

# Het is theater zoals te verwachten maar niet te voorzien is

Over nut en nadeel van re-enactment voor de kunsten

‘De gebeurtenis is zo altijd louter “iets dat ons overvalt”, dat ze onze kritische vermogens overrompelt en het ons niet toestaat om meteen soeverein te analyseren. Pas in de herhaling zien we wat er op het spel stond in de gebeurtenis.’

STEFAN HERTMANS, *Het bedenkelijke*

Het kan met historische veldslagen, het gebeurt in de populaire muziek, en ook in de kunsten. Creatieve heropvoeringen zijn er tegenwoordig overal. Naar aanleiding van de re-enactment door [Anne Collod & Guests](#) van [Anna Halprins \*Parades and Changes\*](#) uit 1965 – een sleutelstuk in de ontwikkeling van de Amerikaanse postmoderne dans – schrijft Timmy De Laet over nut en nadeel daarvan.

The Police doet het, the B-52's doen het, Take That doet het, zelfs de Spice Girls doen het. Ooit gesplit, nu herenigd. Op dezelfde tafel waaronder grijze haartjes, lichtjes stramme spieren of voormalige (artistieke) onenigheden werden geveegd, wordt nu gedanst. Als nooit tevoren. Vol overgave voeren de sterren van weleer hun hitjes uit vervlogen tijden nogmaals op. En het mag gezegd worden: *the public loves it*.

Gek genoeg zien we de afgelopen jaren binnen de actuele kunsten eenzelfde tendens opduiken. Ook hier wordt de toeschouwer steeds vaker getraakteerd op een reis terug in de tijd. In plaats van de blik resoluut op een te realiseren toekomst te richten, kijken meer en meer kunstenaars over de schouder heen om te zien ‘wat voorafging’. Doorgaans krijgen deze retrospectieve neigingen gestalte in creatieve heropvoeringen van historische gebeurtenissen enerzijds, van succesnummers uit performancekunst en danspraktijk anderzijds. De verschillende verschijningsvormen van hetzelfde fenomeen laten zich vatten onder de noemer ‘re-enactment’.

In het Brusselse Kaaitheater werd onlangs een van de *highlights* uit het oeuvre van de Amerikaanse choreografe Anna Halprin heropgevoerd. Met *parades & changes, replays* hernam Anne Collod samen met vijf artistiek verwante *guests* (waaronder Vera Mantero en Alain Buffard) een ‘hit’ die mee de toon heeft gezet



Lawrence en Ann Halprin in 1940

voor de ontwikkeling van de postmoderne dans. Door de integratie van alledaagse handelingen, zoals zich aan- en uitkleden, introduceerde Anna Halprin in *Parades and Changes* (1965) namelijk een nieuw bewegingsidioom dat een breuk markeerde met de moderne danspraktijk. Tot haar eigen verbazing joeg ze hiermee publiek én autoriteiten tegen zich in het harnas<sup>1</sup>. Bij de uitvoering in New York (1967) werd de voorstelling omwille van de expliciete naaktscènes stilgelegd, waarna Halprin een boete kreeg voor *indecent behaviour* en de choreografie in de ban van de censuur werd geslagen. Anno 2008 wordt *Parades and Changes* voor de eerste maal volledig gereconstrueerd. Ruim veertig jaar later is de impact onvermijdelijk anders, maar dit betekent niet meteen dat de productie haar baanbrekend karakter is kwijtgeraakt.

GEEN SLAAFSE NAVOLGING VAN, MAAR WEL EEN CREATIEVE OMGANG MET HET BRONMATERIAAL LIJKT EEN VAN DE BASISREGELS VAN RE-ENACTMENT TE ZIJN. ALS ZODANIG IS DE PRAKTIJK VAN RE-CREATIE TE SITUEREN IN DE AMBIGUE ZONE TUSSEN WAARHEIDSGETROUWE RECONSTRUCTIE EN ONGEDWONGEN INTERPRETATIE.

Hoe scherp is de tand des tijds? Het is een vraag die door de heropvoering van *Parades and Changes* aan de orde wordt gesteld, maar die net zo goed geldt voor re-enactment in het algemeen. Leidt de praktijk van re-creatie slechts tot flauwe afkooksels van het origineel, of kan de kunstenaar de afstand in tijd zonder kleerscheuren overbruggen? Stelt re-enactment ons in staat om de geërodeerde kantjes van geest en geheugen weer wat bij te vijlen, of wordt de kunstpraktijk hierdoor herleid tot een saaie geschiedenisles die enkel aanzet totgegeeu en gezocht? Kortom: heeft re-enactment nut of nadeel voor de kunsten? Is het een hype of is het een statement? Is het een symptoom van nostalgie of eerder een weloverwogen strategie?

In een poging om deze vragen te beantwoorden, kunnen we twee paden bewandelen. Zowel een algemene introductie tot de praktijk van re-enactment als een meer specifieke analyse van *parades & changes, replays* moet ons in staat stellen te peilen naar het belang en de betekenis van deze recente tendens.

**Bring Back, Bring Back, Oh,  
Bring Back my History to Me**

Er zijn van die begrippen die je, eens je ze hebt leren kennen, overal ziet opduiken of in herkent. ‘Re-enactment’ is er één van. Van zodra een bepaalde gebeurtenis zich herhaalt, kan de term worden bovengehaald. Zo zijn er re-enactments aan te wijzen in de meest uiteenlopende domeinen: niet alleen in de psychoanalyse, de historiografie en de antropologie, maar ook in de economie, de politiek en de actualiteit, en sinds onlangs dus ook in de kunsten. Om te vermijden dat re-enactment een modewoord wordt waarvan niemand de werkelijke betekenis nog kent, lijkt een begripsuitklaring aangewezen. Dit kan het best gebeuren aan de hand van een genrebepaling. Door in de verschillende

verschijningsvormen categorieën aan te brengen die voldoende breed en voldoende nauw zijn, kan van re-enactment een meer specifiek beeld worden gegeven zonder hiermee essentiële varianten uit te sluiten.

Vooraleer de kunstwereld zich het begrip toe-eigende, verwees re-enactment in de eerste plaats naar een merkwaardig sociocultureel fenomeen. Zowel in de Verenigde Staten als in Europa bestaan tal van re-enactmentverenigingen, groepen van hobbyisten die op vrije dagen een napoleontische pantalon of een victoriaanse hoepelrok aantrekken om de geschiedenis ‘aan den lijve’ te ervaren. In deze *zuiver-historische re-enactments* ligt de nadruk op accurate reconstructie. Uitgedost in authentieke kostuums en uitgerust met de juiste attributen trekken de re-enactors gewoonlijk naar de originele locatie om met de nodige geestdrift de historische gebeurtenissen nieuw leven in te blazen. De meest geliefkoosde onderwerpen zijn veldslagen, burgeroorlogen en episodes uit W.O. I en II, waardoor dit schijnbaar onschuldige tijdverdrijf een wrang, militaristisch bijsmakke krijgt. Toch benadrukt Jenny Thompson, die zich gedurende zeven jaar in dit bruisende milieu heeft ondergedompeld en er in 2004 het boek *War Games* over schreef, de politieke neutraliteit van de historische re-enactmentverenigingen: ‘Nearly all insist they’re “nonpolitical”, and they agree that the hobby shouldn’t be “a place to sound off on one’s political agenda”.’<sup>2</sup>

Kritiekloze, apolitieke reconstructie was wel het laatste wat kunstenaar Jeremy Deller voor ogen stond toen hij in 2001 een zwarte bladzijde uit de recente geschiedenis van Groot-Brittannië heropvoerde. Zijn project *The Battle of Orgreave* was de re-enactment van een hardhandig conflict dat zich in 1984 tussen een horde politieagenten en duizenden stakende mijnwerkers had voorgedaan. Terwijl in de toenmalige media het standpunt van de

kleine man nauwelijks, niet of verkeerd werd gehoord, baseerde Deller zijn reconstructie uitdrukkelijk op anekdotes en getuigenissen van de betrokkenen. Op die manier wou hij de geschiedenis herschrijven en de slachtoffers in ere herstellen. *The Battle of Orgreave* is een typisch voorbeeld van wat we de *artistiek-historische re-enactment* kunnen noemen. In tegenstelling tot de accurate reconstructies van de re-enactmentverenigingen, gaat het hier veeleer om een getheatraliseerde heropvoering van historische gebeurtenissen die volgens de kunstenaar belangrijk, bepalend of relevant zijn voor het heden.

Tezelfdertijd ontsnappen artistieke iconen uit de performance- en danskunst evenmin aan de re-enactmenthonger van de hedendaagse kunstenaar. Bij deze *zuiver-artistieke re-enactments* wordt doorgaans duidelijk hoe moeilijk de efemere (podium)praktijken zich laten vastleggen door traditionele documentatievormen: van de foto die niet representatief is, tot de video-opname die de geest van het werk niet vat, tot het getuigenverslag dat onbetrouwbaar blijkt. Kunstenaars worden uitgedaagd om de gaten van het archief te dichten met persoonlijke creativiteit en interpretatie. Ook Marina Abramović, *founding mother* van de performance art, zag zich met deze moeilijkheid geconfronteerd toen ze in 2005 haar megalomane re-enactmentmarathon *Seven Easy Pieces* ondernam. In de rotonde van het New Yorkse Guggenheim Museum voerde zij gedurende zeven opeenvolgende dagen zeven re-enactments uit (die nota bene telkens zeven uur duurden) van baanbrekende, intussen canoniek geworden performances uit de late jaren zestig, begin jaren zeventig. De meeste performancekunstenaars uit deze pioniersperiode stonden echter zeer afkerig tegenover documentatie van hun werk. Door de acties nauwelijks of niet te registreren, wilden ze radicaal eenmalige gebeurtenissen creëren die niet als handelswaar door de kunstmarkt konden worden ingelijfd. Door de verwerping van de representatie zou de performancekunst – zo dacht men – immuun blijven voor het virus van de commodificatie. Voor Abramović had deze opvatting tot gevolg dat ze over bijzonder weinig materiaal beschikte waarop ze zich voor haar re-creaties



Parades and Changes, San Francisco Dancers' Workshop, 1965

kon baseren. Alsof ze van de nood een deugd wou maken, introduceerde ze het model van de *music score*, wat er in grote lijnen op neerkomt dat bij een re-enactment de oorspronkelijke performance benaderd moet worden als een partituur die onvermijdelijk vraagt om interpretatie. Zoals de muzikant het muziekstuk interpreteert, moet de re-enactor dus ook een persoonlijke, creatieve versie van het origineel opvoeren.

Wat betreft ervaringen en visie sluit Anne Collod nauw aan bij Abramović. Hoewel de Franse danseres in direct contact stond met Anna Halprin (in 2003 volgde ze onder meer een workshop bij de Amerikaanse choreografe), moest ook zij de tekortkomingen van de bestaande documentatie zien te overwinnen. En net zoals Abramović heeft Collod de hiaten aangewend als kans om de loutere reconstructie te overstijgen. Vandaar dat ze *parades & changes, replays* geen reconstructie wil noemen, maar eerder een herinterpretatie.<sup>3</sup>

Geen slaafse navolging van, maar wel een creatieve omgang met het bronmateriaal lijkt een van de basisregels van re-enactment. Als zodanig is de praktijk van re-creatie te situeren in de ambigue zone tussen waarheidsgetrouwe reconstructie en ongedwongen interpretatie.

### Rewind... and Play?!

Wanneer het gaat over de heropvoering van belangwekkende choreografieën is Anne Collod beslist geen groentje. Als lid van het Parijse collectief Quatuor Albrecht Knust werkte ze mee aan re-enactments van dansstukken van onder meer Doris Humphrey, Kurt Joos en Steve Paxton. In 1996 werd de groep door Guy Gypens, toenmalig leider van het dansfestival Springdance (Utrecht), uitgenodigd om hun versie van Yvonne Rainers *Continuous Project/Altered Daily* (1970) te tonen. Nu Gypens (samen met Katleen Van Langendonck) het artistiek beleid van het Kaaitheter waarneemt, worden de toen gesmede banden opnieuw aangehaald. Nadat *parades & changes, replays* te zien was in Lyon en in Parijs, kon nu ook het Belgische publiek kennismaken met een opmerkelijke dansvoorstelling die in het gros van de overzichtswerken slechts terzijde wordt vermeld.

Anna Halprin kan inderdaad worden beschouwd als het lelijke eendje van de post-moderne dans. Al te snel liep ze vooruit op haar tijd, waardoor de waarde van haar artistieke praktijk niet meteen werd ingezien. Bovendien was haar uitvalsbasis aan de West Coast gesitueerd, ver weg van New York, dat tijdens de jaren zestig en zeventig

NIET ENKEL DE DANSERS WERDEN IN HUN BLOOTJE GEZET, MAAR OOK DE PUBLIEKE, THEATRALE RUIMTE WERD ONTMANTELD. GEEN COULISSEN, GEEN VIERDE WAND, GEEN VERBORGEN LICHTBRONNEN, KORTOM: ALLES WERD ZICHTBAAR GEMAAKT. OPENBAAR WERD ONTBLOOT, EN BLOOT WERD GEOPENBAARD.

het epicentrum was van de meeste vernieuwingsgolven. Lange tijd dreigde Halprin in de marges van de geschiedenisboeken te verdwijnen, maar sinds enkele jaren is er een heuse inhaalbeweging aan de gang. Zo was er in 2006 een overzichtstentoonstelling, op poten gezet door Jacqueline Caux, die overigens in de daaruit voortvloeiende publicatie op vrij overtuigende wijze aantoont dat Halprin 'à l'origine de la performance' lag. Eerder verscheen ook het boek *Moving Toward Life. Five Decades of Transformational Dance* (1995), waarin Halprins artistieke traject uitvoerig wordt gereconstrueerd. Daarnaast werden er twee films rond Anna Halprin uitgebracht, die ook te zien waren tijdens het randprogramma dat *Charleroi/Danses* naar aanleiding van *replays* in Brussel organiseerde.

In dit rijtje van verwoede pogingen om het werk van Halprin uit de vergeetput te redden, past ook Anne Collods 'her-interpretatie' van *Parades and Changes*. Dit wordt duidelijk door de tang waarin de eigenlijke reconstructie zit vastgeklemd. De voorstelling opent en sluit af met een vocale kakofonie van frasen die telkens beginnen met 'I remember...'. Terwijl de performers bij aanvang nog tussen het publiek zitten en zich laten leiden door een dansers-dirigent, borrelen de herinneringen bij het einde spontaan op tijdens een bodypaintsessie.<sup>4</sup> Door beide sequenties aan de originele choreografie toe te voegen, presenteren Collod & Guests hun re-enactment als een vorm van intensieve herinneringsarbeid. En inderdaad, tal van inspanningen werden geleverd om de geest van de voorstelling te evoceren, maar tot welke resultaten leidt deze ijver?



Parades and changes, replays © Bertrand Prevost

**Keep up the spirit!** – *Parades & changes, replays* valt nog best te omschrijven als een collagevoorstelling, een bonte opeenvolging van taferelen waarin we de performers allerlei banale handelingen zien uitvoeren. Deze parades willen op zich niets betekenen, enkel tonen. Een korte greep uit deze juxtapositie van beelden: dansers kleden zich uit en weer aan, ze wandelen over de scène en door de gangpaden in de zaal, ze maken een levende papieren sculptuur, ze stampen met de voeten, ze roepen elkaars naam en grijpen elkaar vast, ze slepen allerlei attributen op het toneel en voeren een mode-versus-freakshow op, ze vouwen het plastic doek dat boven de scène hing samen, ze spelen een feeëriek spel met lichtgevende ballonnen en ze sluiten af met bodypainting.

Deze ogenschijnlijk onbeduidende acties krijgen een theatrale kwaliteit doordat Collod en haar gasten opmerkelijk betrokken en alert zijn. Ze doen niet zomaar om het even wat. Meer specifiek haalt de gezamenlijke uitvoering van gemeenschappelijke taken haar kracht uit de fascinerende dynamiek tussen het collectieve en het individuele lichaam die hierbij op gang komt. Dit levert aangrijpende

REPLAYS STEUNT OP DE MECHANIEK TUSSEN GROEP EN INDIVIDU: COLLECTIEVE UITVOERING MAAKT PERSOONLIJKE INVULLING MOGELIJK. DEZE VITALE EN BEKLIJVENDE WISSELWERKING TOONT AAN DAT ANNA HALPRINS OORSPRONKELIJKE SCORES EEN VRUCHTBAAR CONCEPTUEEL FRAME VERSCHAFFEN WAARMEE HEDENDAAGSE DANSERS NOG STEEDS AAN DE SLAG KUNNEN.

momenten op, zoals wanneer de dansers zich voor de eerste maal ontkleden. Vooraan op het podium stellen ze zichzelf tentoon en wordt elk kledingstuk behoedzaam uitgetrokken. Terwijl het licht in de zaal aanblijft, houden ze de ogen strak gericht op de toeschouwers. De uniformiteit van de actie wordt in eerste instantie opgeheven door de lichamelijke individualiteiten die in het oog springen. Maar gaandeweg roept de bulldoggreep van de blik, het besef dat je er niet aan ontkomt noch aan kan weerstaan, vooral een gevoel van ongemak op. In de volle openbaarheid van de theaterzaal word je gedwongen te kijken naar mensen die zich voor jou ontkleden. De economie van het verlangen wordt in haar blootje gezet en daar lijken de performers zich volkomen van bewust te zijn. Precies in dit bewustzijn manifesteert zich de persoonlijkheid van de dansers, die elk op hun eigen manier trachten om te gaan met deze dominante daad van onderwerping.

*Replays* steunt op de mechaniek tussen groep en individu: collectieve uitvoering maakt persoonlijke invulling mogelijk. Deze vitale en beklivende wisselwerking toont aan dat Anna Halprins oorspronkelijke scores een vruchtbaar conceptueel frame verschaften waarmee hedendaagse dansers nog steeds aan de slag kunnen. Voor *Parades and Changes* had Halprin samen met componist Morton Subotnick 'activiteitenprogramma's' ontwikkeld, sets van richtlijnen waarin beschreven stond welke acties de dansers, muzikanten, lichtontwerper of scenograaf dienden uit te voeren. Deze (puur technische) scores vormden het kader waarbinnen en waarmee geïmproviseerd kon worden: ze bepaalden *wat* eenieder moest doen, maar niet *hoe* of *wanneer* men het moest doen. In die zin functioneerde *Parades and Changes* als een flexibel choreografisch raderwerk dat slechts door onderlinge samenwerking in beweging werd gebracht,

en waarin tegelijkertijd de individualiteit van de performers zichtbaar kon worden. Door de stichtende principes van collaboratie en collectieve creatie te hernemen, werd in *Replays* een gelijkaardige dynamiek waarneembaar.

In laatste instantie lijken Collod & Guests erin geslaagd te zijn de geest van de oorspronkelijke voorstelling te vatten, waarmee tevens een belangrijke implicatie van re-enactment wordt gereveleerd. Terwijl traditionele documentatievormen slechts statische representaties van performances uit het verleden voortbrengen, kan re-enactment de functie opnemen van een levend, dynamisch document dat een herbeleving van het origineel mogelijk maakt. In die optiek worden strikte opvattingen over het efemere karakter van performatieve kunstpraktijken op de helling gezet. Met re-enactment wordt het immers denkbaar om de unieke ervaring van een performance te verlengen door ze te re-creëren, waardoor het bestaan ervan niet langer beperkt hoeft te zijn tot het moment van de oorspronkelijke creatie.

**I'm your private dancer** – Toen Anna Halprin en haar ploeg terugkeerden uit Stockholm, waar de première van *Parades and Changes* had plaatsgevonden, kopte een krant in San Francisco: 'The no-pants dancers return'. In de publieke opinie werd Halprins voorstelling inderdaad herleid tot de ontkleedpartijen van de dansers. Naakt op scène was taboe. Kennelijk wou de toenmalig preutse geest niets liever dan de categorieën van het private, blote lichaam en het publieke, geklede lichaam op strikt kuise wijze van elkaar gescheiden houden, maar Halprin ging voor de radicale vertroebeling. Niet enkel de dansers werden in hun blootje gezet, maar ook de publieke, theatrale ruimte werd ontmanteld. Geen coulissen, geen vierde wand, geen verborgen lichtbronnen, kortom: alles werd zichtbaar gemaakt. Openbaar werd ontbloot,

en bloot werd geopenbaard. Met *Parades and Changes* wou Halprin een ‘ceremony of trust’ creëren, waarin de verschillende actoren (dansers, muzikanten, technici én toeschouwers) een onderling pact sluiten om door middel van totale onthulling de grenzen van sociale conventies op te zoeken en zo nodig te doorbreken. ‘In de zestiger jaren komen in de westerse wereld lichamen in opstand tegen hun onderdrukking,’ schrijft filosoof Henk Oosterling in zijn essay *Bodycultuur*, ‘[e]en cultivering van spontane natuurlijkheid is hét antwoord op de repressieve, burgerlijke middelmatigheid waarin lichamen de afgelopen eeuwen op dezelfde maat zijn gesneden.’<sup>5</sup> Het ontklede lichaam in de *Dress/Undress*-parade, het extatisch naakte lichaam in de *Paper Dance* en het hysterische, stampvoetende lichaam in de *Stomp*-sequentie kunnen elk op zich worden opgevat als strategieën om te ontsnappen aan de maatschappelijke regulering van het lijfelijke.

Anno 2008 laat de thematiek van *Parades and Changes* zich echter geheel anders lezen. Tijdens de afgelopen veertig jaar heeft het openbare lichaam immers een onstuitbare stripteaseshow opgevoerd (of: ondergaan), waardoor de encenering hiervan niet langer baanbrekend maar eerder normbevestigend wordt. Bovendien heeft de utopische gedachte van het naakte lichaam als ideologisch nulpunt, als pure en waardenvrije oorsprong, als middel tot verzet, onherstelbare schade opgelopen. Want ‘hoe natuurlijk en spontaan zijn transparante lichamen waarop zich vanaf de zestiger jaren betekenislaag op betekenislaag heeft afgezet?’<sup>6</sup> Maar wat zijn de implicaties hiervan voor *Replays*? Is de re-enactment een naïeve, vergeefse poging om het verloren ideaal van ongedwongen lichamelijke weer terug te halen, of komen er andere zaken naar boven?

De weg naar een alternatieve, aan onze tijd aangepaste interpretatie wordt geopend door de eenvoudige vaststelling dat in *parades & changes*, *replays* even vaak kleren worden aangetrokken als uitgedaan. Lichaamsbedekking is, met andere woorden, een even essentiële component van de choreografie als onthulling. Pas met de re-enactment laat deze dialectiek zich ontwaren, aangezien de blik niet langer getroebleerd wordt door de schok van het

expliciete naakt. Het thema van bedekking culmineert in het einde van de *Costume Parade*, wanneer de bizarre modeshow uitmondt in de hyperbolische aankleding van twee performers uit de groep. De ‘uitverkorenen’ worden bedolven onder allerhande kledingstukken en objecten, laag na laag wordt toegevoegd tot we slechts nog kunnen vermoeden dat er zich onder die stapel een lichaam bevindt. Deze actie verbeeldt het proces van betekenisprojectie waaraan het lichaam tijdens de afgelopen decennia onderworpen werd. Het lichaam wordt lichaamsbeeld, een schijnbare aanwezigheid die geënceneerd kan worden maar waarvan de (corpo)realiteit niet langer gegarandeerd is.

Precies omdat in *Replays* de focus kon verschuiven naar die sequenties waarin het lichaam van de dansers wordt bedekt, werd een her-lezing vanuit de huidige maatschappelijke condities mogelijk. Deze thematische shift wijst op een andere, belangrijke eigenschap van re-enactment. De herhaling van hetzelfde materiaal in een andere context kan namelijk verschillen en gelijkenissen aan de oppervlakte brengen, die vervolgens op een breder maatschappelijk en cultureel vlak geïnterpreteerd kunnen worden. In die

gevallen gaat re-enactment functioneren als een *contextueel ijkpunt*, een reflectieve operatietafel waarop de huidige tijdsgeest kan worden gedissecteed.

**If things are not great when I’m Downtown, I’ll still have *The Warmth of the Sun***<sup>7</sup> – Re-enactment is een eigenaardig beestje. Omdat heden en verleden op hetzelfde hoopje worden gegooid, wordt gespeeld met het chronologisch bewustzijn van de toeschouwer. Ook dat werd duidelijk in *Replays*.

De encenering van alledaagse handelingen, zoals zich aan- en uitkleden, bracht als vanzelf de eerste theatervoorstellingen van Jan Fabre in herinnering. In een productie als *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien is* (1982) haalde Fabre, net als Halprin, de conventies onderuit door het dagdagelijkse te verheffen tot theatrale act. Even leken Collod & Guests de epigonen van Fabre te worden, tot het besef daagde dat zij in hun re-enactment procedés en bewegingsmateriaal daterend uit het midden van de jaren zestig hernamen. Het was dus eerder Fabre die in de lijn van navolging moest worden geplaatst. Met zulke gedachten kom je terecht in een duizelingwekkende beweging die je vanuit 2008



Parades and changes, replays © Bertrand Prevost

naar *the eighties* en uiteindelijk *back to the sixties* slingerend.

Verschillende tijdsera werden in *Replays* op elkaar gestapeld, maar vooral de jaren zestig waren terug van weggeweest. Zoals betoogd bracht *Replays* de toenmalige idealen (zoals collectieve creatie en pure lichamelijkheid) in herinnering, om deze vervolgens te bevestigen dan wel te ontkennen of zelfs om te keren. Maar ook wanneer tijdens de *Paper Dance* de muzieknummers *Downtown* en *The Warmth of the Sun* luid uit de boxen weergalmden, werden we teruggevoerd naar de memorabele *sixties*. Op die momenten werd *Replays* een *parachronisme*, een enscenering van utopieën die niet lijken te stroken met onze post-postmoderne tijden maar die tegelijkertijd het herbekijken waard zijn.

De kwestie of *Replays* te beschouwen is als een loutere *revisiting*, een overtuigende *reinforcing* of een onverwachte *reversing* van de *sixties' Utopia*, staat open voor discussie. In ieder geval wordt duidelijk dat in re-enactment de geschiedenis bijna onvermijdelijk begint mee te resoneren en talrijke temporele trillingen

worden opgewekt. Dit zorgt voor een gelaagde kijkervaring die voelbaar maakt 'dat wij zonder oorspronkelijke vaste punten en coördinaten te midden van ontelbare verdwenen gebeurtenissen leven'.<sup>8</sup>

### Back to the future

Hetzelfde plaatje kan eindeloos grijs worden gedraaid. Voor de één heeft dit betekenis, voor de ander is het oervervelend. Als praktijk die steunt op herhaling, roept re-enactment dezelfde verdeelde reacties op. Een voorstelling als *Replays* maakt echter duidelijk waar de mogelijkheden van re-enactment zich schuilhouden.

Re-enactment ontkiemt waar het historisch document en de actuele creatie elkaar kruisen. Wanneer de heropvoering zowel verloren gewaande ervaringen evocert als onvermoede inzichten reveleert, doet zich een merkwaardige dubbelslag voor. In die gevallen brengt re-enactment je *back to the future*. Het wordt theater waarvan het verloop te verwachten, maar het effect niet te voorzien is. ©

# 'De natuur is

## Een gesprek met Anna Halprin

Afgenomen op 25 september 2004 in Parijs, toen Anna Halprin optrad in Centre Pompidou met het programma *Parades and Changes* uit 1965 en *Intensive Care: Reflections on Death and Dying* uit 2000

**Midden jaren vijftig, nadat u met de traditie van de moderne dans had gebroken, noemde u uw nieuwe groep bewust geen gezelschap, maar een workshop: de San Francisco Dancers' Workshop. Vandaag is de term workshop zeer courant in de dans. Weinigen weten misschien nog dat het uw verdienste was om deze term over te hevelen van Bauhaus naar het domein van de dans.**

ANNA HALPRIN: Ik denk dat je dat zo kan stellen, inderdaad. Mijn man Lawrence Halprin studeerde in Harvard onder Walter Gropius aan het Departement Architectuur. Gropius was directeur van Bauhaus in Berlijn voor hij op de vlucht sloeg voor de nazi's. Voor zover ik het begrepen heb, gebruikte Bauhaus de term 'workshop' voor een benadering die samenwerking tussen kunstenaars uit verschillende media voorstond. Het doel was ideeën te genereren die niemand afzonderlijk had kunnen bedenken. Zo'n grensoverschrijdende manier van werken vond ik aantrekkelijk omdat ik uit de vastgeroeste stiling en het epigonisme van de moderne dans wou breken. Ik was dus aan het zoeken naar nieuwe wortels.

**Improvisatie was een belangrijk hulpmiddel bij deze zoektocht.**

Ja, maar geen losse vorm van improvisatie. Ik heb improvisatie doorheen mijn carrière voor

- 1 In een interview met Jacqueline Caux verklaarde Anna Halprin: 'Ce fut la première performance de nudité totale, je ne pensais pas que la nudité fût quelque chose de si radical!' (Jacqueline Caux, *Anna Halprin. À l'origine de la performance*, Panama musées, Paris, p. 82).
- 2 Jenny Thompson, *War Games. Inside the World of 20th-Century War Reenactors*, Smithsonian Books, Washington, p. 54
- 3 In het nagesprek dat volgde op de voorstelling van 3 oktober 2008, zei Anne Colloid hierover het volgende: 'I don't like to use the word "reconstruction". It is not exactly the same as in the sixties. It is really a process of taking some distance, without pretending that we're doing the same. So, I would call it a re-interpretation.'
- 4 Zowel de dirigent als de actie van de bodypaint zijn subtiele verwijzingen naar Anna Halprins werkmethode. In *Exposizione* (1963) moesten de acties binnen een bepaalde tijdspanne worden uitgevoerd, wat mogelijk was doordat medewerkers door middel van handgebaren de nodige 'cues' gaven. Het beschilderen van het lichaam maakt deel uit van Halprins danstherapieën. Bovendien wil ik Jacqueline Caux bedanken om me erop te wijzen dat de begin- en eindsequentie van *Replays* geen deel uitmaakt van de oorspronkelijke versie van *Parades and Changes*.
- 5 Henk Oosterling, 'Bodycultuur', in: *Radicale middelmatigheid*, Boom, Amsterdam, 2002, pp. 54-55
- 6 *Ibid.*
- 7 Vrij naar *Downtown* van Petula Clark (1964) en *The Warmth of the Sun* van The Beach Boys (1964); de twee typische *sixties*-nummers die in *Parades and changes* voorkwamen.
- 8 Michel Foucault, 'Nietzsche, de genealogie, de geschiedschrijving', in: *Nietzsche als genealoog en als nomade*, vert. Eric Boll, SUN, Nijmegen, 1981, p. 29

# mijn richtsnoer'



Anna Halprin © Jacqueline Caux

heel verschillende doeleinden ingezet. En ik vond het altijd belangrijk om te objectiveren. De natuur is mijn richtsnoer: aan de basis van mijn werk ligt steeds het verlangen om de aard van de dingen te begrijpen in hun natuurlijke werking. Omdat ik een jaar dissecties had gedaan op mensen, en kinesiologie en anatomie had gestudeerd, wist ik hoe het lichaam in elkaar zat. Improvisatie was voor mij dus geen middel om de inherente logica van beweging te leren kennen, maar veeleer om vastgeroeste gewoonten te omzeilen. Het laat je toe om je te bevrijden van vooropgestelde ideeën en afhankelijkheidsrelaties, waarbij iemand dicteert wat de ander moet doen. Ik begon te werken met instructies als 'ik ga je vertellen *wat* je moet doen, maar niet *hoe* je het moet doen'. Zo is het begonnen.

## Werkte u om die reden ook met 'task-oriented movement'?

Ik hou niet van dat woord. Ik heb die uitdrukking ooit eens in een les gebruikt, maar het zijn anderen die het tot label hebben gemaakt. Wanneer ik iemand vroeg om een houtblok van hier naar daar te dragen, was de taak op zich niet belangrijk. Wel: heb je het gewicht gevoeld? Probeer om het sneller te dragen, of trager. Probeer nu een persoon te dragen, twee personen. Als je je hemd uittrekt en je

heft je armen boven je hoofd, ben je je dan bewust van de opwaartse beweging? En wat is het verschil wanneer je je armen terug laat zakken en het hemd neerlegt? Welke kwaliteiten, sensaties en beelden komen op? De taak is gewoon een hefboom om het lichaam en zijn expressieve mogelijkheden te exploreren. Meer niet.

## Om welke andere redenen hebt u improvisatie nog aangewend?

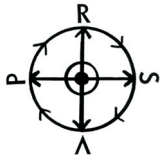
In de late jaren vijftig kwam er een omslag toen menselijke verhoudingen me gingen boeien. Tijdens improvisaties zag ik bepaalde patronen terugkeren die in relaties actief zijn. Bijvoorbeeld: men kan leiden of volgen, of ergens tussen die twee opties in kunnen beide partners samenvloeien. Je kunt met andere woorden op de schaal van één tot tien verschillende gradaties van passiviteit en activiteit vertonen. Soms willen twee mensen het voortouw nemen en zijn ze zo behept om te leiden dat het een gevecht wordt. Of iemand wordt zo slap dat je hem moet voortslepen zoals bij een *sit-in*. Aan de hand van zeer precieze observaties kon ik structuren detecteren, verfijnen en verdere instructies uitwerken. We hebben daar erg veel mee gewerkt.

Een volgende stap kwam er nadat ik had gemerkt dat in grote groepen de structuur van

relaties verandert. Daarom begon ik improvisaties te doen met leken – met negen dansers, maar evengoed met honderd. Dat was in de jaren zestig. Ook hier observeerde ik voortdurend. Wat doen gemeenschappen? Wat doen dieren? Hoe reageert een kudde op gevaar? Hoe organiseren ze zich? Wat deden de pioniers wanneer ze aangevallen werden? Ik merkte dat er repetitieve archetypische vormen ontstaan wanneer grote groepen in een open structuur opereren.

## Vormen van sociale organisatie.

Precies. Allerlei formaties treden op: kringen, gangen, een groep kan samenklitten of zich opsplitsen in deelformaties, één persoon kan in relatie staan tot de hele groep, zoals bij heroïsche figuren het geval is. Ook de culturele verschillen waren erg interessant. Tijdens *Planetary Dance* bijvoorbeeld – ik maak nu een sprong naar de jaren tachtig – organiseerden de Japanse deelnemers zich in een oogwenk tot een collectief lichaam met één maat, één stem. Bij de Amerikanen, die diverse culturele achtergronden hebben, duurde het dan weer een uur voor ze een consensus hadden bereikt. *That's nature*, en dat moet je respecteren als de waarheid van de situatie. Tegelijk is het ook belangrijk dat mensen gemeenschappelijke punten vinden.



Anna Halprins diagram van de 'RSVP cycles':  
Resources, Scores, Valuation, Performance

### Hoe sluiten de 'RSVP cycles' hierbij aan?

#### Kunt u wat meer vertellen over dit systeem, dat u met uw man ontwikkelde?

Rond de jaren tachtig ontwikkelden mijn man en ik een methode voor het genereren en het in kaart brengen van collectieve creativiteit. Of het nu om een voorstelling gaat of om het oplossen van een conflict maakt niet uit, in ieder creatief proces kan men vier afzonderlijke en onafhankelijke hoofdcomponenten of basisacties onderscheiden: *Resourcing*, *Performing*, *Scoring* en *Valuacting*. Je hebt altijd iets als 'Resources' nodig. Het gaat om het verzamelen van bronmateriaal zonder meteen te beoordelen of iets goed of slecht is. Bij 'Scoring' stel je je de vraag hoe je een plan kunt maken om aan de slag te gaan met dat materiaal. Een derde component is 'Performing'. De vierde en laatste is 'Valuacting', of evaluatie met het oog op verdere actie. In dat schema zou ik improvisatie plaatsen bij 'Resourcing' en 'Performing'. Het is een middel om spontaan materiaal te gebruiken en verder te ontginnen terwijl je performt zonder dat er de bemiddeling van een score aan te pas komt.

#### Maar improvisatie sluit een compositorische bekommernis toch niet per definitie uit? Bij 'instant composition' gaan compositie en improvisatie hand in hand.

Neen, *scores* zijn werktuigen voor compositie. 'Scoring' is een zeer precieze methode. Van zodra je beslist hebt over vier componenten heb je een *score*: met welk soort activiteiten en materialen werk je, en met hoeveel personen,

en hoe ga je met ruimte en tijd om? Een score kan open zijn of zeer gesloten, maar werkt steeds met een intentie en duidelijke parameters, zodat je bij de evaluatie op criteria kan terugvallen. Het verzamelen van materiaal via improvisatie daarentegen is niet met een oordeel gemoeid. Alles kan. Je ziet wel wat er gebeurt.

#### De score is andermaal een manier om ervaring te objectiveren?

Inderdaad. Tijdens het uitvoeren van een score handel je zonder oordeel. Je doet gewoon wat de score opdraagt. Daarna kan je het evalueren. Er zijn twee niveaus waarop je dat kan doen: heb ik de score gevolgd of ben ik ervan afgeweken? In het laatste geval heb je weinig houvast, aangezien je een parameter wijzigde. In het andere geval kan je wel nagaan of het werkte of niet. Je kan materiaal toevoegen of er iets uitlichten. Je kan het opnieuw doen. Maar het is nooit: dit was slecht en dat was goed, of dit zag er niet uit. Ik haat oordeel, het verlamt me.

#### U geeft wel een erg afgebakende invulling aan de term 'improvisatie'?

Ja, na dertig jaar ben ik preciezer geworden op dat vlak. Neem nu de sectie van *Parades and Changes* waarin de performers zich uitkleden en terug aankleden. Dat is een goed voorbeeld van een ingevulde 'closed score'. De performers dienen het heel langzaam te doen, drie keer na elkaar, enz. Maar *hoe* ze dat doen is hun keuze. Er is dus een beslissingsmarge. Is dat improvisatie? Naar mijn mening niet. Je volgt gewoon een score.

#### De slow motion is me bij de heropvoering van die sectie uit *Parades and Changes* (1965) erg opgevallen omwille van zijn stilerend effect. Ik had allicht meer dagdagelijksheid in de bewegingen verwacht. Vanwaar die keuze?

Toen ik met naakte dansers ging werken, had nog niemand naaktheid op de scène gebruikt. Door de handelingen erg langzaam te verrichten wilde ik een sfeer van respect en waardigheid creëren.

#### Wat is de rol van seksualiteit in uw werk?

Wat een geweldige vraag! Klaar en simpel: het maakt deel uit van het leven. Maar ik vind de naaktheid in *Parades and Changes* eerder sensueel dan seksueel, dat is een belangrijk onderscheid. Al heeft niet iedereen het zo gezien, anders zou ik niet gearresteerd geweest zijn. Ik moet toegeven dat ik op dat vlak erg naïef was, om niet te zeggen kortzichtig of dom. Maar zie je, mijn studio was buiten, in de open lucht, zonder muren of plafond. We dansen in de regen en voelden het water op ons lichaam, de zon en de wind. Dat alles was erg sensueel. Na de arrestatie hebben we *Parades and Changes* tien jaar niet meer voor publiek gespeeld.

#### Is het voor u ook van belang om uzelf in een kunsthistorische context te plaatsen, in relatie tot andere kunstenaars?

Door kanker te krijgen in 1972 ben ik gaan beseffen dat het lichaam een 'holistisch' organisme is. Het is meer dan het fysieke alleen, het behelst onze emoties, onze relaties tot de ander, tot onze familie, de gemeenschap, de omgeving waarin we leven. Wanneer ik voel dat een kunstenaar holistisch in verbinding staat met het bredere plaatje, kan hij of zij me esthetisch raken. Toch is het niet noodzakelijk wat ik in het museum of op een podium zie dat me beweegt. Het is wat ik in het leven zie, dat me drijft. ☺

*Een langere en onbewerkte versie van dit interview kan worden beluisterd op [www.sarma.be](http://www.sarma.be)*



## Anna Halprin. Experience as Dance

JANICE ROSS

Op het einde van zijn film *My Lunch with Anna* (2005) wil Alain Buffard een toast uitbrengen 'op het leven, het werk en de toekomst'. Zijn disgenote, de Amerikaanse choreografe Anna Halprin, antwoordt schalks en kortweg: 'Op het leven.' Het tekent ten voeten uit de basis-houding van een artieste die het leven steeds voorrang gaf. Het stuurde haar werk telkens nieuwe richtingen uit. In de vorig jaar verschenen biografie *Anna Halprin. Experience as Dance* van Janice Ross komt deze verstrengeling mooi tot uiting. Het is een lijvig boek, maar dat hoeft niet te verbazen: Halprin is nu 88 jaar, en werkt onverdroten door.

Ross heeft een klassieke, welhaast 'keurige' biografie geschreven, historisch goed gedocumenteerd en chronologisch netjes ingedeeld in tien hoofdstukken van kindertijd tot heden. Ze beschrijft accuraat alle transitie die Halprin doormaakt: van danseres in de traditie van de Amerikaanse *modern dance* van Martha Graham en vooral Doris Humphrey, naar avant-gardechoreografe die vanaf 1955 uit het prosceniumtheater brak en wier experimenten met alledaagse bewegingen, *tasks* en improvisatie vele vernieuwers inspireerde (Simone Forti, Trisha Brown, Yvonne Rainer en Meredith Monk), tot *trailblazer* voor participatief theater vanaf de late jaren zestig, om ten slotte te belanden bij haar *community work* met raciale minderheden in de jaren zeventig, kanker- en aidspatiënten na haar eigen ervaring met kanker in de jaren tachtig, en ouderen in de jaren negentig.<sup>1</sup> Geef toe, het is een hele hap.

De ondertitel van het boek, *Experience as Dance*, is – vermoed ik – een knipoo naar de grondlegger van het Amerikaanse pragmatisme, John Dewey, schrijver van *Experience and Nature* en grondlegger van een op beleving gebaseerd onderwijs. Dat is treffend, want in hart en nieren is Anna Halprin altijd een revolutionaire pedagoge geweest, die een pragmatisch empirisme met holisme zocht te verzoenen.



Anna Halprin en dansers in de jaren '70 op het 'dance deck' in Kentfield, CA © Peter Larson

Hoewel Halprin uit een behoudsgezind joods milieu afkomstig was, kwam ze als scholier van een door Dewey geïnspireerde *Washburn school* in een progressief onderwijsklimaat terecht. Haar mentor in het dansdepartement van de University of Wisconsin, de van opleiding biologe Margaret d'Houbler, had Dewey persoonlijk gekend en legde het accent niet op het aanleren van bestaande dansstijlen maar op individuele bewegings-exploratie met behulp van anatomie en kinesiologie. Via haar echtgenoot Lawrence Halprin, die aan de architectuurafdeling van Harvard bij Walter Gropius studeerde, kwam Halprin in contact met de filosofie van Bauhaus, die gestoeld is op samenwerking tussen verschillende disciplines voorbij de grenzen van kunst en toegepaste kunst, iets wat haar erg inspireerde. Het resultaat van deze vormende invloeden was een syncretische carrière die op gespannen voet stond met de gevestigde esthetische canons.

Een meerwaarde van het boek is dat Ross via het werk van Anna Halprin het portret wil schetsen van een veranderend Amerika in de voorbije eeuw. Dat leidt tot bijvoorbeeld aandacht voor televisie, nieuwe uitvindingen als de instant polaroidcamera, de beatcultuur en

de counterculture van de hippies in Californië, waarvan Halprin een toonvoorbeeld was, met haar langharige en soms naakte dansers die boodschappen van *trust*, liefde en raciale verbroedering uitdroegen. Zij koos de weg van het pacifisme, niet van het politiek activisme.

Voor de Vietnam-oorlog is er in verhouding minder aandacht, en al helemaal geen voor het tijdperk van Reagan en Bush, terwijl precies die decennia onder conservatief bewind de cultuur erg gemarkeerd hebben. Welk Amerika verschijnt hier nu, kan men zich afvragen. In zijn voorwoord antwoordt performancetheoreticus Richard Schechner: het Amerika van de dichter Walt Whitman, die de *body electric* bezong. Net zoals Whitman zet Halprin het vibrerende Amerikaanse lichaam in beweging en luistert ze naar 'al wat de Amerikanen zijn en kunnen worden'. Ik vind zo'n essentialistische lofzang op Amerika vreemd om lezen in tijden waarin deze wereldmacht best wat meer zelfkritiek vermag.

Deze biografie handelt bijgevolg niet alleen *over* Amerika, maar is zelf zeer Amerikaans van inslag. De omstandige schets van de joodse Oost-Europese roots van Halprin tot betovergrootouders toe is bijvoorbeeld typisch voor de Amerikaanse preoccupatie met

etnische *herkomst*, wat in contrast staat met de amnesie waar het land voor de rest vaak aan lijdt. Men denke aan de mythologie rond de ‘pionier’, die de ruimte ingaat als was het nog een te veroveren *blank* terrein. Zonder oog te hebben voor de koloniale implicaties van deze metaforiek, transposeert Ross deze geopolitieke figuur zowaar naar het artistieke plan: ‘Waar de pioniers van het westen de fysieke ruimte doorploegden, was het voor Ann (...) de poëtische ruimte van de culturele en esthetische verbeelding die ze met een grote honger verkende.’ Het zijn slechts enkele voorbeelden van ‘Americana’ in deze vuistdikke saga.

Amerika is ook een land van tegenstellingen. Een belangrijk motief in het boek zijn de vele culturele verschillen: tussen joodse en Afro-Amerikaanse identiteiten, tussen rijk en arm, ziek en gezond, jong en oud, en – niet onbelangrijk – tussen de zogenaamde ‘neurotische’ oostkust en de meer ‘new agy’ westkust. Halprin had zich in 1945 met haar echtgenoot in Californië gevestigd. Aan hun woning in Marin County bouwde hij een openluchtdansdek tussen de bomen, waar Anna in alle vrijheid kon experimenteren in de natuur. Met gasten als de componisten Terry Riley en La Monte Young en de muzikanten van het Tape Music Centre bouwde ze een levendige artistieke biotoop. Van heinde en verre kwamen dansers in de zomer bij haar ‘workshops’. Toch kampte Halprin ook met een gevoel van onzichtbaarheid ten aanzien van het artistieke epicentrum in New York, waar Halprin een buitenbeentje bleef.

Ross laat geen kans onbenut om voor eerherstel te pleiten. Niet geheel onterecht, maar na een tijd gaat het vermoeden om te zien hoe enerzijds telkens opnieuw symbolisch kapitaal vergaard wordt – bij Artaud, het absurdistisch theater, Antonioni, het surrealisme, Bauhaus – en anderzijds Halprin angstvallig onderscheiden wordt van haar tijdgenoten die ook met *chance operations*, happenings,

naaktheid en dagelijkse bewegingen bezig waren. Het hoofdstuk waarin de schrijfter ingaat op de invloed van Halprin op het Judson Dance Theater (1962-1964) vond ik daardoor minder interessant. Die periode is treffender geschetst in andere studies, zoals die van Sally Banes, en het wordt te veel eerste-graadshistoriografie van het type ‘wie-heeft-waar-de-mosterd-gehaald’. De agenda van het eerherstel zorgt er ook voor dat Ross soms een te weinig dynamische of kritische omgang met haar onderwerp aan de dag legt.

De oplossing ligt wat mij betreft dichterbij huis: de biografie is een ideaal genre om Halprin ‘recht’ te doen. In kunstenaarsmonografieën ligt het accent immers op het oeuvre, terwijl de biografie geschikt is om de achterliggende ‘praktijken’ in het vizier te brengen, met respect voor de vloeiende scheidslijnen tussen alle domeinen die Halprin heeft aangeraakt. Zij was bezig met processen nog voor *process art* op het einde van de jaren zestig een begrip werd. Ze deed vaak jarenlang onderzoek naar thema’s voor ze haar bevindingen in een ‘stuk’ verzilverde, met het soms wrange gevolg dat dansers die haar workshops hadden gevolgd die ideeën vroeger en scherper, want meer onversneden, op de scène zetten.

Het leven en de carrière van Anna Halprin laat toe om een van de interessantste spanningen in de dans te denken: de spanning tussen studio en scène, tussen couveuse en ‘toonapparaat’, tussen pedagogie en choreografie, tussen praktijk en ‘stuk’, tussen beslotenheid en werk dat door een publiek wordt beoordeeld. De vertaalslag tussen beide topologieën liep bij Halprin niet van een leien dakje. Ze was soms vrijer en radicaler in de voorstadia van haar werk dan in de eigenlijke uitlopers ervan.

Daarom vind ik het experiment *Ten Myths* uit 1967-1968 zo boeiend. Ross wijdt er een integraal hoofdstuk aan, het hoogtepunt van het boek en een kantelpunt in Halprins parcours. In dit staaltje van participatief theater

nodigde Halprin het publiek uit om samen met haar dansers een *score* uit te voeren. Zo kon Halprin haar werkmethode met de dansers uitbreiden naar het publiek en tegelijk proces en eindproduct in elkaar laten opgaan. Het was de voorbode van haar latere werk met rituelen en groepsceremonies, waarin het publiek nagenoeg geheel afwezig werd, maar daarmee ook de productieve spanning die het werk theateraantal spannend hield.

Het boek vertoont enkele opvallende hiaten. Terwijl de ontmoeting met gestalttherapeut Fritz Perls veel gewicht krijgt, blijft die andere zo bepalende ontmoeting met bewegingsonderzoeker Moshe Feldenkrais in 1948 onvermeld. Termen als ‘authenticiteit’, ‘improvisatie’, ‘mythe’ en ‘score’ kregen doorheen de verschillende stadia van Halprins lange carrière een andere invulling, maar van die verglijdingen wordt niet altijd voldoende rekenenschap gegeven. Jammer ook dat er weinig foto’s en scores werden opgenomen. Het had een en ander meer aanschouwelijk gemaakt.

Dat alles neemt niet weg dat deze klepper verdienstelijk is. Het is meer dan *just one book*: het is behalve een portret van Anna Halprin ook een biografie van het echtpaar Halprin. Hun relatie was bepalend voor Halprins werk met scores, architectuur, omgevingen en het belang van de sociale dimensie daarin. En het is het portret van haar familie, want Daria Halprin zet het werk van haar moeder voort, zij het binnen een uitgesproken therapeutisch kader aan het Tamalpa-instituut. Ten slotte wordt *Anna Halprin: Experience as Dance* ook een portret van een bewogen artistiek tijdperk, dat er zonder Halprin beslist anders had uitgezien. ©

Janice Ross, *Anna Halprin. Experience as Dance* (Foreword by Richard Schechner), University of California Press, 2007

<sup>1</sup> Ann Halprin ontdekte in 1972 een agressieve kanker, waarvan ze herstelde. Ze veranderde haar naam nadien in Anna Halprin.