelijkheid voor die lichamelijke associaties en door erop te reageren met een beweging, worden beweging en emotie heel echt in improvisatie. Ze worden totaal beleefd, wat op zich eerlijker is dan gespeelde emotie en aangeleerde beweging. Net omdat de energie niet gericht wordt op het strekken van een voet, de juiste uitvoering van een beweging, maar op ontvankelijkheid, het laten gebeuren van een beweging zonder meer, is er ruimte voor dergelijke associaties. Zo wordt radikaal komaf gemaakt met het beeld van de danser als louter lichaam.

Tegelijk werpt dit vragen op in verband met de grens tussen publiek en privé. Hoe eerlijk kan je zijn als kunstenaar? Hoe direct kan je het publiek met iets confronteren zonder dat het afknaapt op die directheid? In hoeverre moet iets omgevormd zijn of gemas-

kerd, moet er afstand en abstractie ingebouwd zijn voor je het op scène kan zetten? Improvisatie als voorstelling maakt bewegingsmateriaal op een ongefilterde manier tot kijkvoer. Ongefilterd en ongeremd – betekent dat dan eigenlijk ook niet privé? Wordt het publiek niet in de positie van voyeur geduwd? Alsof je aan de andere kant van een raam staat, iets ziet wat niet voor jou bedoeld is en erdoor gefascineerd geraakt?

Die eerlijkheid in improvisatie betekent echter niet dat alle remmingen volledig verdwenen zouden zijn. Uiteindelijk is het eind-

doel beweging, niet persoonlijke therapie. Eén van de dingen die je als danser leert doorheen improvisatie is het vinden van de grens tussen loslaten en controleren, en dit zowel op puur fysiek als op emotioneel vlak. 'De opwinding en het plezier voor het publiek lijkt te komen van interacties waar verantwoordelijkheid heen en weer gaat tussen de partners, waar de actie van richting verandert, soms vertikaal, soms horizontaal, variërend van het werken dicht bij de vloer naar hoog in de lucht, en waar het verplaatsen van gewicht gebeurt op onverwachte punten. Het is meestal



Steve Paxton / Christian Schroth

interessant om dansers te zien die risico nemen maar die dat met zorg doen. Minder overtuigend is het om mensen te zien die voorzichtig zijn in plaats van aandachtig, die zich grotendeels passief opstellen of die gewicht alleen maar loslaten of opvangen op een agressieve manier. De danser die zijn of haar 'grens' vindt – het punt waar het gevaar net niet opduikt – maar die toch soepel blijft bewegen, doet dit meestal met evenveel plezier voor hem/haarzelf als voor de partner en het publiek...'

Ook 'eurocrash', de gooi- en valstijl waarmee bij ons Wim Vandekeybus in de jaren tachtig zo'n furore maakte, speelt in op die grens. Als iemand een steen naar je gooit, hoelang kan je dan blijven staan? Wat is het allerlaatste moment waarop je moet wegspringen om niet geraakt te worden? De dansers zijn er doorheen de jaren virtuoos in geworden, te virtuoos misschien. De paniekerige adrenalinestoot die nog net onder controle kon gehouden worden, is vervangen door virtuositeit, zekerheid en soms bijna nonchalance. Alles is immers gepland en tientallen keren gerepeteerd. Improvisatie is daarentegen spannender, blijft spannender, want alles gebeurt altijd de eerste keer.

Politiek

Net zoals het in improvisatie nodig is dat dansers op een andere manier, met een ander soort bewustheid, op scène staan, zo wordt ook van het publiek een ander soort kijkhouding verwacht. Zoals voor dansers geldt dat geen enkele beweging juist of fout is, maar alles gewoon 'is', zo is ook geen enkele interpretatie, geen enkele manier van kijken juist of fout.

Omdat er voortdurend iets aan de gang is heb je als publiek altijd wel wat gemist. Er is geen te volgen verhaallijn, geen personage, geen danser die op om het even welk moment meer of minder belangrijk is dan zijn colle-

ga's. Ook als toeschouwer heb je enkel jezelf om op terug te vallen. En het is pas op het moment dat je jezelf toelaat intuïtief te 'zappen' van het ene groepje naar het andere en wanneer de associaties bij wat je ziet vrij worden gelaten, dat improvisatie echt interessant wordt. Ook in dit opzicht is improvisatie dans in het kwadraat. Een dergelijke kijkhouding is misschien wel dé basishouding om naar dans – om het even welke dans – te kijken. De druk van het zoeken naar wat 'achter' de dans zit laten vallen en gewoon kijken, zien wat je ziet, parallellen tussen dansers, lijnen, beelden die je opeens heel hard aan iets doen denken. Het kijken vluchtig laten zijn als de dans zelf, dat is wat kijken naar improvisatie je aanreikt op een schoteltje.

Improvisatie is politiek in de zin dat het alles te maken heeft met machtsverhoudingen en hiërarchie, vertrouwen en overgave. Niet alleen de hiërarchische verhoudingen tussen dansers en choreografen worden erdoor uitgewist, maar ook die tussen de dansers onderling. In Contact Improvisatie, de improvisatievorm die onder impuls van Steve Paxton ontstond in het begin van de jaren zeventig, staat het duet centraal. Aanraking en evenwicht, het loslaten en opvangen van gewicht zijn de basis voor elke beweging. Door middel van technieken, die onder meer ontleend werden aan Oosterse gevechtssporten, werd een totale gelijkheid mogelijk in het manipuleren van elkaars lichamen. Vrouwen tilden mannen, mannen tilden mannen. Initiatief nemen en toegeven, kracht en lichtheid waren karakteristieken die niks meer te maken hadden met man of vrouw. Dit bewustzijn is zelfs vandaag in heel wat voorstellingen pijnlijk afwezig.

Improvisatie kan ook politiek zijn ten opzichte van het dansbeleid. In haar recente boek *Writing Dance in the Age of Postmodernism* heeft Sally Banes het over een improvisatieproject in New York op het eind van de

jaren tachtig: 'Twee jaar geleden startten Donna Uchizono en Marga Guergué met de *Bread to the Bone*-reeks in de Knitting Factory (een muziekclub in East Houston Street) om dansers de kans te geven met nieuwe muzikanten te werken. Ze wilden ook dansers uitnodigen die niet gewoon waren om in het openbaar te improviseren (...), om hun reserves te laten varen en het te proberen, samen met dansers die het gewoon zijn (...). *Bread to the Bone* was een kans voor dansers om te *jammen* zonder de druk van een budget, een complexe productie en persartikels (...). Na haar avond vertelde Bebe Miller me: "Ik was vergeten hoeveel plezier je hebt als je danst." Uchizono merkt op: "Marga en ik wilden dansers en choreografen rust geven op die vlakken waar ze zich normaal zorgen om moeten maken (...). We noemden het *Bread to the Bone* omdat we het minimaal wilden houden, geen kostuums, geen persberichten, alleen maar muziek en dans. Iets elementairs, als brood zonder boter of confituur, waar we elkaar mee konden voeden. Misschien is improvisatie wel de meest geschikte dansvorm in tijden van economische recessie. Subsidiegeld verdwijnt als sneeuw voor de zon en compagnies worden steeds kleiner. Er is bijna geen geld meer om dansers te betalen of repetitieruimte te huren. Als de jaren tachtig een periode was geleid door producenten, met grote productiebedragen, dan zijn we met improvisatie misschien wel naar een nieuwe periode van minimalisme aan het gaan, waar controle gehandhaafd wordt op het laagste niveau van de dansproductie-piramide, op dat van de dansers zelf.'"

Dominike Van Besien

Sally Banes, *Writing Dance in the Age of Postmodernism*, Hannover and London, Wesleyan University, 1994