

Hans van Manen: coreògraf del mirar

Jordi Ribot Thunnissen

Aquest article sorgeix del treball “Hans van Manen, una aproximació a la seva poètica”, un projecte de final de màster defensat el dia 13 de setembre del 2012 a l’Institut del Teatre de Barcelona. El terme *aproximació* és clau també per a aquest article: com el treball, vol ser un primer pas per a descobrir i divulgar a Catalunya la figura de Hans van Manen des d’un punt de vista teòric.

A més de l’interès per la nova aportació al panorama de la dansa –no hi ha precedents de textos d’aquestes característiques sobre el coreògraf holandès, ni en català ni en castellà– s’hi suma un altre valor que justifica la publicació d’un article com aquest: Hans van Manen va complir vuitanta anys el juny del 2012. Aquest article vol ser per tant un petit afegitó a la sèrie d’homenatges, espectacles, gales i escrits dedicats a ell durant el darrer any.

Abans d’entrar en matèria cal fer un breu apunt bibliogràfic. A manca d’una bibliografia específica extensa sobre Hans van Manen, més enllà d’articles periodístics, crítiques i material videogràfic, l’obra de referència per a la redacció del treball de màster va ser la biografia “Hans van Manen, leven en werk” (SCHAIK, 1997), de la historiadora i crítica de dansa holandesa, Eva van Schaik. En aquesta ocasió també mereix ser

citada com a font principal, i recomanada a qui vulgui ampliar els coneixements sobre Hans van Manen o la seva obra.¹

Al prefaci del seu llibre, Eva van Schaik es marca, entre d'altres, l'objectiu d'intentar entendre com van Manen ha arribat a esdevenir un clàssic contemporani, un *zeitgenosse als klassieker*, com l'etiquetà el crític alemany Jochen Schmidt en el seu monogràfic crític dedicat al coreògraf (SCHMIDT, 1987). El terme és significatiu per paradoxal, i aquesta noció és cabdal per introduir el personatge: Hans van Manen és un creador envoltat de paradoxes, que no obstant això ha transitat pels canviants panorames creatius dels seus temps amb una determinació i una coherència personal cristal·lines.

En part, això és perquè van Manen no és fill d'una tradició ferma, sòlida, sinó de la terra de possibles per a la dansa originada per diverses raons a l'Holanda dels anys cinquanta i seixanta del segle xx. És sobre aquests fonaments porosos i fràgils que la configuració del seu idioma personal, juntament amb els dels seus contemporanis, va donar lloc a una "escola holandesa", títol aproximatiu que només vol definir una determinada manera de fer. Si aquesta escola pogués tenir algun tret identificatiu, seria justament el de permetre i promoure la influència dels recursos i idees estètiques del seu present sobre una fina base de tècnica clàssica conreada a Holanda tot just a partir de la Segona Guerra Mundial.²

1 Vegeu també, com a documents monogràfics de referència sobre Hans van Manen, SCHMIDT, 1987 i JONKERS, 1992.

2 Vegeu, per a més informació sobre el context de la dansa a Holanda a partir dels anys seixanta, GRAU, 2000 i KLAIC, 2000. Aquest últim resumeix: «It is the very lack of a distinguished tradition that has helped the creative forces to develop in an unhindered, inventing, combining, experimenting way, striving to make up for lost time and for the absence of provisions and an institutional base from the past. Political stability, economic welfare and a cultural climate prone to innovation and renewal have been conducive factors. Cosmopolitan openness and curiosity went hand in hand with the egalitarianism that, especially after the 1960s, challenged the established institutional arrangements and inherited hierarchies» (KLAIC, 2000 : 7).

En un país pràcticament verge pel que feia a tota forma de dansa, l'elecció generalitzada per la tècnica clàssica en lloc d'apostar pels postulats i tècniques de la dansa moderna d'aquell temps és molt significativa. Entre d'altres raons, es pot entendre pel sever rebuig públic originat a l'Holanda de postguerra contra tot el que venia de l'Alemanya nazi, i per extensió, contra l'*ausdrucktanz* de Mary Wigman –protegit i promogut pel nazisme. L'altre gran motiu radica en el perfil de dues de les principals pioneres de la dansa a l'Holanda dels cinquanta: Sonia Gaskell –d'origen lituà, exballarina dels Ballets Russos i gran *Mevrouw*³ de la dansa holandesa– i Françoise Adret, exballarina de l'Òpera de París sota les ordres de Serge Lifar i directora del Ballet de l'Òpera d'Amsterdam durant els anys que Hans van Manen s'hi va formar i treballar com a intèrpret.

D'aquests anys inicials n'acabarien emergint, a principis dels seixanta, tres companyies: el Ballet Scapino de Rotterdam, creat per Hans Snoek l'any 1949 i que des del principi va especialitzar-se en dur la dansa a les escoles; el Ballet Nacional Holandès (HNB), dirigit per Gaskell i resultat de l'absorció del Ballet de l'Òpera d'Adret l'any 1961; i el Nederlands Dans Theater (NDT), fundat a La Haia dos anys abans⁴. La darrera companyia sorgia d'un grup de ballarins dissidents que, fugint de la personalitat absorbent de Gaskell, volien anar a la recerca de més experimentació i menys puntes. Pel que fa a Hans van Manen, després d'estrenar-se com a coreògraf amb obres com *Feestgericht* (1957) i d'un breu pas com a intèrpret per la companyia de Roland Petit a París l'any 1959, va sumar-se al projecte de l'NDT l'any 1960. A partir d'aquí, la seva

3 *Mevrouw*: 'Senyora', nom amb què es coneixia popularment Sonia Gaskell.

4 Per a un repàs més exhaustiu de la història de la dansa a Holanda, vegeu UTRECHT, 1988 i SCHAIK, 1981.

carrera es pot traçar gairebé sencera en el seu anar i tornar entre l'NDT i l'HNB durant sis dècades.

A l'NDT va ocupar el càrrec de director artístic –a més de ser-ne el coreògraf més prolífic– entre l'any 1962 i 1971. Més endavant, entre els anys 1990 i 1996, va tornar-hi com a coreògraf resident. La companyia va ser per a van Manen, sobretot durant la primera etapa, l'espai on sumaria les seves pròpies ànsies d'experimentació amb les dels intèrprets. La combinació de la tècnica clàssica i la tècnica Graham –vinguda dels Estats Units de la mà de Glen Tetley, co-director artístic de l'NDT juntament amb van Manen durant aquells anys– a l'entrenament, per exemple, va convertir la jove companyia en el veritable vaixell insígnia del context innovador descrit als Països Baixos. A l'HNB, on Hans van Manen va ser coreògraf resident entre 1972 i 1989 –i des del 2005 fins l'actualitat– va retrobar-se amb la tècnica clàssica, central en l'entrenament dels seus ballarins i notablement de les seves ballarines a través del treball amb puntes. Això li va permetre explorar amb més profunditat el vocabulari acadèmic, explotant les possibilitats de declinació de les formes de la tècnica clàssica com a font de disseny compositiu. Va ser durant la seva col·laboració amb l'HNB durant els anys setanta quan Hans van Manen va consolidar el seu nom com a coreògraf també a nivell internacional, sobretot gràcies a les peces *Adagio Hammerklavier* (1973) i *Life* (1979).

Tot això en relació amb el seu context més immediat, el seu àmbit de treball. Pel que fa al context poètic, però, i a falta com ja hem dit d'una tradició pròpia, la influència va venir de fora. Les visites de companyies estrangeres –l'American Ballet Theatre, el New York City Ballet, el Royal Ballet, etc.– als primers Holland Festival celebrats a Holanda durant els anys cinquanta van marcar al llavors jove creador, que es va afanyar

a aplicar el que veia en els seus propis espectacles. En aquest sentit, ell mateix no ha amagat mai la influència clau de Jerome Robbins i, sobretot, de George Balanchine.⁵

No és per tant trivial utilitzar l'estudi poètic d'aquest últim per plantejar la primera de les claus o preocupacions poètiques de Hans van Manen respecte a la relació de la dansa amb l'objecte de la seva pròpia representació. Seguint els passos de Balanchine, van Manen va anar abandonant gradualment la narrativitat lineal en els seus ballets per l'abstracció intrínseca en la dansa i per una aproximació eminentment formal al fet compositiu. Però les fronteres de la representació de la dansa –entre l'abstracció de la forma i l'expressivitat de l'ésser que la duu a terme, per exemple– són fràgils, i la poètica de van Manen no pot definir-se en termes de formalisme abstracte i prou. Al contrari: en el gruix de les seves coreografies reivindica –no nega– l'existència humana que duu a terme la forma de la dansa. Per plantejar aquest tema, però, cal emmarcar-lo abans en un debat poètic més ample.

“Dans drukt dans uit. En verder niks”⁶

Si ens imaginéssim les línies que uneixen la dansa amb l'objecte de la seva pròpia representativitat, les diferents definicions i apostes pràctiques dibuixarien un mapa del panorama en la dansa del segle xx configurat en bona part de fils singulars, complicats i entrecreuats. Després de la deriva hiperformalista dels grans ballets de Petipa –on gradualment la

5 Hans van Manen ha assenyalat sempre a Balanchine com el seu principal referent. Per exemple: «Ja llavors [últims anys cinquanta, n. de l'a.] pensava molt en Balanchine i pensava: si acabo sent coreògraf, vull ser-ho així» (Hans van Manen, a SCHAIK, 1997 : 130).

6 «La dansa expressa dansa, i res més».

narrativitat va anar quedant superada pel virtuosisme tècnic fins a quedar relegada a una mera anècdota, com en el cas de Raymonda— i a partir dels primers coquetejos de Fokine amb els preceptes d'Isadora Duncan en els Ballets Russos, molts coreògrafs provinents de la dansa clàssica van obrir la porta a noves possibilitats. Als Estats Units, per exemple, el nou terreny expressiu abonat gràcies als primers passos de la dansa moderna americana va ser aprofitat per gent com Jerome Robbins o Anthony Tudor per modernitzar i urbanitzar la temàtica dels seus ballets, per recrear nous ambients, introduir noves músiques i nous recursos per definir el moviment de les seves coreografies, etc.

Nancy Reynolds (REYNOLDS, 2002) parla de *middle ground* referint-se a aquest terreny on preceptes de la dansa moderna van ser i són encara utilitzats per coreògrafs de tècnica i formació clàssica amb un interès per les tendències del seu temps, a la recerca de respostes renovades per a la pregunta: Què expressa la dansa? I com?

Hans van Manen és sens dubte un dels habitants d'aquest *middle ground*, igual que George Balanchine, pioner en respondre aquestes preguntes accentuant i convertint en tema dels seus ballets la forma abstracta del vocabulari acadèmic. La naturalesa de l'expressivitat resultant en les obres de tots dos, però, no està exempta de debat. Si ens centrem en Balanchine (COHEN, 1981; dins COPELAND i COHEN [ed], 1983 : 174):

It is far from true that he (Balanchine, n.de l'a.) avoids mimetic gesture or dramatic implication. And it has often been remarked that his *pas de deux* constitute an elaborate examination of the relations between the sexes, presenting us with a highly distinctive view of women. This is hardly accomplished by the exclusion of mimetic gesture.

El teòric i filòsof Marshall Cohen responia amb aquesta afirmació al també filòsof David Michael Levin, que vuit anys abans havia vinculat molt estretament el formalisme de Balanchine amb la tendència a l'abstracció dels pintors impressionistes. Concloïa (LEVIN, 1973; dins COPELAND i COHEN [ed], 1983 : 130):

The abstractness of dance formalism does not exclude the sensuous expressiveness of the body. Indeed, this is the only truly intrinsic expressiveness that is possible in the formal syntax; what formalism excludes, rather, are such modes of expressiveness and meaning as do not directly reveal their presence through a wholly abstract, a purely syntactic medium.

Levin vinculava l'austeritat espacial de Balanchine amb la recerca d'un cos sublimat, escapat de si mateix com a medi i eminentment abstracte. El cos, per tant, és posat a la recerca d'un instant sublim on ja no aparegui com a medi de la dansa, sinó com a dansa i prou.

En la seva resposta, Marshall Cohen amplia el ventall de recursos utilitzats per Balanchine pel que fa a l'expressivitat, que no són com diu Levin exclusivament abstractes, sinó també d'ordre dramàtic i a vegades fins i tot mimètic. Per exemple, a *Jewels*, en les relacions que s'estableixen en els seus passos a dos en l'expressió de diferents caràcters, o escenificant els temperaments de l'espècie humana a *Four Temperaments*.

Si apliquem ara els termes d'aquest debat sobre la relació entre dansa, representació i expressivitat –cos sublimat per la dansa clàssica en si i/o ús del gest i l'expressivitat dramàtica en la dansa– a l'anàlisi poètic de l'obra de Hans van Manen, ens trobem amb una situació de complementarietat entre totes dues respostes més accentuada encara que en el cas de Balanchine.

En el discurs inaugural de la càtedra honorífica que li va concedir la Universitat de Nijmegen l'any 1987, van Manen va respondre a la pregunta: «Què expressa la dansa?» amb un tristament cèlebre «Dans drukt dans uit, en verder niks». ⁷ Tristament, perquè en repetides ocasions posteriors ha hagut de matisar les interpretacions literals que s'han fet de l'afirmació vinculant-la a la seva obra. Si bé és cert que, igual que Balanchine, van Manen ha rebutjat gradualment la idea de narrativitat en termes de conte o lectura psicològica o al·legòrica, no ha renunciat mai a la noció d'expressivitat emocional més enllà del moviment. Hans van Manen accepta –de la mateixa manera que accepta el vocabulari i per tant les possibilitats de la tècnica clàssica com a font primària d'on extreure material– que les danses que crea són realitzades amb cosos vius, sencers, éssers en relació –entre ells, amb l'espai, amb el moviment, etc.– i per tant expressius un cop a escena. Eva van Schaik, en un article del mateix any vuitanta-set, posava aquest credo en el context de la carrera professional del coreògraf i també en relació amb la influència de Balanchine (SCHAIK, 1987):

From 1957, when he first made his debut as a choreographer, we can see how greatly van Manen was influenced by Balanchine's conceptual dance. He developed a distrust of ballets that tell a story and of the use of symbolically indicated codes. (...) As he does not believe in purely abstract ballet, van Manen creates dance dramas without telling an explicit story or referring to literal backgrounds.

La postulació de van Manen per l'abstracció és particular. La forma abstracta lliure d'anècdota del coreògraf parteix de

⁷ Vegeu nota 6.

l'observació de l'espai escènic com una tela de pintor on es traça un dibuix eminentment formal. Però la tridimensionalitat d'aquest espai i la cohabitació en aquest traçar de l'existència dels intèrprets i la vivència del públic afegeixen per a ell d'altres elements ineluctables a tenir en compte.

En aquest llenç, en aquesta nova terra de ningú i terra de possibles que és un escenari buit per a Hans van Manen, el tema meta-dansístic permanent és el fet de treballar amb éssers humans en trànsit, observats des de fora en la seva interrelació per una audiència que es deixa seduir pel que s'esdevé a escena. Aquest punt de partida sempre inclou un Jo, un cos humà viu i existent, i fa inevitable la noció d'un Altre: l'altreballarí, l'altre-espai, l'altre-temps, l'altre-públic. La coreografia de van Manen, així, no només pretén dibuixar una forma abstracta sobre la modulació de formes i sintagmes de la dansa clàssica, sinó també coreografiar aquest sentit relacional, convertir-lo en dansa sense caure en l'anècdota.

Un exemple clar d'aquesta forma de fer és *Situation*, considerada una de les seves primeres obres mestres i coreografiada l'any 1970 per la companyia Nederlands Dans Theater (NDT). *Situation* és una de les poques peces on van Manen no utilitza cap música per a la seva coreografia, sinó una partitura de sorolls quotidians. A escena es veu una habitació amb tres parets quadrículades com el paper mil·limetrat, un rellotge digital de paret i una porta. El tic-tac del rellotge, el soroll de mosquits, obrir i tancar de la porta, etc. marquen el ritme d'una coreografia col·lectiva de reconeixement d'aquell espai clos, fred, agressiu i gairebé angoixant per als intèrprets. A continuació, tres passos a dos –home i dona, dues dones i dos homes– mostren diferents encontres en aquell espai, tots marcats per l'agressivitat plantejada d'inici en aquell ambient, aquella situació.

Al servei d'aquesta i de les que a partir de la mateixa es generen, el moviment, la dansa, estan configurats a través del vocabulari acadèmic del ballet però també i sobretot a través de moviments quotidians convertits en dansa de forma explícita (SCHMIDT, 1987 : 62):

Der grosste Teil des bewegungsrepertoires, das van Manen in Situation zum erstenmal verwendet, stammt aus dem Alltagsleben und wurde für die Tanzbühne neu erfunden: angedeutete Schläge, Judogriffe, Tritte, Nicklichkeiten; die Tänzer reissen einander an den Haaren, stehen auf dem Körper des anderen, zerren und schleifen sich und verbiegen einander die Glieder. Doch was immer sie tun: Es bleibt Tanz, ist eingebunden in einen grossen, fliessenden Rhythmus, welcher der Musik nicht bedarft; van Manen macht die Alltagsbewegung tanzbar und für künftige Choreograph(i)en verfügbar. Jeder Pas de deux, jede Zweierbeziehung hat ein ganz eigenes, unverwechselbares Klima.⁸

Així, Hans van Manen respon a la pregunta que hem plantejat –Què expressa la dansa?– incloent en la seva pauta coreogràfica l'expressivitat inevitable de l'ésser humà. No dona via lliure a les emocions profundes i arrelades dins la persona de l'interpret, ni afegeix al moviment un significat temàtic psicològic o al·legòric a traduir en paraules clares. Ell considera els

8 «Gran part dels moviments que van Manen utilitza per primer cop a Situation, tenen el seu origen a la vida quotidiana i han estat reinventats per a l'escenari: baralles insinuades, maniobres de judo, puntades de peu, estira-irronses corporals... Els ballarins s'agafen pels cabells, s'erigeixen sobre el cos de l'altre, s'estiren violentament, s'arrosseguen i es regiren les extremitats entre ells. Però tant se val el que facin, segueix sent dansa i està immersa dins d'un vigorós ritme incessant que la música no demana. Van Manen fa ballable el moviment quotidià i el posa a disposició de futurs coreògrafs i coreografies. Cada pas de deux, cada relació de parella, representa un clima completament únic i inconfusible».

cossos com a matèria per a la 'seva' dansa abstracta i també les diferents pulsions vitals dels intèrprets com a éssers existents allí, en aquell moment, sotmesos a diferents situacions i interrelacions.

No-negant, com dèiem, l'expressivitat inherent a l'ésser dansant a causa de la seva existència a escena i posant-li límits –és a dir, coreografiant-la– van Manen aconseguir fer abstracció de la matèria amb la qual treballa, mantenint la narrativa a ratlla. Segueix suspenent el moviment en una trama on la principal protagonista és la dansa i no al revés. No es contradiu, per tant, quan diu «dans drukt dans uit, en verder niks», perquè ell ho converteix tot en dansa, sense oblidar, simplement, que el que balla no és només un cos sinó també un ésser concret, una existència que transita per aquell espai i temps donats. No defuig, de nou, sinó que codifica i aprofita l'univers expressiu i temàtic inherent a la dansa durant el seu esdevenir. Clive Barnes, crític important de dansa de la Nova York dels anys setanta, va resumir el formalisme híbrid de van Manen d'aquesta manera, després de l'estrena a la ciutat d'Adagio Hammerklavier, al novembre de 1976 (Clive Barnes, a REYNOLDS, 2002):

Manen is not interested in presenting pure-dance ballets, although, perhaps dramatically, most of his ballets appear to have been refined down to pure dance. Yet behind every dance is always the shadow of drama, the cut and thrust of a deliberately unspecified emotion.

L'ombra del drama, la dramaturgia suspesa, es refereix precisament a aquest suspendre el sentit que permet a la forma de la dansa –no només la del cos– aflorar amb una potència afegida, sublimada, com si sortís expulsada de la gestió de

les tensions i interrelacions entre els intèrprets, entre formes creades a partir de combinacions tècniques del moviment i la seva intenció dramàtica. El *deliberately unspecified emotion* que defineix Barnes és molt clarificador en aquest sentit, i molt dansístic. Van Manen és coreògraf, no contantes, però no obstant això formula a través de la coreografia un comentari sobre problemes humans, de l'existència del ser.

En aquest sentit, i al costat d'aquesta intencionalitat dramàtica i la conversió de gestos quotidians en elements coreogràfics que hem vist a *Situation*, el recurs compositiu més habitual de Hans van Manen per a la consecució d'aquesta abstracció de l'existència és el control sobre la direcció de les mirades dels seus intèrprets. En paraules seves (Hans van Manen, a JONKERS, 1992):

De lust tot abstraheren bepaalt mijn balletten, maar de abstractie mag nooit het menselijk wezen ondergraven. Er mag geen seconde worden vergeten dat er mensen staan. Ik heb dat ondervangen door altijd een hoofdrol te reserveren voor de kijkrichting.⁹

La mirada en van Manen és clau, i ens permet dibuixar aquí un pont amb la segona clau poètica que tractem en aquest article: l'erotisme com a leitmotif o impuls de recerca constant en tots els seus ballets. En les seves obres, el coreògraf holandès tracta d'aixecar una quarta paret entre el món de l'escenari i el del públic, convertint el darrer en un *voyeur*, un espia extern d'un enigma la resolució del qual té prohibida. Un enigma

9 «El desig per l'abstracció determina els meus ballets, però l'abstracció no pot minar mai l'ésser humà. No es pot oblidar ni un segon que allà hi ha persones. He abordat aquesta qüestió donant sempre un rol protagonista a la direcció de les mirades».

aparegut justament per aquest coreografiar de les mirades, pel moviment, i pel que es genera a partir dels dos en relació amb l'altre-intèrpret, l'altre-espai, l'altre-temps, etc.

L'Eròtica del mirar

Un dels possibles enllaços entre van Manen i l'erotisme el planteja Eva van Schaik quan intenta definir la recerca estètica del coreògraf, navegant entre el classicisme i la modernitat (SCHAIK, 1997):

Van Manen gebruikte de klassieke traditie als een echte pragmaticus, tongue in cheek, en hij legde onverwachte dwarsverbanden tussen de tijdloos geachte esthetiek van de academische danstechniek en de erotiek van de moderne tijd.¹⁰

L'eròtica de la modernitat expressada per van Schaik es refereix a la relació dual de van Manen amb la tècnica clàssica, similar a la de Balanchine i a la que ja ens hem referit al plantejar el seu marc contextual: la tendència a treballar sobre la base del vocabulari acadèmic aplicant, però, sobretot a la tècnica compositiva, preceptes propis de la dansa moderna. En aquest sentit, lluny d'instal·lar-se en la fredor de l'ús del ballet en estat pur, Hans van Manen s'ha deixat seduir durant la seva carrera per tot el que el seu present li ofería a nivell estètic, tècnic o fins i tot musical. Així, es va enamorar de pintors i escultors minimalistes, de la filosofia constructivista i de les noves tecnologies com el vídeo, per exemple, mentre que per una altra banda no va tenir por a desplaçar la frontera de la

¹⁰ «Van Manen va utilitzar la tradició clàssica com un veritable pragmàtic, tongue in cheek, i va traçar lligams travessers inesperats entre la suposada estètica atemporal de la dansa acadèmica clàssica i l'eròtica dels temps moderns».

convenció escènica de la dansa clàssica a la recerca, també, de l'adrenalina del que no s'havia fet mai abans. Són famosos en aquest sentit, i per posar exemples d'ordre tecnològic, el ballet *Life* (HNB, 1979) i *Mutations* (NDT, 1970). El primer,¹¹ un pas a tres entre un *camera-man* amb càmera, una ballarina i les seves projeccions en directe, va obrir noves possibilitats al treball amb vídeo a l'escena a través de projeccions en directe, pocs anys després dels primers experiments de Merce Cunningham.¹² *Mutations*, en canvi, combinava dansa en directe –coreografia de Glen Tetley– amb els videomuntatges de van Manen *Motion I, II i III*. En aquest cas, a banda de la innovació tècnica, l'experiment i la transgressió radicaven en els intèrprets que, tant a l'escenari com a les projeccions, ballaven completament nus.

Però la noció d'erotisme ens permet abordar l'obra i la poètica de van Manen des de més angles. Tornant a la idea d'enigma, van Manen concep la dansa com un art eròtic en tant que visual, que entra pels ulls, que abans que res es deixa mirar (SCHAİK, 1997). Apropant-la, ara sí, més a la pintura i a les arts visuals que al teatre, podem dir que per a ell la dansa és eròtica perquè està dominada pel *voyeurisme*: eliminant la frontalitat declamàtoria de l'academicisme clàssic, qui mira un espectacle de dansa de Hans van Manen –igual que qui mira una imatge pictòrica– es troba davant d'un enigma íntim que no li pertany. Aquest enigma, aquesta tensió no-resolta entre el sentit suspès en l'esdevenir continu de la dansa i la mirada de l'espectador té alguna cosa fortament seductora.

11 Per una anàlisi en profunditat de la importància de *Life* per la introducció de l'ús del vídeo als escenaris, vegeu WILDSCHUT (2006)

12 A Merce Cunningham se'l considera el pare de la vídeo-dansa. Va començar a experimentar amb aquest mitjà a partir de l'any 1974 amb la peça *Westbeth*. Per a més informació, vegeu VAUGHAN, 1977.

Les imatges, deia Georges Didi-Huberman, són dialèctiques a través de la tensió entre el tall i l'empatia, entre l'element psíquic i l'element objectiu, la bellesa apol·línica i el caos dionisiac... (DIDI-HUBERMAN, 2005 : 41-42). En van Manen, el tractament de l'Existència de la dansa tal i com l'hem plantejat en l'apartat anterior no s'allunya gaire de l'estudi sobre el nu pictòric del filòsof francès. Per exemple, a través d'una aposta clara pel minimalisme en l'elecció de vestuaris i escenografies, els cossos dels intèrprets en les seves coreografies estan sempre a la vista amb tota la seva dualitat: entre la fredor de l'academicisme i el fragor, esforç i tensió de la seva gestió física; entre l'aparent neutralitat de l'expressió i el món relacional despertat pels canvis de direcció de les mirades; entre la bellesa apol·línica de la forma, o les combinacions geomètriques en l'espai i el caos dionisiac d'emocions no-definides i lliures d'anècdota que transmeten les mirades dels intèrprets.

Són imatges, són éssers convertits en elements figuratius en moviment, que sumen la dialèctica eròtica de les imatges –seguint els termes de Didi-Huberman– amb la seducció del sentit suspès en el present continu de la dansa, del moviment.

En els intèrprets i en la seva conversió en elements figuratius amb vida pròpia trobem una nova dimensió de recerca eròtica del coreògraf. Tornant de nou a la mirada, l'interès de van Manen a coreografiar la direcció dels ulls dels intèrprets va dirigit justament a fer aflorar en ells el seu *uitstraling* eròtic particular, el caçador i el que està llest per ser caçat (Hans van Manen, a SCHAIK, 1987):

I am always fascinated by the question: who are these dancers? ... I'm always hunting for what's genuine, everyone sends out their own erotic vibes and these should be respected.

Van Manen es defineix a si mateix –com a coreògraf i com a persona– com el primer *voyeur* de tots els ballets, deixant-se seduir com a tal per aquest *uitstraling* dels seus intèrprets, dels que espera que el sàpiguen explotar. En una entrevista amb el periodista i crític Maarten Slagboom l'any 1992 va dir: «*Je doet het samen. Ik verwacht van iedere danser dat hij meer is dan een goed danser: hij moet een antwoord hebben, en niet alleen verbaal*»¹³ (Manen, a SLAGBOOM, 1992). Mea Venema, actualment repetidora de les obres de van Manen a nivell internacional i una de les primeres intèrprets sota les seves ordres tant al NDT com al HNB, ho explicava així (Mea Venema, a SCHAIK, 1997 : 194):

*Zijn eerste voorwaarde is dat je je durft bloot te geven en laat zien wat je met beweging kunt doen: je moet met hem meegaan. Van Manen-dansers zijn daarom dansers die plezier in hun eigen lichaam hebben, zichzelf geaccepteerd hebben en zich bewust zijn van hun erotiek: het zijn dansers die niet tegen een beweging vechten, maar zich eraan kunnen overgeven.*¹⁴

La naturalesa de l'intèrpret i la potència de la mirada com a part del material coreogràfic són explotats per van Manen per alimentar la mirada eròtica de l'espectador sobre els seus ballets, però encara falta afegir a aquesta llista un altre element essencial: les particularitats i possibilitats de la tècnica clàssica, que també són aprofitades pel coreògraf per fer sobresortir l'eròtica de l'esdevenir.

13 «Ho fem junts: espero dels meus ballarins que siguin més que bons ballarins. Espero d'ells una resposta, i no només verbal».

14 «La seva primera condició és que t'atreveixis a mostrar-te com ets i a ensenyar què saps fer amb el moviment: has d'entrar en el seu joc. Ballarins-van Manen són per tant ballarins que gaudeixen del seu cos, que s'han acceptat i són conscients del seu erotisme i no lluiten contra un moviment, sinó que s'hi entreguen».

Van Manen aprofita la necessària tensió per elevar el cos d'una ballarina, el suport necessari per un gir o el joc de contrapesos en les posicions fora d'eix, la tècnica de puntes, etc. per dur-los a nous extrems. Accentuant l'esdeveniment generat per aquesta trobada entre els cossos, troba noves possibilitats físiques i de moviment (Hans van Manen, a SCHAIK, 1981 : 121-122):

Kunst moet je een kick geven. (...) onze hersens hebben de stimulering van de zintuigen nodig, wat je met kunst bereikt door het creëren van nieuwe vormen of door op een nieuwe manier te laten kijken. En de kick krijg je door naar een climax toe te werken maar net voor het hoogtepunt je te beheersen, de zaak onder controle te houden.¹⁵

En aquest sentit, s'ha de remarcar com aborda van Manen el seu ofici: per una banda, partint d'un profund coneixement de la lògica física del ballet, i per l'altra, la seva dimensió artesanal i col·lectiva del treball a l'aula d'assaig, teixint i escollint quin moviment i com es duu a terme juntament amb els seus intèrprets. És estimulante la iniciativa d'aquests últims, Hans van Manen aconsegueix extreure nou suc de la seva gestió física dins el vocabulari clàssic, i sempre al servei del concepte. L'objectiu d'aquest mètode de treball és aconseguir que el contacte entre els cossos passi a ser un contacte existencial entre els intèrprets que el duen a terme: tècnicament precís i portat al límit, però inferit a la vegada de tot el bagatge i expressivitat eròtica del seu ser.

15 «L'art t'ha de donar un kick (...), el nostre cervell necessita l'estimulació dels sentits, i això en l'art ho aconsegueixes creant noves formes o fent mirar d'una manera diferent. El kick l'aconsegueixes evolucionant cap a un clímax, però contenint-te just abans del moment àlgid, mantenint el tema sota control».

Trois Gnosiennes (*Pianovariaties III*), coreografia de l'any 1982 per l'HNB, ens pot servir d'exemple. En primer lloc pel problema bàsic plantejat per van Manen a nivell temàtic en aquest duet: realitzat amb música de Satie, el coreògraf volia fer un homenatge a l'art del *partnering*, a la relació esdevinguda entre el ballarí i la ballarina mentre duen a terme un pas a dos de dansa clàssica. La relació de suport físic, la precisió del contacte, la preeminència de la figura femenina i el rol de suport ferm de l'home per fer sobresortir la ballarina queden a la vista a través de múltiples combinacions, portades a l'extrem per les possibilitats que ofereix l'especificitat física dels dos ballarins.¹⁶ Tècnicament extenuant, la depuració de la gestió tècnica és concreta fins al detall i el truc està constantment a la vista.

Però també ho ensenya, i aquí es revela l'homenatge real, la càrrega sensual i l'aspecte més eròtic que posa en joc el contacte entre els dos. La confiança en l'altre –ella manté la mirada baixa, ell no la perd de vista– la cura i la sensualitat despertada pel tacte, ara delicat, ara necessàriament sobtat, la forma escollida per acompanyar o elevar la ballarina, alimenten el concepte dramàtic o estructural. El joc de temps físics, combinant accents de moviment i estrebades amb elevacions a càmera lenta i desenvolupament de figures on es pot apreciar cada petit gest i gestió muscular necessària per a la seva construcció, configura una estructura rítmica que acompanya el fraseig del moviment cap a postures i clímaxs que mantenen en tot moment l'espectador en un estat d'espera pel que vindrà. L'aparició afegida de moments inesperats –com, per exemple, en el darrer gest de la parella abans de sortir d'esce-

16 El primer repartiment el formaven Henny Jurriens, *danseur noble* de vora els dos metres d'alçada, i Maria Aradi, ballarina pes ploma dos caps més petita que ell.

na, els dos *développés* seguits de la ballarina enlairada, sense buscar el suport del terra entremig— deixen l'espectador en suspens. Per una banda, per la sorpresa d'allò no-vist i per l'altra, pel virtuosisme tècnic i la potència necessària perquè succeeixi, que en aquest cas, i al contrari del que sol passar, no s'amaga. El *porté* desplaçat en cercle per l'espai i sorprenentment més llarg del que és habitual, amb la ballarina en posició fetal sobre els braços completament estirats per damunt del cap de l'home, en seria un altre exemple.

Amb tots aquests elements, van Manen accentua l'erotisme de la tècnica, l'erotisme que hi ha en la tècnica necessària d'un pas a dos, centrant l'atenció en els temes —també eròtics— que entren en joc: la força, la potència, el suport, el rol servicial d'un perquè sobresurti la bellesa de l'altra, el plaer físic experimentat en la construcció d'un moviment en comú, etc. L'espectador assisteix a tot plegat com a *voyeur*, com a espia d'una relació única entre dos éssers que no pot entendre del tot i que només pot posseir amb la mirada. Això succeeix, a banda dels motius exposats anteriorment, també en el cas de *Trois Gnosiennes* per la inaccessibilitat aparent del virtuosisme tècnic mostrat en aquest cas a escena.

Eva van Schaik ho resumeix dient que l'erotisme és per a van Manen el *drijfveer*¹⁷ bàsic de l'ésser humà, a banda del més enigmàtic i interessant (SCHAİK, 1997). En una entrevista per al diari de *Volkskrant* l'any 1999, el coreògraf declararia: «*Erotiek is voor mij alles*»¹⁸ (WEBELING, 1999). En aquest darrer apartat hem enumerat algunes formes o modes d'aquesta totalitat: l'erotisme que brilla dels intèrprets —que és en ells, que surt d'ells—, el de la tensió d'un cos estàtic i el del cos tècnic, i finalment l'eròtica del mirar, que es converteix en un acariciar

17 *Drijfveer*: Molla impulsora.

18 «L'eròtica per a mi ho és tot».

per partida doble: acariciar les imatges d'allò que no ens és accessible al tacte –els ballarins i el seu virtuosisme convertits en objecte etern de desig visual– i acariciar el sentit sempre suspès de la dansa, intuïnt el que s'esdevé però sense arribar a desxifrar-ho mai del tot.

El coreògraf nuclear

L'obsessió de Hans van Manen per lliurar a escena de la forma més depurada possible els fruits de la seva recerca poètica en les direccions apuntades en aquest article –l'abstracció de l'existència i el kick eròtic– així com el seu amor per l'estètica minimalista i la filosofia constructivista, l'han convertit amb els anys en un gran alliberador de llast. En l'entrevista introductòria de la sèrie de DVD *Hans van Manen, master of movement* (STICHTING HANS VAN MANEN, DVD1, 2007), deia: «Ik wil zo min mogelijk ballast. Ik wil zo essentieel mogelijk zijn, dat je kan volgen waar ik mee bezig ben zonder dat je er meteen een naam aan kan geven».¹⁹ Eva van Schaik, en el ja citat article de la revista *Dutch Heights* del 1987, resumia (SCHAIK, 1987):

Another specific aspect of van Manen's style is that he has totally banished coincidence and chance. Everything on stage fulfills a specific function. All his dances are about dance and the underlying mechanisms, the movements used, are the results of clear principles that have been previously devised and integrated into one dramatic concept.

19 «Vull tan poc llast com sigui possible. Vull ser el màxim d'essencial possible, que puguis seguir el que estic fent sense que puguis posar-li un nom directament».

El crític alemany Horst Koegler, després de l'estrena d'*Adagio Hammerklavier*, l'any 1973, es va referir a aquest tret estilístic de van Manen amb un terme significatiu, marcant la peça com la primera d'un possible nou tipus de dansa: la dansa nuclear (KOEGLER, 1974). L'adjectiu no hi és perquè sí. A través de la senzillesa, la claredat i la netedat geomètrica de l'ús de l'espai, per exemple, o de la profunda relació amb la música com a punt de partida de gairebé tots els seus ballets, van Manen ha apostat per deixar a la vista només allò que està al servei del kick que hem mirat de definir en aquest article. Una altra mostra és el seu rebuig, per principi, de la lectura dels seus ballets en clau psicològica o al·legòrica: menys és més, *dans drukt dans uit, en verder niks*.²⁰

Hans van Manen enalteix, en definitiva, la dansa com a mètode d'expressió en si mateixa –això sí, amb tot el que *dansa* inclou– i, fent-ho, protegeix l'aparent senzillesa de la seva aproximació al fet creatiu: escollir una música, escoltar-la, trobar imatges o temes o problemes sobre els qual treballar i, amb una idea aproximada de com començar i com acabar, anar construint sobre la marxa a base d'hores d'assaig. Amb això n'hi ha prou i n'hi ha d'haver prou. La seva aproximació a la coreografia és eminentment pràctica i està basada en una fórmula d'èxit personal construïda amb el temps. De forma intuïtiva i a través dels anys ha anat bastint per si mateix un corpus conceptual que li permet veure en cada cas i en cada moment què vol i què no vol. Què es el que val, per a ell, i què

20 «La dansa expressa dansa, i res més». En una de les sessions de la càtedra honorífica de la Universitat de Nijmegen, van Manen mateix explicaria sobre aquesta afirmació: «amb allò no volia dir en cap cas que la dansa no signifiqués res... és clar que té un significat, però un significat a través de la dansa en si. I per tant la dansa expressa dansa i aquesta té un significat. (...) el que a mi no m'interessa és que intentis explicar un conte, que intentis imitar les paraules a través de gestos» (Hans van Manen, a LUSTIG, 1992 : 23).

no. En aquestes pàgines hem intentat explicar els perquès de l'èxit d'aquesta fórmula. Perquè darrere l'aparença de senzilla, la profunditat poètica de l'obra de Hans van Manen no deixa de ser immensa i obre, com hem vist, un ventall molt ric de possibilitats d'anàlisi.

La idea que els seus ballarins eren i són més que simples cossos en moviment és un element essencial en aquest axioma. A banda del reconeixement de l'ofici i la capacitat artística de l'intèrpret –al qual cedeix el dret i del qual espera la capacitat d'apropiar-se i entregar-se als moviments que ell proposa a partir d'un concepte determinat–, es tracta sobretot d'observar-lo a escena com un ésser que uneix en si mateix la transcendència i fisicalitat d'un cos tècnic amb la immanència del seu existir durant la representació (Hans van Manen, a JONKERS, 1992):

De techniek is natuurlijk een prachtige techniek, daar mankeert niets aan. Het heeft te maken met hoe je het gebruikt. We waren ons in die tijd bewust van danskunst. Ik dacht ook vaak na over betekenis, over drama. Toen ben ik op een idee gekomen dat als je –ook als je een zogenaamd abstract muziekballet maakt– de dansers elkaar aan laat kijken, ze geen instrumenten, maar figuren, levende wezens worden. Heel langzaam heb ik me dat eigen gemaakt.²¹

De nou: a través, entre d'altres, de coreografiar les mirades, fa de l'intèrpret una figura en trànsit, quelcom viu i exis-

21 «La tècnica és una tècnica fantàstica, no li manca res. Té més a veure amb com la fas servir. En aquell temps estàvem prenent consciència de l'art de ballar. Jo pensava també sovint en la idea del significat, en el drama. Llavors se'm va ocórrer la idea que si fas que els ballarins es mirin – també quan fas un ballet musical abstracte – deixen de ser instruments per esdevenir figures, éssers vius. Molt a poc a poc m'ho vaig anar fent meu, això».

tent –un cos allà, en moviment– però, no obstant això, simbòlic i imaginari a la vegada. Un ésser dansant i expressiu, dramàtic, impossible de codificar amb paraules i ple de significat. Diferent de si mateix però dotat, no obstant això, d’una pulsio eròtica molt real que la dansa proposada per van Manen –abstracta per natura– aspira a desvetllar. Amb tot això, i havent rebutjat la psicologia, la primera eina de lectura o d’aproximació als seus ballets és o hauria de ser l’erotisme: l’eròtica de l’esdevenir de la dansa i l’eròtica del mirar.

Aquesta és l’aposta plantejada de forma més extensa al treball “Hans van Manen, una aproximació a la seva poètica”. A partir d’aquí, la porta queda oberta per seguir indagant. Hans van Manen és un dels grans coreògrafs europeus del segle xx, i encara un dels més ballats avui en dia. Anar a la recerca de la influència del seu traç poètic a nivell internacional –reivindicant-ne la potència i vigència poètica més enllà de les dues companyies centrals de la seva carrera– és sens dubte una possibilitat d’estudi futur.

En aquest sentit, la definició proposada d’abstracció de l’existència pot ser clau per entendre per què els ballets de van Manen creats fa més de trenta anys segueixen sent absolutament vigents. El vincle que aquesta dansa abstracta traça amb temes universals i atemporals –temes que tenen relació amb la vida, les relacions i l’existència humana plantejada en termes que escapen a tot ancoratge cronològic, històric, o linealment narratiu– allunyen el fantasma de la caducitat: cada vegada que s’aixeca el teló, l’univers proposat pel coreògraf i elaborat pels intèrprets a la recerca de l’erotisme existencial al seu si reneix des de zero.

Encara una altra possibilitat: el cas de van Manen pot servir com a trampolí per aprofundir en l’erotisme com a eina d’observació de la dansa en general, teixint nous vincles i

paral·lelismes possibles entre la dansa i altres arts escèniques i/o visuals. Les opcions són múltiples i poden ser abordades des de perspectives igualment diverses. El treball i l'article volen ser simplement els primers passos necessaris, un punt de partida introductori a Hans van Manen a casa nostra per tenir en compte qualsevol d'aquestes opcions en un futur.

Bibliografia i videografia

- COPELAND, Roger i COHEN, Marshall, ed. (1983). *What is dance? Readings in theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press. Conté:
- LEVIN, David Michael (1973). *Balanchine's Formalism*.
 - COHEN, Marshall (1981). *Primitivism, modernism, and dance theory*.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2005). *Venus rajada: desnudez, sueño, crueldad*. Madrid: Losada.
- GRAU, Andrée (Ed.) (2000). *Europe Dancing*. Londres: Routledge.
- JONKERS, Mark (1992). *Hans van Manen: Fotos, feiten, meningen*. Amsterdam: Nederlands Instituut van de dans.
- KLAIC, Dragan (Ed.) (2000). *Dancing Dutch*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland.
- KOEGLER, Horst (1974 - gener). *Dutch Double. Dance & dancers*
- LUSTIG, Dorine (1992). *Tot u spreekt: Hans van Manen*. Amsterdam: Nederlands Instituut van de dans.
- REYNOLDS, Nancy (2002). *No fixed points - dance in the XXth century*. Londres – New Haven: Yale University Press.
- SCHAIK, Eva van (1981). *Op gespannen voet. Geschiedenis van de Nederlandse theaterdans vanaf 1900*. Haarlem: De Haan.
- (1987 – n.2). *Hans van Manen. Always hunting for what's genuine. Dutch Heights*.

- (1997). *Hans van Manen. Leven & Werk*. Amsterdam: Arena.
- SCHMIDT, Jochen (1987). *Der zeitgenosse als klassieker: über den holländischen Choreographen Hans van Manen*. Colònia: Ballet-Buhnen-Verlag.
- SLAGBOOM, Maarten (1992 – n.30). *Hans van Manen. Mens en gevoelens*.
- STICHTING HANS VAN MANEN (2007). *Hans van Manen: Master of movement: Het oeuvre van Hans van Manen in beeld: 6 DVD collectie*. Amsterdam: Cobra Records.
- UTRECHT, Luuk (1988). *Van hofballet tot postmoderne dans. De geschiedenis van het academische ballet en de moderne-dans*. Zuthpen: Walburg Pers.
- VAUGHAN, David (1997). *Merce Cunningham: fifty years*. Nova York: Aperture.
- WEBELING, Peter (17-07-1999). “Erotiek is voor mij alles”. *De Volkskrant*.
- WILDSCHUT, Liesbeth (2006). *Live: de intrede van de video in de kunst*. dins WATERSCHOOT, Jos van (Ed.) *Theater en Technologie*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland.

Bibliografia adicional recomanada

- COPELAND, Roger (2004): *Merce Cunningham: The modernizing of modern dance*. Londres: Routledge.
- DEKKER, Keso (1981). *Hans van Manen and modern ballet in Holland*. Amsterdam: Bert Bakker.
- FRATINI, Roberto (2011). *A contracuento, la danza y las derivas del narrar*. Barcelona: Mercat de les Flors.
- JONKERS, Mark (Ed.) (2007). *Hans van Manen: meer dan een halve eeuw Dans*. Amsterdam: De Arbeidspers.
- MANEN, Hans van (1996). *Portrait*. Utrecht: Scheffers.

Abstract

This article stems from the paper “Hans van Manen: a guide to his poetry”, prepared as part of the Master’s Degree in Theatre Studies taken at the Autonomous University of Barcelona. Both texts share the goal of providing a presentation of the Dutch choreographer in Catalonia from a theoretical standpoint given that fact that his poetical contributions have barely been touched upon in the sphere of research beyond the Netherlands, despite his ballets being among the most popular around the globe for many decades.

German critic Horst Kogler has defined van Manen’s style as ‘nuclear dance’ ever since the release of *Adagio Hammerklavier* in 1973. Under a veil of minimalism at all levels, the build up of potency in his ballets patently makes them worthy of being branded in such a manner. But what are the poetical keys to them? This article suggests two. Firstly, the acknowledgment of the human existence of the performers in living out the abstract form of dance, which is heightened, among other aspects, by the choreography of visions; and secondly, the notion of eroticism under various guises as the choreographer’s conceptual, aesthetic driving force and, accordingly, as a potential perspective from which to approach his work and his methods.

Starting with a short contextualisation of Hans van Manen in the land of potential for dance that The Netherlands constituted during the fifties, and placing the figure on a poetical par with Georges Balanchine – his key point of reference – both aspects are presented as proposals for study to be addressed in greater depth in the future.