

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 rekening 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

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