

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=ca>

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=es>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

# UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA

LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA  
DE HANS VAN MANEN

**AUTOR:** JORDI RIBOT I THUNNISSEN

**DIRECCIÓ:** ROBERTO FRATINI SERAFIDE

**TUTORA ACADÈMICA:** NÚRIA SANTAMARIA I ROIG

PROGRAMA DE DOCTORAT EN LLENGUA I LITERATURA CATALANA I ESTUDIS TEATRALS

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA CATALANA - UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

*Tesi Doctoral dipositada l'any 2024*



# Índex

Agraïments.....	4
Introducció.....	6
1. Els ‘interminables’ anys seixanta. Canvis al marc sociopolític i cultural durant els anys de formació i consolidació de la carrera de Hans van Manen.....	22
1.1. <i>Wederopbouw, nozems</i> i rock’n’roll (1945–1958).....	28
1.1.1. <i>Wederopbouw</i> i Pax Americana.....	28
1.1.2. La ‘guerra del ballet’.....	31
1.1.3. <i>Nozems</i> .....	37
1.1.4. ‘ <i>Je moet kunnen swingen</i> ’.....	41
1.2. Els llargs anys seixanta (1958–1970).....	47
1.2.1. Paradoxal consens.....	47
1.2.2. Provo.....	53
1.2.3. Revolució sexual.....	61
1.2.4. Nederlands Dans Theater: Primers anys d’història.....	66
1.2.5. Hans van Manen: Primers anys de carrera.....	79
2. Eros en l’acte d’escriptura. La mirada de Hans van Manen.....	90
2.1. La mirada que despulla.....	105
2.2. La mirada pornogràfica.....	110
2.3. La mirada fotogràfica.....	115
3. La seducció dels signes.....	128
3.1. Articular el discurs, embrutar el codi.....	135
3.1.1. Embrutar.....	142
3.1.2. Omplir i exposar.....	149
3.1.3. Capgirar.....	154
3.2. Les Marionetes de van Manen.....	160
3.2.1. Homes i dones <i>vanmanescos</i> .....	171

3.3.	La promesa d'un significat concret.....	187
3.3.1.	Humor erotitzant.....	199
3.4.	Problemes, restriccions, conceptes, obstacles .....	207
	Conclusions.....	227
	Bibliografia.....	239
	Videografia i linkografia.....	250
	Repertori firmat per Hans van Manen: enregistraments consultats.....	252
	Annexos.....	258
	Annex 1: Fitxes artístiques del repertori de Hans van Manen (1955–2023).....	258
	Annex 2: Fitxes coreogràfiques dels ballets analitzats .....	301

## Agraïments

Aquesta recerca se sosté sobre diverses potes. Per una banda, se sosté sobre la confiança –a voltes sentida com a cega, incomprensible per la part de mi que no tenia ni idea de cap a on estava anant ni de com arribar-hi– d'en Roberto Fratini, el meu director de tesi. Confiança en mi i en aquest projecte. Roberto: T'agraeixo cada comentari i cada conversa. Durant els anys que hem compartit aquest viatge m'he sentit privilegiat de poder créixer a través de les teves paraules, sempre inspiradores, sempre empenyent-me una mica més enllà, proposant enllaços discursius que m'han semblat tant fascinants i excitants (o més) que els ballets de Hans van Manen als que buscava aproximar-me.

En segon lloc, se sosté sobre l'Alfons, sense qui no hagués pogut arribar a terme. Una pota que té una triple naturalesa: la logística, pecuniària, sistèmica, per una banda (essencial); la que s'ha vehiculat a través dels petits gestos d'amor que m'han permès trencar-me a estones, per una altra, i la moral. Gràcies per deixar-me fer i per deixar-me fer a la meua manera.

Pel que fa al suport moral, la llista és òbviament més llarga: *it takes a village*. Obro repàs amb la Sandra Balagué. Sandra, per *tot*: gràcies. Als meus pares i les meves germanes –Renée, Narcís, Mineke, Astrid– i a la meua cunyada Laia i als meus tres nebots Adrià, Marçal i Marlien (i a la Rita, en el record): gràcies per ser l'arrel que sosté la confiança en mi mateix. A en David, la Sílvia i en Nacho, a Barcelona, i als Pocopuc, a Banyoles, per ser el passat que compta i el present sobre el que em vull seguir construint. A l'Anna Rosell per tot això i per les nits que t'has passat revisant el manuscrit: gràcies infinites. I a tota la gent que, a Amsterdam o arreu, m'ha escoltat i animat en moments clau, acompanyant un tram de camí –Beatriu Daniel, Toni Jodar, Sílvia Ruiz, Núria Zaragoza, Irma, Marta, Lluís, Javi, Aga, Quim, Mireia, Fransien, Sanne, Anastasia, Sandra, Efthymios, Cecylia: gràcies. A la meua família neerlandesa i especialment als meus tiets Miriam Thunnissen i Jan Willem Stenvers: gràcies per la constància del vostre escalf.

Als Països Baixos també he de mencionar el suport rebut en la fase primerenca d'aquesta recerca de la Dra. Maaïke Bleeker. L'accés facilitat als recursos de l'ICON (Institute for Cultural Inquiry) de la Universitat d'Utrecht va dur a connexions professionals i personals que han resultat ser de gran valor, molt més enllà d'aquesta recerca. Vull mencionar amb un afecte especial i en aquest sentit a l'Isis Germano, en Dick Zipp, la Laura Karreman, i la Zeynep Gündüz per les reflexions acadèmiques compartides, el suport i –perquè no dir-ho– les oportunitats de feina. També agraeixo a la Peggy Ollislaegers, en Henk van Dijk, la Rachel Beaujean i en Ted Bransen del Ballet Nacional Neerlandès (HNB) l'escolta activa i l'accés a tot el material videogràfic que m'ha fet falta. I, naturalment, a en Hans van Manen en persona: gràcies per obrir-me les portes de casa teua, fins i tot quan encara no tenia molt clar què et volia preguntar.

Vull mencionar també a les propietàries del B&B De Duffeltse Dames, la Gini i la Marion, per brindar-me un cop i un altre el seu niu de Zyfflich a preu d'amic, un lloc que ha resultat ser l'ideal per poder desaparèixer en el laberint que ha estat aquesta recerca i anar-lo descobrint de mica en mica; i als meus companys a ArtEZ, que saben com he passat els últims dos anys i han estat veritables troncs vora la ruta –en particular l'Anouk Mulders, en Huib Ramaer, l'Anahita Shamsavari, la Cécile van den Berk i la Laura Wijnbelt: gràcies per molt.

I finalment a en Sam, a qui li dedico la recerca. Sam: la teva vida ha corregut en bona part en paral·lel a la d'aquest projecte, m'has vist rumiar i riure i cridar i patir. Has acompanyat i fet desaparèixer tots els moments d'angoixa, i m'has brindat els passejos on s'han donat tots i cadascun dels 'eureka'. És per això que vull quedí escrit en paper, en blanc i negre com el teu pelatge: aquesta tesi se sosté també sobre les teves quatre potes. T'estimo.

## Introducció

*Eowyn: Do you not know?*

*Aragorn: It is but a shadow and a thought that you love. I cannot give you what you seek.*

(The Lord of the Rings II – The Two Towers)

*The privilege of sharing a mutual relation with sexuality is the right of philosophy alone.*

(Mario Perniola)

*Nous souhaitons la fusion mais nous constatons l'abîme.*

(Michel Onfray)

El ballet *Kleines Requiem*<sup>1</sup> (1996) es construeix al voltant de la gestió d'un 'problema' determinat: es tracta d'un ballet per a set ballarins, un número senar, en una peça organitzada al voltant de diferents passos de dos. Aquest desequilibri numèric és explotat coreogràficament –molt notablement en les transicions, en la manera en què cada fragment s'encavalca amb o es fon en el següent. La coreografia acompanya o s'inscriu al damunt d'una peça musical sencera (el *Kleines Requiem für eine polka*, Opus 66 de Henryk Gorecki) i les potencialitats expressives, rítmiques i melòdiques d'ambdós llenguatges es donen suport entre sí en un joc que majoritàriament busca l'harmonia. Per exemple: L'allegro estrident, que arriba després de construir amb cura l'únic fragment on els set ballarins apareixen junts a escena, subratlla musicalment i coreogràfica la centralitat del desequilibri numèric com a motiu en el primer instant en què aquest es mostra de forma evident per a l'audiència.

La coreografia compta amb cinc passos de dos. L'últim, i el més llarg, és ballat entre dos homes. En tots ells, ballarines i ballarins es miren entre sí, aparten la mirada quan l'altre els mira, o miren fora d'escena amb una precisió que no es deixa percebre com una acció espontània. En l'encadenar-se fluid de figures i posicions sovintegen gestos obertament dramàtics (afectuosos, molts d'ells: un recolzar del cap sobre l'espatlla de l'altre amb espatlles arronsades, un abraçar suau per la cintura amb la mirada baixa, etc.). Altres moviments d'ordre més abstracte, com els diversos grands pliés<sup>2</sup> a la segona profunds i allargats que exploten fins a l'extrem el tempo musical sobre el que s'inscriuen, també

---

<sup>1</sup> Als annexos d'aquesta tesi es poden consultar les fitxes artístiques de tot el repertori de Hans van Manen, i a la linkografia he deixat constància de la pàgina web oficial de la fundació que porta el seu nom (cfr. Stichting Hans van Manen, 2024). En aquells casos on, com aquí, descrigui un ballet particular amb més detall, faré menció directa a l'enllaç corresponent, mitjançant una nota al peu, per facilitar-ne l'accés a una impressió visual a través de fotografies disponibles online. Per *Kleines Requiem*, cfr. <https://www.operaballet.nl/ballet/hans-van-manen/repertoire/kleines-requiem>.

<sup>2</sup> Noti's que, pel que fa a la terminologia específica i relativa a la dansa acadèmica en català, he seguit les propostes del Diccionari de la dansa clàssica elaborat pel Termcat. Això vol dir que he deixat sense destacar aquells mots o conceptes acceptats per la norma, com grand plié, i que he afegit un indicador entre claudàtors, per assenyalar la fonètica francesa, allà on es considera necessari (com, per exemple, en el cas de pirouette [fr]).



atrauen l'ull de qui mira des de fora cap a la seva quasi-conversió en instant fix. Allargant la possibilitat de percebre l'experiència de la fisicalitat dels ballarins i ballarines en acció, en moments com aquests, l'arrelament a terra i la sensualitat amb què s'investeix l'execució lenta del moviment trenquen tots els paradigmes d'elevació i lleugeresa del ballet clàssic –que a nivell de ‘vocabulari’ no deixa de ser, no obstant això, predominant. La coreografia, igual que el rèquiem de Gorecki, dura un total aproximat de disset minuts.

Estrenada l'any 1996 per la companyia Nederlands Dans Theater (NDT), a *Kleines Requiem* s'acumulen molts dels elements característics de l'estil coreogràfic al voltant del qual es construeix la proposta discursiva d'aquesta recerca: l'estil del coreògraf neoclàssic neerlandès Hans van Manen (Nieuwer-Amstel, 1932). Des que va començar la seva carrera com a coreògraf l'any 1955, Hans van Manen ha creat, en col·laboració amb diverses generacions d'intèrprets, al voltant de cent-cinquanta<sup>3</sup> ballets per a l'escenari. La seva última coreografia, *Dances with Piano*, va ser estrenada l'any 2019 per la companyia Ballet am Rhein de Düsseldorf, a Alemanya. La primera o, millor dit, la que va donar un primer impuls a la seva carrera, data d'exactament seixanta anys: *Feestgericht* (Judici Popular), de 1959. A banda de per la longevitat i la productivitat, la carrera de Hans van Manen ha estat marcada també per l'estabilitat geogràfica. El gruix de les seves obres es va crear i estrenar al si de dues de les principals companyies de dansa emergides als Països Baixos durant els anys seixanta: la ja mencionada NDT, de què va formar part com a codirector artístic entre el 1959 i el 1971 i com a coreògraf associat entre el 1988 i el 2003, i el Ballet Nacional Neerlandès (Het Nationale Ballet - HNB), on va estar adscrit com a coreògraf resident entre el 1973 i el 1987 i des del 2005 fins a avui dia. Internacionalment, la carrera de Hans van Manen va aixecar el vol junt amb la companyia NDT durant els anys seixanta i es va consolidar definitivament durant la seva primera època a l'HNB. A dia d'avui, una part important de la seva obra segueix ben viva arreu del món: un total aproximat de noranta companyies internacionals<sup>4</sup> compten amb peces seves dins el seu repertori.

Que l'obra de van Manen es resisteixi aparentment tan bé al pas del temps pot semblar a primera vista paradoxal, ja que un últim tret a destacar de la seva trajectòria a mode d'introducció és la seva

---

<sup>3</sup> Cfr., per a un recull complet de les fitxes artístiques del repertori oficial de Hans van Manen, l'Annex 1 d'aquesta recerca.

<sup>4</sup> “Behalve door Het Nationale Ballet en Nederlands Dans Theater – de twee voornaamste uitvoerders van zijn werk – worden zijn choreografieën door ruim negentig buitenlandse gezelschappen vertolkt. Tot de internationale sterren met wie hij door de jaren heen heeft gewerkt, behoren Anthony Dowell, Marcia Haydée, Natalia Makarova, Rudolf Nureyev, Oeljana Lopatkina en Diana Vishneva.” (Stichting Hans van Manen, 2024). [“A més del Ballet Nacional Neerlandès i el Nederlands Dans Theatre –els dos principals intèrprets de la seva obra–, les seves coreografies són interpretades per més de noranta companyies estrangeres. Les estrelles internacionals amb les quals ha treballat al llarg dels anys inclouen Anthony Dowell, Marcia Haydée, Natalia Makarova, Rudolf Nureyev, Uljana Lopatkina i Diana Vishneva.”]. El reconeixement internacional del coreògraf també ha estat d'ordre institucional a través de diversos premis i condecoracions. Hans van Manen és Comandant de l'Orde del Lleó Neerlandès (Commandeur in de Orde van de Nederlanse Leeuw) des del 2007 i ha obtingut la Medalla d'Honor de la Casa Reial dels Països Baixos. L'any 2000 va rebre el premi Erasmus i el 2005, el Benois de la Danse Life Achievement Award. El 2017 va accedir a l'Acadèmia Francesa de les Arts i les Lletres (ibid.).

invariabilitat estilística. La seva obra és un monument a la coherència estètica i a la persistència poètica. La seva ‘signatura’ coreogràfica, que emergeix d’un mode de practicar l’ofici desenvolupat i consolidat durant els anys seixanta i setanta del segle passat, s’ha mantingut invariable en tant que fórmula o recepta per produir ballets des de llavors, i és reconoscible i amplament reconeguda. El crític alemany Jochen Schmidt (1987), per exemple, ja el va descriure com un *zeitgenosse als klassieker* (un gran clàssic contemporani) quan es trobava just al zenit de la seva carrera, i la historiadora Eva van Schaik, autora de la monografia *Hans van Manen, Leven en Werk* [Hans van Manen, Vida i Obra], de 1997, definiria el seu estil com un penja-robes dins la tradició del ballet neoclàssic:

Coreògrafs i coreògrafes no són només organitzadors d'espai i temps. També en són els seus productes. En aquest entrellaçat poden desenvolupar una signatura pròpia i reconeixible a l'instant, que es deixa reproduir per tots els professionals de la dansa del món. Aquesta reconoscibilitat també serveix com a marc de referència per a caracteritzar el treball d'altri. És així com es pot acabar desenvolupant un estil o escola amb el seu nom. Durant la seva vida, Hans van Manen ha experimentat com la seva signatura ha esdevingut com un penja-robes dins la cultura internacional del ballet.<sup>5</sup> (p. 9)<sup>6</sup>

Que la seva obra es construeix sobre una estabilitat o, fins i tot, homogeneïtat poètica, ell mateix ho reconeixia amb resignació satisfeta l’any 2007: “Tot va millor amb els anys. (...) Un no es pot canviar a si mateix. I això no és greu, ans al contrari”<sup>7</sup> (‘s-Gravensande, 1997, min. 44:45-45:05). Aquest desinterès per reinventar-se es tradueix en una fidelitat persistent a un seguit de fascinacions personals i creatives que li han permès, una vegada i una altra, de comprometre’s poèticament i íntima amb l’acte de coreografiar, d’*escriure danses*. Aquesta persistència facilita, en definitiva, el gest analític d’observar el corpus poètic de Hans van Manen com un sol tot. Un tot que ha de ser necessàriament entès com un constructe poètic dinàmic i porós, certament divers en els elements que el configuren, però nogensmenys marcat per un seguit de característiques simptomàtiques i singulars.

L’objectiu principal d’aquesta tesi és utilitzar un seguit de paràmetres fenomenològics governats per Eros –referits a la seducció, la transgressió, o el desig– com a terreny i eina de *lectura* de la poètica del coreògraf neerlandès.<sup>8</sup> És a dir: desxifrar, en la mesura en què això és possible, els elements i les

---

<sup>5</sup> “Choreografen zijn niet alleen organisatoren van ruimte en tijd. Zij zijn er ook de producten van. In die verstrengeling kunnen zij een geheel eigen, direct herkenbare signatuur ontwikkelen, die zich door alle beroepsbewegers ter wereld laat reproduceren. Die herkenbaarheid geldt vervolgens ook als referentiekader om het werk van anderen te typeren. Dan ontstaat een naar de choreograaf vernoemde stijl of school. Al tijdens zijn leven maakt Hans van Manen mee hoe zijn signatuur als kapstok binnen de internationale balletcultuur fungeert.”

<sup>6</sup> Noti’s que totes traduccions al català de referències originalment publicades en neerlandès són pròpies, de l’autor. Per a major referència –però en ares de facilitar la legibilitat– he inclòs sempre les cites originals en peu de pàgina.

<sup>7</sup> “Alles gaat beter met de jaren... je kan jezelf niet veranderen, je kan niet onder jezelf komen. En dat is niet erg.”

<sup>8</sup> Noti’s que aquesta recerca emergeix de la meua primera exploració de l’univers poètic *vanmanesc*, recollida al treball final de Màster *Hans van Manen, una introducció a la seva poètica* (Ribot, 2013a). Per a major referència, veure l’article “Hans van Manen: coreògraf del mirar”, publicat a partir d’aquell treball a la revista *Estudis Escènics – Quaderns de l’Institut del Teatre* (Ribot, 2013b). <https://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/770>

operacions clau que configuren la seva signatura posant-los en context, per una banda, i en contacte amb l'univers discursiu de l'experiència eròtica, per una altra. L'elecció d'Eros com a company de viatge per una recerca sobre la poètica de Hans van Manen no és ni original ni sorprenent. Les referències a l'erotisme són constants en ressenyes, programes de mà i articles d'ordre divers sobre la seva obra i la seva persona, i ell mateix ha fet de l'erotisme el seu motiu-paraigües preferit per parlar d'allò que el motiva a l'hora de crear. En una entrevista per al diari *Het Vrije Volk* de l'any 1998 va arribar a dir: "No em puc imaginar res sense erotisme."<sup>9</sup> (Webeling, 1998). Però quines implicacions discursives ressonen en aquesta afirmació? Quins són els poders poètics encapsulats en fenòmens com la seducció, l'excitació sexual o l'experiència eròtica de la transgressió, i com es fan *aparents* mitjançant la dansa escènica en el cas dels seus ballets? Més encara, i en un sentit més general: Es pot defensar, a partir de l'exemple de Hans van Manen, que en la noció general de coreografia hi ha quelcom que es deixa llegir *eròticament*?

La fascinació per l'experiència eròtica de la transgressió a van Manen li ve de jove, marcada en part pel context en què viu durant els seus anys de formació personal i professional. Al primer capítol d'aquesta tesi em proposo descriure de quina manera el coreògraf i la seva obra són, en aquest sentit i com bé apunta van Schaik, productes del seu temps. Descriuré, per tant, els significatius canvis socioculturals, econòmics i polítics que prenen forma durant els anys cinquanta als Països Baixos i que acabarien desembocant, dues dècades més tard, en la consolidació d'un model d'organització social que en molts aspectes trencava amb l'escala de valors que havia regit el país fins a la Segona Guerra Mundial. Un nou model de societat, en paraules de l'historiador Friso Wielenga (2009), per a una 'nova ciutadania' amb una nova percepció cultural de si mateixa com a tal (p. 243).

Per a aquesta recerca, que té com a objecte d'estudi una proposta artística que es relaciona amb el món eminentment a través de cossos en moviment, té sentit centrar aquest repàs històric al voltant d'aquells esdeveniments i moviments que van col·locar precisament el cos, la seva experiència i la seva aparició com a imatge al centre del debat públic. Però aquesta elecció no és merament circumstancial. Les tensions també generacionals que van marcar els anys cinquanta i seixanta als Països Baixos (entre els membres d'una 'vella guàrdia', que pretenia restaurar l'ordre social i moral pretèrit un cop acabada l'ocupació alemanya, i els representants d'una nova 'cultura juvenil', entre els que cal comptar Hans van Manen) sovint es van vehicular, precisament i particularment, a través del cos –i molt notablement a través del cos que ballava i volia ballar a ritme de jazz, swing i rock-n-roll.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> "Ik kan me niks voorstellen zonder erotiek."

<sup>10</sup> Al primer capítol explicaré més en detall com Hans van Manen va ser un *nozem* de primera generació i de primer ordre, un membre d'aquesta 'nova cultura juvenil' emergida després de l'ocupació alemanya. Més endavant, durant els anys seixanta – i tot i no ser participant actiu de moviments-protesta que protagonitzarien la revolta social i de caire juvenil d'aquells anys, com Provo – es poden percebre ressons notables entre la manera en què el coreògraf consolida la seva filosofia poètica i el ludisme, la ironia i l'espectacularitat (la construcció com

A banda de la passió per l'experiència sensual, alliberadora i transgressora de ballar swing, la fascinació de Hans van Manen per l'experiència de l'erotisme com a leitmotiv coreogràfic també es pot vincular a altres processos corporals d'emancipació, aquests més literalment relacionats amb el sexe. Es tractarà aquí d'observar com en tant que homosexual, per exemple, el seu caràcter adolescent, rebel i agosarat es va formar també des de la vivència constant i conscient d'una tensió amb les normes de comportament acceptades per l' statu quo de l'època. La tenacitat amb què el jove van Manen –descarat i sense gaire complexos– es va llançar a viure les seves primeres experiències sexuals es pot vincular al seu gust també poètic per l'excitant sensació de caminar per terreny tabú sobre l'escena, jugant a escriure danses sobre el fil de diverses tensions per fer-les aprehensibles per la mirada.

En el seu famós tractat sobre l'erotisme, el filòsof francès Georges Bataille (2010) descriu el fenomen de la transgressió eròtica com l'acte –necessàriament violent– que dona accés a un sentir de la 'continuïtat' no-humana en què es troba immersa la nostra vida 'discontínua', sempre filtrada per la consciència (p. 7). La condició de violència *sine qua non* d'aquest gest s'entén amb Bataille perquè sempre implica el franquejar d'una barrera que es manté en peu. Duent l'exercici de reflexió al seu extrem, el filòsof francès equipara l'experiència eròtica de la transgressió amb l'últim trastorn vital de l'existència –l'últim traspasar d'una frontera– que és la mort. Bataille ens parla així de l'experiència eròtica com d'una mort figurada i de la transgressió que la fa possible com un acte investit amb una violència similar a l'acte de morir.<sup>11</sup>

Bataille reforça el paral·lel entre erotisme i mort centrant la seva atenció en el terreny d'allò sacre. Mirant enrere en el temps i cap a diferents tradicions culturals, basa el seu plantejament en exemples de pràctiques cerimonials i rituals que giren al voltant del sacrifici, l'èxtasi o la passió per dilucidar com la humanitat ha construït al llarg de la seva història protocols diversos (i sovint violents) per accedir a aquest sentit de continuïtat a què també aspirem de forma vicària a través de l'experiència sexual. A través d'aquestes cerimònies, diu Bataille, es pot observar com, per als humans, aquest sentir extàtic de pèrdua de si que assimila l'erotisme a l'ordre d'allò sacre necessita de la prohibició, d'un límit a ser franquejat (d'una mort figurada a ser comesa), de la vivència del fet com una transgressió, en definitiva, per poder-se consumir i descriure com a tal.

---

a espectacle, vinculada a una forta i creixent consciència del poder de la imatge, també accentuada per la creixent influència de la televisió i el *show business* vingut dels Estats Units) amb la que aquests moviments van donar forma a les seves reivindicacions.

<sup>11</sup> Cfr., per exemple: “Al comienzo es un impulso natural, pero ese impulso no puede darse libre curso sin romper una barrera. Hasta tal punto que, en el espíritu, el curso natural y la barrera derivada se confunden. El curso natural significa la barrera derivada. La barrera derivada significa el curso natural. La barrera derivada no es la muerte. Però del mismo modo que la violencia de la muerte derriba entera y definitivamente el edificio de la vida, la violencia sexual derriba en un punto, durante un tiempo, la estructura de ese edificio. La teología cristiana, en efecto, asimila la ruina moral consecutiva al pecado de la carne con la muerte. Existe una ruptura menor, ligada necesariamente al momento de la voluptuosidad, que es evocadora de la muerte”. (Bataille, 2010, p. 113)

És també en aquesta condició de cerimònia, mitjançant la qual es dibuixa un llindar a ser traspassat, on l'autor traça un paral·lel entre la vivència arcaica d'allò sacre i l'experiència contemporània de l'erotisme a Occident: "Lo más notable de la prohibición sexual es que donde se revela plenamente es en la transgresión" (Bataille, 2010, p.113). En un article dedicat al seu company de generació i professió Bataille, Michel Foucault (2020a) introduïa poc després de la publicació de *El Erotismo* la noció de transgressió en termes similars –subratllant la fràgil complexitat que l'acompanya i que fa tant difícil abordar-la des del pensament–:

Transgression is an action that involves the limit, that narrow zone of a line where it displays the flash of its passage, but perhaps also its entire trajectory, even its origin; it is likely that transgression has its entire space in the line it crosses. The play of limits and transgression incessantly crosses and recrosses a line that closes up behind it in a wave of extremely short duration, and thus it is made to return once more right to the horizon of the uncrossable. But this play is considerably more complex: these elements are situated in an uncertain context, in certainties that are immediately upset so that thought is ineffectual as soon as it attempts to seize them. (p. 73)

El ressò o vincle possible entre la descripció recollida aquí de l'experiència eròtica de la transgressió i de la manera en què es fa aprehensible, per una banda; la fascinació personal de Hans van Manen per la vivència d'aquesta sort de tensió, per una altra, i la naturalesa del seu medi artístic, per una tercera, tampoc resulta ni original ni sorprenent. En paraules de Gerald Siegmund (2006), el fenomen de veure dansa a escena en el cas particular d'Occident està culturalment condicionat d'antuvi per una mirada tradicionalment delerosa, desitjant, i arrelada en pràctiques rituals com les que Bataille recull al seu assaig sobre l'erotisme:

The dancing body meets the viewing body during the spectacle, both of which present themselves in front of a third body that Sibony calls the Other. Derived from the religious function of dancing, this Other is surely not God any more in our secularised societies of today. Its function, however, remains with us. The idea of the Other remains the source of creation, because it is capable of producing language and memory, because it describes the cultural horizon in front of which there is dance, in front of which we watch, understand and interpret dance. Dance in this sense gives rise to cultural and individual memories. It carves out a space for our desire, a space in which the dancing and the viewing subjects meet and miss each other. (p. 82)

L'experiència de la distància culturalment infranquejable que separa<sup>12</sup> el cos modern i occidental que balla sobre un escenari del cos que l'observa des de platea (distància que Siegmund descriu com aquest buit fenomenològic que el públic pot emplenar a través del desig, la fantasia i la memòria, fallant sempre en la seva escomesa en la seva totalitat) s'assembla perillosament a l'experiència eròtica en els termes

---

<sup>12</sup> Separa físicament, especialment, però també semànticament – a nivell de significació lingüística, de capacitat de ser interpretat, com diu Siegmund –i com a imatge idealitzada d'un cos fantasmagòric, impossible, irreal. En diversos apartats d'aquesta recerca m'estendré a descriure com particularment el cos idealitzat del ballarí i ballarina clàssics, com a constructes culturals, també han pres forma motivats per una mirada delerosa i fins i tot pornogràfica (amb Stoneley, 2003; Foster, 1998, i Barba i Montes, 2007, entre altres).

plantejats per Bataille. Això és particularment cert en el cas de la dansa escènica que s'inscriu en la tradició acadèmica occidental del ballet,<sup>13</sup> a la que Hans van Manen pertany. Una tradició que és fruit i en la que s'acumula el pòsit de diferents temps històrics i operacions culturals canviants des del Renaixement i que fixa molts dels seus modes d'aparició convencionals sota els valors burgesos predominants durant el segle XIX francès. Els mecanismes del *desig espectacular* que operen durant aquesta època sobre la dansa exploten el voyeurisme<sup>14</sup> inherent a la posició de l'espectador assegut a la platea d'una sala de teatre des d'una mirada heterosexual, patriarcal i masculina,<sup>15</sup> tornant els cossos que apareixen a escena en objectes particularment muts i marcats (sobretot els femenins) per una delectació sovint obertament *morbosa*.<sup>16</sup>

*A Choreographing Narrative - Ballet's staging of story and desire* (1998), la teòrica de dansa Susan Foster dibuixa l'evolució del ballet des del segle XVIII sobre el fil de canvis socials, morals i polítics i el seu impacte sobre la posició que ocupen les arts en la societat i el que d'elles s'espera. En aquesta història, Foster elucida amb eloqüència i rigor com a través dels anys el ballet perd gradualment la capacitat de pujar a escena cossos positivament eloqüents (en el sentit científic de la paraula) per a la societat que configura el seu públic. El ballet, diu Foster, passa de ser una tècnica educativa o

---

<sup>13</sup> És important apuntar aquí que el manteniment d'aquesta distància o buit fenomenològic, en el paradigma del ballet, és precisament el que ha estat utilitzat per discursos teòrics i aventures escèniques diverses com a argument primer per desacreditar-lo. En la seva ambició d'inscriure allò performatiu en el món que l'envolta en un sentit d'equivalència (explorant el potencial polític del cos performatiu i *nu, anaeròtic, real*) autors com André Lepecki (2004; 2009) han dedicat les seves indagacions a celebrar aquella dansa que redueix al màxim la separació entre cos i presència –o la que aspira a obliterar-la, a *deserotitzar-la*, si es vol– i deixant fora d'angle en el mateix gest l'exploració del valor poètic d'aquelles propostes que, a través del temps, han escollit mantenir en peu l'aspecte més enigmàtic o seductor del cos en moviment sobre l'escena en la tradició occidental. En aquesta tesi, jo defenso per la poètica de Hans van Manen un posicionament oposat, i poso en valor, precisament, la seva manera particularment tensa, perversa i eròtica de mantenir en peu i explorar coreogràficament aquest misteri o aquesta distància.

<sup>14</sup> En el transcurs de tota la recerca, escullo per raons de llegibilitat fer ús del terme voyeur (recollit com a neologisme i inclòs al Diccionari de l'Enciclopèdia Catalana) enlloc del terme més científic en català, escopòfil/a. D'aquesta decisió deriva també l'ús de neologismes no recollits, però d'ús relativament corrent en publicacions periodístiques i acadèmiques com voyeurisme i voyeurístic, escrits aquí sense cursiva.

<sup>15</sup> En diferents apartats d'aquesta recerca em basaré en les teories de Susan Foster (1998) per construir el relat sobre l'evolució del paradigma de la dansa clàssica i posar-lo en relació a la poètica de van Manen. Cfr., per exemple i sobre el caràcter presumptament masculí i heterosexual del desig suggerit pel gènere del ballet romàntic del XIX francès: "Untainted by, because incapable of expressing, issues with social or moral relevance, the ballet entertained and diverted its audience, and at its best enchanted them with its ephemeral beauty. (...) The spectacle they [els espectadors, n. de l'a.] encountered presumed a homogenous vectoring of desire on their part. The female dancer, even as she celebrated the feminine attributes of grace and lightness, also functioned as the object of a masculine desire. Ballets, in all their exquisite invention and wondrous fragility, also stuffed the stage with scantily clad women for a masculine gaze to admire" (p. 229). Per aprofundir en la història de la dansa clàssica des del Renaixement cfr., també, Lecompte, 2014; Glon, 2020, i Nordera, 2020.

<sup>16</sup> Noti's que he decidit mantenir l'ús del castellanisme *morbo*, sempre en cursiva (així com les seves adjectivacions *morbós / morbosa*) per referir-me doblement al sentit català de malatis (aquí, en relació a una atracció per allò que és prohibit o 'convencionalment' insà) i al sentit castellà relatiu a l'atracció o el desig sexual, eròtic.

prescriptiva d'un cert ideal gestual i de comportament a habitar, progressivament i durant el segle XIX, un espai negatiu en termes de productivitat dels seus signes: un espai nocturn, fantasmal, femení i mut:

The theatre remained an ideal place for audience members to see and be seen, but their performance of socializing became restricted to before and after the presentation. During the ballet viewers felt less a part of the spectacle and more like a voyeuristic presence that looked upon it. Nor did they see on stage any movement that they could connect with their own. Dancers manifested feminine and masculine attributes embraced in daily life, but the highly trained bodies and even the choreographic arrangement of those bodies had come to be governed by aesthetic regulations unrelated to quotidian protocol. Dance, now the perfect emblem of muteness, no longer struggled to reconcile image and world, to embody both poetry and painting in motion. A ballet, no longer called an action ballet, specified that genre of spectacle that presented feelings inexpressible through words. It 'told' a story, but that story had become a pretext for the display of lightness, fragility, sensuousness, and evanescence that surpassed, as it resided outside of it all, all verbal description. (p. 218)

A partir de l'adveniment dels diversos modernismes artístics de tombant de segle XX, coreògrafes i coreògrafs, ballarines i ballarins clàssics com Mihaïl Fokine o Georges Balanchine van començar a donar nous usos a aquesta tècnica i als seus codis des de dins la tradició, modulant el seu potencial poètic, negociant amb la llavors ja mítica eloqüència del seu mutis, celebrant, diversificant, declinant, doblgant o provant de destruir els seus paradigmes vuitcentistes per posar-los al servei de motivacions personals o idees que emanaven del seu context de torn. Un altre dels objectius d'aquesta recerca és col·locar Hans van Manen en aquesta tradició neoclàssica<sup>17</sup> i analitzar com la seva proposta poètica gestiona i explota l'espai de desig de què parla Siegmund per satisfer les seves fascinacions. Això vol dir, necessàriament, que aquesta recerca n'és, per tant i també, una sobre la visualitat en la seva poètica, sobre les perspectives i punts de vista imbricats en el fer-se aparent i *aparença de quelcom* dels sistemes de construcció de significat que són els seus ballets. Manllevo el terme visualitat, aplicat a les arts escèniques, de l'estudi *Visuality in the theatre: The locus of looking*, de Maaïke Bleeker (2011):

Visuality happens. Visuality is not a given property of things, situations, or objects. (...) The object of visual analysis is the way things become visible as a result of the practices of looking invested in them. Visuality as an object of study, therefore, requires that we focus on the relationship between the one seeing and what is seen. (...) The theatre organizes the relationship between those seeing and what they see, mediating in a specific relationship between the two. The theatre, therefore, (or so it would seem) presents the object *par excellence* for an analysis of visuality as a phenomenon that takes place within the relationship between the one seeing and what is seen and against the backdrop of culturally and historically specific visual practices. (p. 2)

---

<sup>17</sup> En diferents apartats d'aquesta recerca dedicaré espai a la posta en relació de la poètica de Hans van Manen amb la tradició neoclàssica a la que aquí em refereixo tant sols de forma esquemàtica. Veure, sobretot, la introducció del capítol segon i l'apartat primer del tercer capítol, on discuteixo la manera particular amb què Hans van Manen es relaciona amb el vocabulari i els codis que acompanyen la tècnica del ballet. Cfr. Copeland, 2009; Homans, 2010; Scholl 1994, i Scholl, 2020, entre altres.

La fórmula *aparença de quelcom*, premeditadament en cursiva, inclou una referència suficientment flexible a la possible descodificació de la dansa per apuntar una vegada més a la comprensió de la mateixa com un medi artístic on el cos ballant convida, tornant a Gerald Siegmund, a omplir el buit semàntic que deixa el seu moviment *eròticament*, volent dir: des d'un desig tant constant com ineficient de transgredir el seu silenci de forma definitiva. En paraules de Roberto Fratini (2015), la dansa entesa en aquest sentit *fa signes per fer-se signe* (p. 69). Una naturalesa particularment sincrètica, paradigmàtica i desconnectada de la univocitat del *logos* verbal que l'allunya, encara amb Fratini (2018), de la il·lusió fundacional de la dansa moderna occidental que pretengué restablir un vincle *sant*<sup>18</sup> entre cos, dansa i identitat (p. 30).

A nivell metodològic, escollir la visualitat escènica entesa com el complex *set* de relacions i perspectives que Bleeker proposa com a camp d'estudi (i distanciar-me així, jo també, del precepte ideològic fundacional de la dansa moderna que Fratini critica) se'm planteja com la forma més *justa* d'aproximar-me a la poètica de Hans van Manen. Perquè precisament la dansa de tradició clàssica a la que pertany s'ha sabut reapropiar a través dels anys del mutisme definitiu que el segle XIX francès li va imposar, i al que m'he referit en paràgrafs anteriors, com a principal arma poètica. Pretendre *fer-la parlar*, analitzant l'obra del coreògraf mitjançant una interpretació<sup>19</sup> tancada (simbòlica, psicoanalítica) dels seus ballets, no faria més que contribuir a la subjugació d'un llenguatge (el verbal) sobre un altre (el visual i ballat), alimentant precisament, tal i com ens recorda Foster (1998), la mateixa perspectiva masculina, positiva i lluminosa que va condemnar el ballet i la dansa al seu silenci ombrívol i femení:

The early-nineteenth-century consolidation of masculine public and feminine private spaces feminized all the arts. Construed as less serious or consequential than the domains of government and business, the arts then reproduced among themselves the same gendered and functionalist hierarchies, based on the valuing of abstract and concrete, logical and emotional, textual and visual, through which their relegation to the feminine had been accomplished. Sentiment-filled and evanescent, the dance's display of bodily movement earned it a position as the most feminine of them all. (p. 229)

*A Bewegten in Gelatenheit: een kleine fenomenologie van performance* [Moure's en la resignació: petita fenomenologia de la performance], de 2016, Suzanne Knip-Mooij dibuixa, amb Heidegger de referent, una estratègia d'aproximació al món performatiu com a investigadora on ressona un posicionament similar al que aquí proposo. "El Phainomenon", diu Knip-Mooij, "entès com allò que s'*autorevela*, només pot sortir a la llum a través d'un aproximar-s'hi determinat. Allò per excel·lència fenomènic del

---

<sup>18</sup> La referència que fa Fratini a la santedat es pot relacionar paradigmàticament amb la diferència crucial entre allò sant i allò sacre que planteja Georges Bataille en el seu discurs sobre l'experiència eròtica de la transgressió (Cfr., per exemple, sobre l'elecció d'allò 'beneït i sant' com a alternativa a allò 'maleït i sacre', Bataille, 2010, pp. 123-134)

<sup>19</sup> És de rebut recordar que a l'assaig *Against Interpretation* (1966), Susan Sontag també proposava la descripció, l'hermenèutica i la mirada eròtica, precisament, com a eines més adients que la interpretació per aproximar-se críticament a qualsevol objecte artístic.



fenomen és allò que s'amaga i que només es *deixa* revelar”. A partir d'aquí, l'autora planteja el repte següent: “La pregunta llavors és fins a quin punt aquest objecte de l'ontologia, l'ésser [verb, n. de l'a.] que resideix en tot allò que és (objecte), pot ser forçat a emergir del fons. No obstant això, el fenomenòleg sempre s'esforça a provocar aquest ser-amagat a sortir a la llum”<sup>20</sup> (p. 13). La paraula clau per a Knip-Mooij és aquest *deixar-se aparèixer* del fenomen performatiu i l'enteniment que per aproximar-s'hi des de la reflexió teòrica cal una actitud igualment *resignada*:<sup>21</sup> “Soc de l'opinió que la resignació, aquest ‘deixar ser’ que pugui brindar una alternativa a la metafísica, es pot trobar en una pràctica de recerca que cooperi amb les performances”. I conclou: “És una operació on es practica el pensar ‘deixat’ o ‘resignat’ com un gran moviment. Com un moviment que no té fi. Com un moure’s.”<sup>22</sup> (p. 6).

Costat per costat de l'actitud de Knip-Mooij, a nivell metodològic m'ha resultat particularment atractiu el paral·lel que proposa Roberto Fratini, de la mà d'un postulat de Hannah Arendt,<sup>23</sup> entre l'acció de pensar i l'acció de moure's, i on ressona de nou el distanciament de l'autor amb la idea fundacional de la dansa moderna *d'encarnació* de quelcom:

‘La necesidad de razonar no está inspirada por la búsqueda de verdades, sino por la búsqueda de significados. Y verdad y significado no son lo mismo’. Instigado por la apariencia cambiante y plural de los significados, el modo de especulación de la filosofía, tal y como lo describe Arendt, adquiere de pronto los rasgos de un desenfreno dinámico real, un merodeo de la mente por las mil concreciones de sentido en las que el mundo se asoma a la comprensión, lo bastante parecido a una *chorea* del pensamiento para autorizar a creer que la danza no es otra cosa, a su vez, que el pensamiento *impensable* del cuerpo sobre sí mismo en cuanto apariencia, sesgo, inferencia huidiza y en absoluto ‘encarnación’ de un *logos* divino; concreción, si acaso, de un dudar totalmente humano en que el cuerpo se deja proliferar a sí mismo como la conjetura, siempre provisional, de su propio significado.<sup>24</sup> (pp. 54-55)

Apropant-me al meu objecte d'estudi des de la fenomenologia i la visualitat en els termes expressats fins ara espero evitar caure en allò que Foster (1998) anomena ‘el poder reductiu de les paraules sobre

---

<sup>20</sup> “Phainomenon als het ‘zichzelf openbarende’ is iets dat enkel door een specifiek tegemoet treden aan de dag kan komen. Het bij uitstek fenomenale van het fenomeen is dat wat verborgen is en zich enkel laat ontsluiten. De vraag is vervolgens in hoeverre dit object van de ontologie, het zijn dat zich in ieder zijnde (ding) ophoudt, gedwongen kan worden uit de achtergrond naar voren te treden. Toch streeft de fenomenoloog ernaar dit verborgen-zijn telkens te ontlokken.”

<sup>21</sup> Noti's que *gelaten* és un verb difícil de traduir i amb moltes accepcions: es pot traduir alternativament com a deixar estar, deixar-se, resignar-se, abandonar, rendir-se, etc.

<sup>22</sup> “Het is mijn opvatting dat gelatenheid, en daarmee een alternatief voor de metafísica, kan worden gevonden in een onderzoekspraktijk die ‘samenwerkt’ met performances. (...) Het is een onderneming waar een gelaten denken als een grote beweging wordt geoefend. Als een beweging die geen einde kent. Als een bewegen.”

<sup>23</sup> Fratini es refereix al seu assaig a l'obra de Hannah Arendt *La vita della mente*, (Bolonya : Il Mulino, 1987). Per aquesta recerca, m'he servit de la versió neerlandesa de la mateixa obra: *Denken, het leven van de geest* [Pensar, la vida de la ment] (Arendt, 2014).

<sup>24</sup> També és molt interessant per a aquesta recerca, en aquest mateix sentit, la referència que brinda Roberto Fratini a Giorgio Agamben i a la seva definició de la ‘primera astúcia de l'art’ (cfr. Fratini, 2018, p. 35).

el moviment' (p. 262) i respectar l'espai poètic tant mut com eloqüent i potencialment eròtic que els signes de la dansa de Hans van Manen evoquen. Per fer-ho, dedicaré els capítols segon i tercer a una extensa anàlisi dels diferents marcadors de focalització en joc en la seva poètica. Terme manllevat de l'univers narratològic, 'focalització' és una de les eines proposades per Maaïke Bleeker (2011) per exposar els mecanismes a través dels quals s'organitza la visualitat en l'àmbit específic de l'escena:

Focalization draws attention to the position from which things, people and events are seen and also how this subjective position mediates the vision presented to us. Focalization helps us to clarify how such subjective positions implied within the address presented to us by, for example, a theatre performance, invite us to take up these positions, identifying with the point of view they present us with. (p. 28)

Fent una distinció entre marcadors de focalització externa i interna, dedicaré el segon capítol a dissecionar la mirada des de fora del coreògraf sobre els seus processos de creació per observar com les fascinacions que la guien tenen un efecte determinat i determinant en els ballets que en resulten. Teixint ponts discursius i orgànics entre la seva mirada i altres modes de mirar relacionats amb l'univers d'Eros (la mirada clínica, la pornogràfica i la fotogràfica) miraré d'explicar com van Manen organitza les seves coreografies per guiar o convidar la mirada futura d'espectadores i espectadors a la sensació que Bleeker anomena "the jubilant experience of immediateness and directness, of being able to see it 'as it is'"<sup>25</sup> (p. 38). Una sensació d'elació que, lluny de fer referència a la possibilitat de transmetre de forma unitària i *de facto* allò que es dona a la mirada, apunta (encara amb Bleeker) a l'estratègia possible de dissenyar el punt de vista del públic d'una manera tal que es pugui suggerir aquesta sensació de coincidència. Dit d'una altra manera: en allò referit a l'estudi del tenor de la mirada de van Manen com a marcador de focalització externa dels seus ballets, al segon capítol proposo exposar com la seva mirada despulla els signes amb què treballa per tal que es puguin prestar a ser *llegits* des d'una sensació enigmàtica i jubilant propera a la que Bleeker defineix –però que en aquestes pàgines defensaré no com una experiència relaxada de continuïtat i coincidència sinó com un punt de vista que obliga a espectadores i a espectadors a tensar-se amb el mateix tenor eròtic que el que ha alimentat la mirada que els ha compost.

Que aquesta és la voluntat poètica cardinal del coreògraf que m'ocupa queda encapsulat de forma cristal·lina en l'afirmació següent: "Vull deixar anar tot el llast que pugui. Vull ser el més essencial possible, que puguis seguir el que estic fent sense poder posar-li un nom"<sup>26</sup> ('s-Gravesande, 1997, min. 48:20-48:40). El principal eix sobre el que van Manen teixeix coreografia per atrapar la mirada d'espectadores i espectadors en el sentit descrit fins aquí (el nucli que despulla o el nus que tensa) es *fa aparent* sobretot en el joc entre la forma que la seva dansa agafa en sentit sintàctic i la possible

---

<sup>25</sup> Noti's que, per mantenir el sentit que Bleeker dona a l'expressió anglesa "to see 'as it is'", en aquest manuscrit empraré la fórmula –un xic inortodoxa en català– "veure les coses 'tals que són'", sempre entre cometes.

<sup>26</sup> "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".

significació en termes semàntics que s'hi pugui intuir. És a partir de l'assumpció de la doble naturalesa sintàctica i semàntica del seu medi (de la comprensió de la dansa com un sistema codificat de formes abstractes que, emperò, apareixen al món mitjançant l'acció, el dinamisme, el tarannà i l'expressivitat de cossos humans en moviment), entre altres, que la seva mirada s'*encén*.

Al tercer capítol, finalment, centraré la meua anàlisi sobre els ballets resultants d'aquest mode de mirar per descriure el resultat d'aquestes operacions i estratègies en tant que marcadors simptomàtics de focalització interna de la seva poètica. En primer lloc, em centraré en els modes particularment eròtics amb què van Manen es relaciona formalment i sintàctica amb la tradició acadèmica del ballet. Mitjançant verbs com *capgirar*, *exposar* i *embrutar* explicaré com en l'estil de van Manen el vocabulari, les imatges i els codis del ballet es tensen contra si mateixos per una banda i són contaminats per influències provinents d'altres tradicions de moviment i per l'estètica i les idees emancipadores del seu temps per una altra. En segon lloc, dedicaré atenció a descriure com la mirada obertament *morbosa* de van Manen brinda els seus intèrprets al públic en tant que objectes desacomplexadament compostos per seduir, sovint jugant a subratllar la condició voyeurística de l'audiència. Una objectificació que, tot i ser moderna i emancipadora en allò referit a la representació de feminitat i masculinitat, segueix profundament i convencionalment arrelada en els principis eròtics i banalment erotitzants del romanticisme del mil vuit-cents. En tercer lloc, descriuré diferents maneres en les que els ballets de van Manen encapsulen la promesa d'un pensament més o menys concret i seductor en un sentit semàntic, en un ventall de possibilitats que s'apropen més o menys a l'anècdota concreta, mitjançant recursos com el gest dramàtic, el vestuari, l'escenografia o la relació expressiva amb la partitura musical. En darrer lloc, il·lustraré com la sort de tensió visual buscada per van Manen en totes les seves coreografies és despertada, també, per la gestió coreogràfica de restriccions o 'problemes' que ell mateix s'imposa –com ara, en el cas ja introduït de *Kleines Requiem*, el desequilibri que pot provocar a tots nivells un numero d'intèrprets senar en una peça organitzada al voltant de la figura del pas de dos.

L'acte en què m'embarco com a investigador en aquesta recerca –i molt notablement al tercer capítol– és per tant i finalment un acte de *llegir danses*: una acció que, emperò, vol anar més enllà de la mera lectura dels significats que l'enunciat dels seus signes pugui suggerir (com si de paraules en un text es tractés) i que requereix una aproximació metodològica que estigui en sintonia amb tot allò exposat fins aquí en relació als àmbits de l'experiència eròtica i de la visualitat en el cas de l'escena.

Susan Foster va proposar una descripció possible d'aquesta activitat a *Reading Dancing*, publicat l'any 1986. Foster descriu *llegir dansa* com l'anàlitzar d'una coreografia a partir de l'observació dels elements que la configuren com a sistema de signes i la seva interrelació, distanciant-se ella també de la defensa acrítica de la naturalesa evanescent i mudament simbòlica del medi heretada dels marcs

ideològics que acompanyen el naixement de la dansa moderna a principis del segle XX.<sup>27</sup> L'interès rau per ella en trobar un mètode d'aproximació al fet dansant que inclogui tant la praxi artística de cada creador o creadora com la praxi purament compositiva, adduint: “once the body, the subject, and the expressive act have been ‘de-naturalized’, then the dance can be examined explicitly as a system of codes and conventions that support its meaning” (Foster, 1986, prefaci xviii). Foster defineix l'acció de llegir dansa romanent en l'anàlisi del sistema, centrant l'atenció en com es relacionen signes i potencials significats en cada cas per una banda i vinculant l'estudi de la forma dansada a les corrents de pensament contemporani i postestructuralista del seu temps<sup>28</sup> per una altra. No hi ha tal cosa com una dansa vertadera i una de falsa, diu Foster, sinó diferents estratègies aplicades a diferents marcs, sobre diferents components i amb diferents voluntats que resulten en diferents sistemes de significat al si d'un mateix medi artístic (pref. xxi).

Una altra descripció del mateix acte que em permet –per contrast– insistir en la necessitat d'escollir una aproximació metodològica als ballets de Hans van Manen coherent amb la filosofia escènica del coreògraf és la descripció que proposa Gabriele Brandstetter del concepte *lectura corporal*. Al llibre *Poetics of Dance-Body, image and space in the historical avant-gardes* (2015), la teòrica de dansa alemanya proposa una lectura tal de les imatges-cos que emergeixen de les obres de les pioneres de la dansa moderna per traçar vincles entre la seva aparició i els discursos que l'acompanyen, per una banda, i entre aquestes i les evidències contemporànies de discursos similars provinents de la literatura i les arts visuals pels volts del 1900, per una altra. Fent referència a les teories d'Aby Warburg, Brandstetter defineix les imatges-cos de la primera dansa moderna com a constructes simbòlics mitjançant els quals es poden desenterrar els paradigmes visuals, els patrons o les traces d'una estructura discursiva més profunda i subjacent a les seves idees i les seves figures (p. 31). Per altra banda, proposa la noció de *lectura corporal*<sup>29</sup> per a emfatitzar l'aspecte particular de la seva significació: “The body semiotics contained in the generation of movement signs in dance” (p. 9). A diferència de Susan Foster, Brandstetter defensa així pel seu llegir de les imatges ‘encarnades’ de la primera dansa moderna una aproximació tant semiòtica (relativa als signes, als símptomes i a com es produeixen) com paradigmàticament semàntica, en un gest reflexivament coherent amb les idees i el context de què van emergir.

Ambdós conceptes –*llegir dansa* i *lectura corporal*– entenen en definitiva aquest *llegir* com una praxi que necessàriament ha d'incloure o ser conscient dels modes de mirar culturalment i històricament

---

<sup>27</sup> Segons Foster (1986), en l'època en què va escriure la seva proposta regnava al seu context la creença que la dansa era un “símbol lluminós de veritats humanes impossibles d'explicar” (pref. xvi). Mentre va predominar aquest marc de pensament, la possibilitat d'interessar-se per la forma, per l'anàlisi de l'organització d'una coreografia i dels elements que hi apareixen no comptava, segons ella, amb molt suport.

<sup>28</sup> Encapçalades per autors que també acompanyen aquesta recerca com Michel Foucault i Roland Barthes.

<sup>29</sup> Brandstetter (2015) deriva el terme *lecture corporelle* de la definició d'aquella primera dansa moderna (proposada pel poeta Stéphane Mallarmé) com a *écriture corporelle* (p. 9).

específics en què es presenta una obra determinada. Les imatges-cos que emergeixen de la manera de coreografiar de van Manen no són les mateixes que les d'Isadora Duncan, Loïe Fuller o Valentine de Saint-Point. Ni emergeixen d'una filosofia escènica similar, ni d'un context o marc de pensament que permeti abordar ambdós fenòmens de la mateixa manera. Així, mentre Brandstetter utilitza els conceptes *imatge-cos* i *lectura corporal* com a mitjans per vincular aquestes imatges a un determinat discurs –interpretant les imatges com a part d'una estructura o sistema de signes, però també, i amb Warburg, com a símbols de quelcom perquè així ho exigeixen els modes de mirar cultural i històricament específics dels seus objectes d'estudi–, en el cas de van Manen això implicaria col·locar-se d'esquena a la filosofia escènica de l'artista. En aquesta recerca em proposo, en canvi, remar a favor o sobre el corrent de les voluntats poètiques de van Manen per poder aproximar-me com a investigador a les obres que en resulten des d'una mirada *relaxada*, en el sentit proposat per Knip-Mooij. Es tracta, sumant allò ja recollit fins aquí, de 'desnaturalitzar' els signes de les seves coreografies des d'una certa resignació i distància amb l'objectiu de dilucidar no *què són* sinó més aviat *què volen ser* (com apareixen, com volen funcionar, com es relacionen, quin sistema de significat configuren, etc.). A tal fi he dissenyat una fitxa d'anàlisi coreogràfica mitjançant la qual he recollit –per a diversos dels ballets de van Manen– aquelles imatges, moviments, dissenys o eleccions coreogràfiques i elements que, al meu criteri, encapsulen a mode de focalitzadors interns la perspectiva o punt de vista desitjat pel coreògraf en cada cas. He ordenat aquesta fitxa en aspectes relatius al 'vocabulari' (descripció de components com el sexe i el número d'intèrprets a escena, el decorat, el vestuari, la música i altres elements destacats); aspectes relatius a determinades operacions discursives (o formes d'organitzar la coreografia en diferents escenes o configuracions clarament delimitades, a nivell espacial, o en relació a altres elements destacats com la música, la il·luminació, l'escenografia, etc.), i finalment aspectes, instants o instàncies que vehiculen i ofereixen diferents formes de tensió a la mirada del públic. Aquests últims els he separat, a les fitxes,<sup>30</sup> entre allò que considero que s'esdevé en la dimensió *sintàctica* dels ballets, per una banda, i en la seva dimensió *semàntica*, per una altra.

A través del seu llenguatge, i imbuït per les corrents de pensament estètic, filosòfic i polític del seu temps, Hans van Manen juga constantment amb la possibilitat de transgredir el mutis original de la dansa clàssica des d'una perspectiva moderna i burleta. Ho fa, però o precisament, sense abolir del tot els paradigmes convencionals i vuitcentistes que la governen, generant així una tensió formal (*sintàctica*) amb el mateix codi amb què escriu que, tal com quedarà recollit en les pàgines següents, és necessària per convidar a mirar els seus ballets des d'un sentir eròtic com el que aquí plantejo. Aquesta focalització en la dimensió compositiva de la forma en tensió amb si mateixa és un dels entrebancs que

---

<sup>30</sup> A la introducció del capítol tercer ofereixo una explicació més detallada del disseny d'aquestes fitxes a mode de justificació metodològica de les mateixes. He decidit deixar aquesta justificació metodològica per a més endavant per raons de llegibilitat i per sostenir l'argumentació sobre l'escrutini dels ballets de Hans van Manen en l'apartat on la informació recollida a les fitxes és exposada de manera més rellevant. Per a major referència també es poden consultar les fitxes en si, recollides als annexos d'aquesta recerca.

fan impossible que els seus ballets caiguin mai en allò que Roberto Fratini (2011) anomena l'exemplaritat del conte edificant (p. 50). La dimensió *semàntica*, no obstant això, Hans van Manen també la cultiva i la coreografia amb cura. En la negociació seductora entre signe i sintagma, en la promesa d'arribar a quelcom semblant a una forma d'eloqüència verbal (una que permeti poder donar nom a allò que s'està veient): en el plantejament delerós d'aquesta possibilitat i en la seva renúncia és on es troba la seva proposta de pecat original.

Eros, el fill del Caos, de la Nit i del Dia, l'emergència mítica de l'antiguitat grega que ens parla del problema original del desig, és el vòrtex que succiona les mirades, els moviments històrics, els moviments ballats i el discursos que motiven aquesta recerca. Mantenint en peu el dubte necessari sobre la seva *veritat* i quedant-me en la descripció hermenèutica i necessàriament subjectiva de les estratègies i operacions simptomàtiques que segons la meua percepció i anàlisi configuren el seu estil o signatura, la hipòtesi principal d'aquesta recerca és l'afirmació que la poètica de Hans van Manen té com a principal objectiu excitar la mirada d'espectadores i espectadors en un sentit eròtic: tensar-la, seduir-la. Amb Baudrillard (2011), això implica necessàriament que els ballets de van Manen es dissenyen per romandre en l'àmbit significatiu i fenomenològic de les aparences:

En la seducción es de alguna manera lo manifiesto, el discurso en lo que tiene de más 'superficial', lo que se vuelve contra el imperativo profundo (consciente o inconsciente) para anularlo y sustituirlo por el encanto y la trampa de las apariencias. Apariencias en absoluto frívolas, sino *lugar de un juego* y de un *estar en juego*, de una pasión de desviar –seducir los mismos signos es más importante que la emergencia de cualquier verdad. (p. 55)

Eros no és representat com un ésser diví amb ales perquè sí: apressat i àgil, el desig sempre s'avança a les causes que el justifiquen (quan ens enamorem sempre ho fem, al cap i a la fi, abans de saber perquè). Similarment, proposo que la càrrega potencialment eròtica de l'obra *vanmanesca* es vehicula a través de la mirada delerosa del coreògraf i es posa a disposició del públic a través del seu estil d'escriptura –però no es deixa atrapar en una relació de causa-efecte entre una i altre. Manllevant el terme que Roland Barthes ideà a *Sade, Fourier, Loyola* (1989) per descriure els seus casos d'estudi, en aquesta recerca descriu el coreògraf neerlandès, en canvi i en definitiva, com un *logothete*: un fundador de llenguatge interessat més per *com es tensen* els signes sota l'escrutini de la seva mirada que per la potencial veritat col·lectiva a la que puguin apuntar. Van Manen s'assembla al Marquès de Sade, per exemple i entre altres motius, perquè també necessita *teatralitzar* el seu univers poètic a fi i efecte que ressoni en ell una semblança aparent de realitat o de referent reconeixible des de l'exterior –una semblança que permeti, al seu torn, fer perceptible la perversió tensa i transgressora que el text coreogràfic proposa sobre el mateix. Però de la mateixa manera que (sempre a través de la lectura que en fa Barthes) el primer grilló que l'estil d'escriptura de Sade fixa en les seves novel·les és el que amarra el text a la pàgina, l'estil coreogràfic de Hans van Manen resulta en ballets que no es deixen llegir mai més enllà del que són: operacions discursives i ballades, existents dins l'univers poètic i la tradició

formal i tècnica del neoclassicisme, buides de significat i vertiginosament seductores en el sentit aquí apuntat a mode d'introducció.

# 1. Els ‘interminables’ anys seixanta. Canvis al marc sociopolític i cultural durant els anys de formació i consolidació de la carrera de Hans van Manen

“‘Abans de la guerra’ i ‘després de la guerra’: durant molt de temps aquesta va ser per a molts neerlandesos la manera natural d’organitzar la història nacional de la seva època.”<sup>31</sup> (Wielenga, 2009, p. 191). En el seu llibre *Nederland in de twintigste eeuw* [Els Països Baixos al segle XX] l’historiador Friso Wielenga obre el capítol referit al període de *Wederopbouw* (la Gran Reconstrucció), emmarcada entre els anys 1945 i 1958) preguntant-se si aquesta visió sobre l’impacte històric de la Segona Guerra Mundial no és res més que una interpretació localment mitificada, tenyida per les experiències personals d’aquells i aquelles que van viure el conflicte com una important cesura en les seves vides. A través del seu estudi sobre l’evolució del panorama polític i econòmic del país, l’evolució de la posició dels Països Baixos en una escala internacional creixentment globalitzada i els canvis ocorreguts en les seves dinàmiques socials i culturals, Wielenga conclou en sentit afirmatiu, almenys pel que fa a la política interior i a l’absència de grans canvis en els ordres social i cultural (p. 192). Altres, com J.C.H. Blom (2008), també apunten com, a partir de la segona meitat dels anys quaranta, els Països Baixos reprenen en molts aspectes els fils del passat:

Els anys quaranta van ser només en certa mesura decisius per al desenvolupament de la societat neerlandesa. L’insistent record de l’impacte i l’excepcionalitat de determinades experiències i esdeveniments van empènyer durant molt de temps a un segon pla la consciència de quant havia romàs igual (fins i tot durant els anys d’ocupació), de fins a quin punt les arrels de processos de desenvolupament en curs es podien trobar als anys trenta o abans, i de quants canvis imposats durant l’ocupació van desaparèixer ràpidament després de la guerra. La reparació dels danys bèl·lics i la reconstrucció de l’economia i la societat van exigir tota l’atenció i la mà d’obra – justificant la impressió que es tractava d’una època de grans canvis en comparació amb la dècada de 1930. No obstant això, immediatament després de 1945, en molts aspectes van tornar les velles dinàmiques. Sobretot a partir del 1950, aproximadament, es van reprendre els fils dels anys trenta, tant pel que fa a la vida pública com a la dimensió privada.<sup>32</sup> (p. 4)

---

<sup>31</sup> “‘Voor de oorlog’ en ‘na de oorlog’: lange tijd was dat voor veel nederlanders een vanzelfsprekende indeling in de eigentijdse nationale geschiedenis”

<sup>32</sup> “Toch zijn de jaren veertig nader beschouwd maar in beperkte mate de beslissende jaren voor de ontwikkeling van de Nederlandse samenleving geweest. De zich steeds weer opdringende herinnering aan de ingrijpende en bijzondere gebeurtenissen en ervaringen drongen het besef naar de achtergrond hoeveel er ook heel lang hetzelfde was gebleven (zelfs in de bezettingsjaren), hoezeer er sprake was van een in de jaren dertig of eerder wortelende, doorgaande ontwikkeling en hoeveel verandering tijdens die bezettingsjaren na de oorlog snel weer verdwenen was. Het herstel van de oorlogsschade en de wederopbouw van economie en samenleving eisten als zodanig eigenlijk al alle aandacht en mankracht op. Een overheersende indruk van verandering ten opzichte van de jaren dertig dus. Niettemin keerden in vele opzichten, ook al direct na 1945, de oude verhoudingen terug. En vooral vanaf ongeveer 1950 nam men in het publieke en particuliere leven overwegend de draad van de jaren dertig weer op”.



Aquest reprendre el fil es refereix, sobretot, a la restauració dels *zuilen* (pilars o compartiments): superestructures formals i informals que des de finals del segle XIX dividien la població en subcultures vinculades a factors ideològics i de fe.<sup>33</sup> L'ús del terme *verzuiling*<sup>34</sup> com a metàfora general per descriure la societat neerlandesa de la primera meitat del segle XX és parcial i ha estat contestat per molts investigadors. Wielenga recull les diverses veus actives en aquest debat per acabar conclouent que “tot i les innombrables diferències d'opinions sobre el concepte de *verzuiling*, tots els investigadors coincideixen a dir que els anys vint i trenta del segle XX van veure un fort reforç de les diferents corrents”<sup>35</sup> (Wielenga, 2009, p. 86). Si abans de 1918 aquests pilars ja s'organitzaven al voltant de partits polítics, sindicats i mitjans de premsa escrita, a partir dels anys vint la divisió de la ciutadania en subcultures es va anar estenent en cada cop més camps de la societat. Exemples notables en aquest sentit són l'aparició de diferents emissores de ràdio *pilaritzades* o la fundació de noves universitats afiliades a un pilar o un altre, com la Universitat Catòlica de Nijmegen, l'any 1923. Però tal com diu Wielenga, “també àrees no immediatament lligades a objectius ideològics específics (com l'esport, les activitats d'oci, activitats culturals generals, etc.) van adquirir un caràcter *pilaritzat*, cosa que va accentuar encara més la segmentació dels Països Baixos en subcultures”<sup>36</sup> (p. 87). Més enllà de la validesa de la metàfora com a tret principal per descriure la societat neerlandesa de preguerra val aquí partir de l'afirmació de l'existència dels pilars en si, i de la seva mantinguda influència en les dinàmiques socioculturals i polítiques del país a partir de 1945.

Si bé immediatament després de la guerra no es pot parlar, en el cas dels Països Baixos, d'un tall radical, un dels objectius d'aquest capítol és descriure els, no obstant això, significatius canvis socioculturals, econòmics i polítics que prenen forma durant els anys cinquanta i que acaben desembocant, dues dècades més tard, en la consolidació del que Wielenga anomena una ‘nova ciutadania’ (p. 243): individualista, majoritàriament benestant i consumista, regida per una nova escala de valors i amb una nova percepció tant de si mateixa com del país en què viu. Centraré aquest repàs històric, necessàriament parcial, al voltant d'aquells motius, esdeveniments i *moviments* que van col·locar el cos, la seva experiència i la seva aparició com a imatge al centre del debat públic. A banda de ser rellevants

---

<sup>33</sup> Grosso modo, i sense considerar les diferències regionals dins de cada subcultura –importants, sobretot, en el cas del pilar protestant– ni la mesura en què cada pilar ‘dominava’ l'estil de vida dels seus membres, la societat neerlandesa dels anys trenta es subdividia en catòlics, protestants, liberals i socialdemòcrates. Cfr., per a una definició més extensa del fenomen i com a exemple, Wielenga, 2009, pp. 80–97.

<sup>34</sup> El substantiu *verzuiling* i l'adjectiu *verzuild* es podrien traduir com a ‘compartimentació’ i ‘compartimentat/da’. No obstant això, per ressaltar i respectar l'especificitat d'aquest concepte en el context i l'idioma neerlandès, mantindré el substantiu *verzuiling* i, per facilitar la lectura en català del text, els neologismes *pilaritzat/da* o *despilaritzat/da*.

<sup>35</sup> “Ondanks de talloze verschillen van mening die er over het begrip verzuiling bestaan, zijn alle onderzoekers erover eens dat in de jaren twintig en dertig van de twintigste eeuw sprake was van een krachtige versterking van de verschillende stromingen.”

<sup>36</sup> “Ook terreinen die niet onmiddellijk zijn verbonden met specifiek levensbeschouwelijke doelen (sport, vrijetijdsbesteding, algemene culturele activiteiten, etc.) kregen een verzuild karakter, waardoor zich een verdere subculturele segmentatie van Nederland voltrok.”

per a la meua recerca, val a dir que serà precisament al voltant d'aquests debats on es faran més visibles i palpables al carrer les tensions entre els vells ordres discursius reciclats passada l'ocupació i l'actitud vital dels representants d'una nova 'cultura juvenil' (entre els quals es pot comptar Hans van Manen).

Un segon objectiu és sobreposar l'evolució del sector professional de la dansa neerlandesa a aquest context canviant, i ressaltar com i perquè es pot dir que el nou *tijdsgeest*<sup>37</sup> ressona amb una força particular en aquest àmbit artístic. En tercer lloc, centraré l'atenció en Hans van Manen durant els mateixos anys, posant en relació les dinàmiques i els motius corporals i poètics que governen els dos marcs contextuais anteriors amb el procés de consolidació del seu estil durant els primers anys de la seva carrera com a ballarí i coreògraf. He repartit el capítol en dues parts, seguint parcialment l'exemple de Wielenga en el que es refereix a la cronologia: el període de *Wederopbouw* (1945-1958) i els 'llargs anys seixanta' (1958-1970).<sup>38</sup>

Una curiositat significativa en l'estudi del procés de reinstauració dels pilars passada la guerra i de les posteriors tensions i conflictes que durien, gradualment, al seu desmantellament en les dècades següents és la diferència de punt de vista entre les dues obres de referència sobre aquest període als Països Baixos –sobretot pel que fa a l'actitud de les elits polítiques durant la prolongada i tumultuosa transició del país cap a un model secular i *despilaritzat*. Ambdós estudis publicats l'any 1995, analitzen els moviments socials, polítics i culturals d'aquella època amb dos enfocaments diferents i, des del meu punt de vista, igualment vàlids.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> "Esperit del temps". El terme alemany, *Zeitgeist*, és més comú i internacionalment reconegut, però en el context d'aquesta tesi utilitzaré la versió neerlandesa, per coherència.

<sup>38</sup> Les fonts consultades difereixen en la delimitació del període de canvi cultural i polític referit genèricament com a "els anys seixanta". Pel propòsit d'aquesta tesi m'adscriu parcialment a la proposta de Friso Wielenga. Wielenga parla de 'llargs anys seixanta' per referir-se a un període de gairebé dues dècades de durada: 1958–1977, però dins d'aquest període considera el matis següent: "Des dels darrers anys cinquanta fins a mitjans dels setanta, als Països Baixos es van produir canvis fonamentals en molts aspectes, en alguns de forma sobtada, en altres, gradualment. Si es busca l'epicentre d'aquests canvis, es pot ubicar a la segona meitat dels anys seixanta, amb el període 1958-1965 com a preludi, i els anys posteriors al 1970 com a període en què aquests canvis van conèixer una cristallització definitiva" (Wielenga, 2009, p. 236). ["Vanaf de laatste jaren vijftig tot het midden van de jaren zeventig voltrokken zich in Nederland op veel terreinen fundamentele veranderingen, gedeeltelijk gelijdelijk, gedeeltelijk schokgewijs. Zoekt men naar het epicentrum van deze veranderingen, dan lag die in de tweede helft van de jaren zestig, met de periode 1958–1965 als voorspel en de jaren na 1970 als de periode waarin deze veranderingen definitief doorbraken"]. Deixant de banda els anys en què aquests canvis fonamentals es tradueixen en una nova configuració parlamentària (sobretot a partir de 1973), el període considerat en aquestes pàgines (1958–1970) també serveix a l'objecte d'aquesta tesi perquè coincideix aproximadament amb els primers deu anys d'història del projecte artístic del Nederlands Dans Theater, des de l'avantsala de la seva fundació i fins a l'any en què Hans van Manen va decidir abandonar-la per primer cop (van Manen tornaria a treballar com a coreògraf resident de l'NDT anys més tard, entre 1989 i 1997). Tot i no cobrir la mateixa *llargada* que Wielenga, mantinc la noció de 'llargs anys seixanta' per ressaltar l'impacte de llarg abast que tindrien pels Països Baixos els canvis ocorreguts durant aquesta dècada, tant pel que fa al context sociocultural i polític, com al context específic del sector de la dansa.

<sup>39</sup> Em sumo així a l'apreciació que en fa l'historiador J.C.H. Blom (1997), que defineix ambdues publicacions com a perfectament vàlides i sòlides, si bé naturalment diferents a conseqüència d'haver estat escrites des de posicions de partida contraposades.

Per una banda, a *De eindeloze jaren zestig. Geschiedenis van een generatieconflict* [Els interminables anys seixanta. Història d'un conflicte generacional], Hans Righart parla d'una diferència generacional irreconciliable, d'un conflicte creixent entre dos grups amb escales de valors antagòniques, recollides de forma sumària entre defensors i detractors de tradició i modernitat. Segons Righart, la creixent distància entre dos grups delimitats grosso modo per dues generacions diferents –l'hereva de les estructures de poder dels anys trenta i la representant de la ja mencionada nova 'cultura juvenil'– es troba a la base d'un conflicte social que explotaria a mitjans anys seixanta, quan una posterior 'generació protesta' pren el relleu, dota la 'nova cultura' de discurs ideològic i polític i empeny definitivament el país cap a una nova mentalitat. La proposta de Righart queda resumida de forma clara en la seva introducció, en dir que “les noves forces van rebentar els porticons podrits d'una ventada i, amb el rebuf, tot de coses estranyes es van colar dins de casa i no van deixar pràcticament cap moble al seu lloc”<sup>40</sup> (Righart, 1995, p. 70).

Per altra banda l'historiador James Kennedy, autor de *Nieuw Babylon in aanbouw. Nederland in de jaren zestig* [Nova Babilònia en construcció. Els anys seixanta als Països Baixos], també publicat l'any 1995, parteix de la idea que, en sentit general, les elits polítiques del país van entendre, abraçar i fins i tot promoure l'obertura de portes i finestres per deixar córrer els nous aires als que refereix Righart. Tot i anar a destemps, diu Kennedy, les elits van saber tancar compromisos amb la generació següent i van permetre que el canvi de model d'ordenació política i social –i l'absorció de les noves idees al si de les estructures de govern– s'esdevingués de forma progressiva i eminentment pacífica, enllaçant amb una tradició nacional de pragmatisme institucional i capacitat de progressar amb els canvis imposats pel temps imbricada en la identitat política del país.<sup>41</sup> Així, diu Kennedy (1995), la revolució cultural neerlandesa dels anys seixanta va tenir lloc sense que existís realment l'amenaça d'una revolució política:

Els Països Baixos no van conèixer mai un moviment de dissidència radical i violenta, com els *Weathermen* als EUA, la RAF [*Rote Armee Fraktion*, o *Red Army Fraction*, n. de l'a.] a Alemanya o les Brigades Roges a Itàlia. (...) Els disturbis que van afectar Amsterdam el juliol de 1966, en què un manifestant va morir a conseqüència d'un atac de cor i en què diverses persones van resultar ferides per bales policials van ser, amb diferència, les escenes més cruentes de la dècada.<sup>42</sup> (p. 12)

---

<sup>40</sup> “De nieuwe krachten bleizen de vermolmden luiken van het huis open, lieten vrijwel niets van het meubilair op zijn plaats en woeien vreemde dingen van buiten naar binnen.”

<sup>41</sup> Cfr., per exemple: “Des dels inicis de la República de les Set Províncies Neerlandeses [fundada l'any 1588 i en peu fins a l'any 1795, n. de l'a.] els seus administradors, davant els reptes que imposaven el pluralisme religiós, els forts interessos regionals i les amenaces estrangeres, van aprendre a arribar a compromisos, a pactar entre ells.” (Kennedy, 1995, p. 17). [“Al vanaf het begin van de Nederlandse Republiek hadden bestuurders, geconfronteerd met religieus pluralisme, sterke regionale belangen en buitenlandse dreiging, namelijk geleerd compromissen te sluiten.”].

<sup>42</sup> “Nederland heeft nooit een radicale en gewelddadige verzetsbeweging gekend, zoals de Weathermen in de VS, de RAF in Duitsland of de Rode Brigade in Italië. (...) De rellen die Amsterdam in juli 1966 troffen, waarbij een

Interessant, en el marc d'aquesta tesi, és observar com el repàs de la història de la dansa escènica durant aquells mateixos anys als Països Baixos, impulsada en part pel creixent suport de governs nacionals i locals, ressona amb les teories de James Kennedy sobre com l'actitud de les elits polítiques i l'existència de determinades corrents culturals de fons –subjacents a les tensions socials viscudes al carrer– expliquen el relatiu pacifisme amb què es desenvolupen al país neerlandès els canvis imposats pel *tijdsgeest* dels anys cinquanta i seixanta. Unes corrents o motius culturals que parlen d'un determinat funcionalisme pragmàtic, per una banda, i d'un sentit general d'apreciació per la moderació i el respecte a la llibertat individual, per una altra; i que van dibuixar per a la dansa un context propens a la innovació que va facilitar-ne el desenvolupament. En paraules del que fou durant anys director de l'avui desaparegut *Theater Instituut Nederland*, Dragan Klaic (2000):

It is the very lack of a distinguished tradition that has helped the creative forces to develop in an unhibited, inventing, combining, experimenting way, striving to make up for lost time and for the absence of provisions and an institutional basis from the past. Political stability, economic welfare and a cultural climate prone to innovation and renewal have been conducive factors. (p. 7)

Un dels arquetips que millor defineixen la cultura neerlandesa queda resumit en la frase feta: “*Doe normaal, dan doe je al gek genoeg*” (“Comporta’t amb normalitat, que ja faràs suficientment el burro”). En aquesta expressió ressona, per una banda, el predomini cultural a Holanda del calvinisme protestant des del segle XVI i, per una altra, un bagatge antropològic més de fons que ja es percep en la manera en com els habitants dels Països Baixos han gestionat des de l’Edat Mitjana els reptes imposats per la situació geogràfica del país (en risc permanent d’inundacions, per exemple) o en l’evolució de les formes de govern a la regió des del mateix període (absència de tradició feudal, bressol del liberalisme, necessitat de tancar aliances entre petites comunitats i bàndols contraris per defensar-se de les inclemències del temps, etc.). Totes les fonts històriques consultades refereixen a un indeterminat sentit de la moderació i al pragmatisme –sovint relacionat a la capacitat de tancar compromisos amb altres– com a valors culturals predominants del país.<sup>43</sup> Específicament en l’àmbit de la dansa, l’actitud tradicionalment hostil del calvinisme envers tot allò que té a veure amb la passió i el descontrol del cos se suma a aquests valors. Eva van Schaik (1997) els resumeix i relaciona amb la dansa com segueix:

Els holandesos tenen la reputació de ser gent sòbria i que no balla. L'estrellat, l'exclusivitat i la fatxenderia són pecats capitals i motiu d'escarni. Un cop comencen a ballar o si s'apel·la al seu sentit per a l'expressió a través del moviment, sovint resulta que darrere la sòbria façana

---

betoger stierf als gevolg van een hartaanval en waarin verscheidene personen door politiekogels gewond raakten, waren verreweg de ernstige ontlusten in het decennium.”

<sup>43</sup> En aquest sentit, serveixen també com a exemples edificants tant el relat de Russell Shorto sobre la història de la ciutat d'Amsterdam (2013) com el més personal sobre el context en què s'escriu el relat familiar de l'historiador Geert Mak *De eeuw van mijn vader* [El segle del meu pare], de 1999.

s'amaguen terrenys de gran profunditat dramàtica. Ara bé, l'entreteniment només es tolera si també revela quelcom intrigant. *Candy glamour* i prou no és suficient.<sup>44</sup> (pp. 197-198)

Tot i que encara a dia d'avui segueix existint una desigualtat considerable en el suport financer que rep la dansa en comparació a altres arts,<sup>45</sup> el rol protagonista jugat per alts representats d'institucions públiques en la configuració del mapa professional del sector acabada la guerra –període que es va conèixer com la ‘guerra del ballet’ i que acabaria resultant en un paisatge balletístic dominat pel Het Nationale Ballet, a Amsterdam, i el Nederlands Dans Theater, a La Haia a partir de 1961– implica un canvi de percepció gradual i notable envers la dansa, en primer lloc, per part de les elits. La centralitat del cos en aquest medi artístic, per una banda, i les característiques definidores dels projectes artístics que emergeixen d'aquest context, per una altra, permeten fer ressonar aquest canvi de percepció sobre la dansa amb altres *moviments*, igualment remarcables, pel que fa a l'acceptació i promoció d'idees dissidents i progressistes relatives a altres modes i protocols d'aparició del cos –en aquest cas, dels cossos de la ciutadania, de la societat en general.

En aquest capítol explicaré per tant com, en poc temps als Països Baixos, la dansa clàssica va passar d'ésser una forma d'expressió artística relativament invisible i faltada de prestigi<sup>46</sup> a ser vista per les elits polítiques com una de les principals representants culturals d'una nova i desitjada imatge de país. Gràcies a la iniciativa i la visió artística de coreògrafes com Sonia Gaskell, Hans Snoek, Mascha ter Weeme i Françoise Adret, les principals companyies de dansa clàssica que emergeixen als Països Baixos en aquella època es definiran al voltant de la contemporaneïtat. Aquestes promotores d'una ‘nova tradició de dansa’, per un país sense fortes arrels en aquest àmbit, es van mostrar àvides i capaces d'establir ponts ràpidament amb altres països de l'àrea d'influència atlàntica (eminentment, dels Estats Units, França i Anglaterra); una ambició que encaixava perfectament amb la visió estratègica de les elits, que –amb iniciatives com el Holland Festival– volien redefinir i reforçar la posició dels Països

---

<sup>44</sup> “Nederlanders hebben de naam nuchtere, on-dansante mensen te zijn. Stardom exclusiviteit en kapsones zijn hoofdzonden en bij voorbaat onderwerp van meewarige spot. Gaan zij eenmaal dansen of worden zij op hun bewegingsgevoel aangesproken, dan blijken vaak diepe dramatische gronden achter de nuchtere façade te bestaan. Entertainment wordt echter alleen gedoogd als er ook iets intrigerends mee wordt blootgelegd. *Candy glamour* alleen is onvoldoende.”

<sup>45</sup> Noti's, per exemple, que la dansa no comptarà amb un apartat propi dins el pressupost del Ministeri de Cultura fins a l'any 1954 (Schaik, 1981, p. 67). Cfr., també: *Cultural Policy in the Netherlands* (Ministeri de Cultura, Educació i Ciència dels Països Baixos, 1998).

<sup>46</sup> Tal com recullo en aquest capítol, el prejudici negatiu envers la dansa, i particularment la dansa clàssica, es fonamenta tant en el jou de discursos morals predominantment confessionals i calvinistes com en la percepció del ballet com a art frívola i de revista, fonamentada en l'evolució d'aquesta forma artística arribada de França durant el segle XIX. Cfr., sobretot, els llibres de Hans Uitman *De schouwburg liep vol wanneer het ballet begon* [El teatre es va omplir quan va arribar el ballet], de l'any 2001; i *Toen de Parijse benen de Moerdijk passeerden! De invloed van de Parijse boulevardtheaters op het Amsterdamse ballet (1813-1868)* [Quan les cames parisines van passar el Moerdijk! La influència del teatre de bulevard de París sobre el ballet d'Amsterdam (1813-1868)], de 1996.

Baixos com a país modern i obert a la col·laboració internacional en un nou escenari internacional marcat per la Pax Americana i l'entrada del país a l'OTAN.

Pel que fa als mencionats modes i protocols d'aparició dels cossos de la ciutadania, en les pàgines següents ressaltaré com són precisament qüestions relacionades amb aquests cossos i el seu comportament (sexual i ballat) les que més tensions socials generen –i al voltant de les quals es fa més aparent al carrer i als mitjans de comunicació l'abisme existent entre els defensors de vells prejudicis moralitzants i la voluntat creixentment generalitzada d'aquells que volien deixar-los enrere. La manera en què Hans van Manen i altres com Rudi van Dantzig o Glen Tetley van traduir corporalment i coreogràfica les seves fascinacions poètiques a escena durant aquesta època converteix aquesta 'nova dansa' en còmplice escènica d'una nova mirada sobre el cos i sobre els seus protocols d'expressió i aparició en l'espai públic.

L'estil de Provo, el moviment-protesta més significatiu dels Països Baixos durant els anys seixanta, per exemple, em permetrà establir un vincle entre els trets definidors de l'estil de van Manen i els modes de fer que marcaven el ritme dels esdeveniments al carrer. Provo va pretendre sacsejar l'opinió pública a través d'accions eminentment lúdiques i espectaculars, on l'ambigüitat i la ironia jugaven un paper protagonista. L'absència de programa ideològic concret convertí Provo en una imatge, un mirall provocador a través del qual es pretenia ridiculitzar determinats tòpics persistents de la Holanda *pilaritzada*. El rebuig a la imposició de dogmes ideològics –punt de partida del seu activisme– connecta Provo amb un dels motius culturals sobre els que Kennedy basteix el seu argument: un sentir general favorable a la moderació i contra l'autoritarisme accentuat pel record de l'ocupació alemanya. El posicionament coreogràfic que Hans van Manen consolida per si mateix durant els anys seixanta es fonamenta sobre un rebuig similar, i comparteix amb Provo d'altres motius poètics –com l'ambigüitat i la ironia– així com un sentit per l'*espectacularitat* motivat per un context dominat cada vegada més pel registre visual –no en darrer lloc, gràcies a la ràpida popularització del medi televisiu.

## **1.1. *Wederopbouw, nozems i rock'n'roll (1945–1958)***

### **1.1.1. *Wederopbouw i Pax Americana***

Els Països Baixos emergeixen de la segona guerra en una situació econòmica molt complicada.<sup>47</sup> L'arribada del Pla Marshall l'any 1948 permet al país començar un procés de recuperació econòmica

---

<sup>47</sup> Per a un resum més elaborat de la situació econòmica dels Països Baixos en els anys immediatament posteriors a la guerra, cfr. *Wederopbouw, welvaart en onrust. Nederland in de jaren vijftig en zestig* [La Gran Reconstrucció, benestar i malestar. El Països Baixos durant els anys cinquanta i seixanta], de H.W. von der Dunk (1986); i l'article de J.C.H. Blom sobre els anys quaranta del segle passat *Schokkende jaren, maar geen fundamentele breuk*:

sense precedents i, tal com apunta Friso Wielenga (2009), la influència dels Estats Units no es limitarà a la mera recepció de mitjans econòmics:

Aquesta recuperació [econòmica, n. de l'a.] va anar acompanyada d'una americanització del pensament sobre la producció i el consum. Les idees americanes sobre *efficiency*, *scientific management* i *human relations* no eren noves dins l'àmbit empresarial, però el Pla Marshall i la industrialització de postguerra dels Països Baixos els va donar un nou impuls. Els Països Baixos van ser inclosos a la Pax Americana. Això va comptar per tota l'Europa occidental, però la tesi que els Països Baixos, juntament amb la República Federal Alemanya, van ser els països més receptius a aquesta influència és més que justificada.<sup>48</sup> (p. 215)

Els Països Baixos es modernitzen a imatge del model americà, no en el sentit de pura imitació sinó, com estableixen també els historiadors Schuyt i Taverne (2000), en el d'acomodar, interpretar i difondre una versió pròpia dels principis mencionats a la cita anterior (pp. 43-45). Les elits polítiques emergides després de l'ocupació alemanya aprofiten la Pax Americana, en definitiva, per reconstruir el país a nivell econòmic, industrial i governamental, guiades pel que Wielenga (2009) anomena una "fe optimista en la mal·leabilitat de la societat" (p. 219). Per altra banda, en el nou escenari global marcat pel trencament entre Orient i Occident l'any 1948 i per la pèrdua de les colònies d'Indonèsia l'any 1949, els Països Baixos aprofiten el Pla Marshall per redefinir la seva identitat com a estat modern i com a aliat dels Estats Units al si de l'OTAN:

Abans de la Segona Guerra Mundial, els Països Baixos havien estat considerats principalment com un país de comerç, agricultura i ramaderia, que a més a més controlava un gran imperi colonial a través de les Índies Orientals Holandeses. D'aquella imatge en quedava ben poca cosa. (...) Certament, la industrialització i la *cientifització* [*verwetenschappeling*, a l'original, cursives pròpies, n. de l'a.] de la política neerlandesa no es van iniciar al 1945, sinó que formaven part de processos que s'havien engegat molt abans. Allò nou, però, fou el tempo en què es van començar a dur a terme aquests desenvolupaments i la conscienciació generalitzada d'estar vivint en un període de canvis importants. A més, aquests canvis fonamentals semblaven ser el resultat d'una planificació, gestió, càlcul i control tècnic reeixits.<sup>49</sup> (Wielenga, 2000, p. 219)

---

*Nederland in de jaren '40* [Anys convulsos, però no de trencament fonamental: Els Països Baixos als anys 40], de 2008.

<sup>48</sup> "Dat herstel ging gepaard met een americanisering van het denken over productie en consumptie. Nieuw waren de Amerikaanse ideeën over efficiency, scientific management en human relations binnen de bedrijfsvoering niet, maar met de Marshallhulp en de naoorlogse industrialisatie van Nederland kregen deze nieuwe impuls. Nederland werd opgenomen in de Pax Americana. Dat gold voor geheel West-Europa, maar de these is gerechtvaardigd dat Nederland, samen met de Bondsrepubliek, de landen waren die het meest ontvankelijk waren voor de Amerikaanse invloeden."

<sup>49</sup> "Voor de Tweede Wereldoorlog had men Nederland vooral beschouwd als een land van handel, landbouw en veetelt, dat bovendien met Nederlands-Indië een groot koloniaal rijk bestuurde. Van dat beeld was weinig meer overgebleven. (...) Zeker, verwetenschappelijking van beleid en industrialisatie stonden in 1945 in Nederland niet aan het begin, maar waren onderdeel van al veel eerder in gang gezette processen. Nieuw was echter het hoge tempo en het besef te leven in een periode van grote veranderingen. Bovendien leken die fundamentele veranderingen het gevolg te zijn van succesvol plannen, sturen, berekenen en technische beheersing."

Dins d'aquest reposicionament estratègic, les elits polítiques del país van utilitzar les arts escèniques com a vehicle propagandístic tant a nivell nacional com internacional per sortir de l'ombra de la guerra i estrènyer els vincles de l'aliança atlàntica. El Holland Festival, per exemple, va ser creat l'any 1947 sota el nom *High Art in the Low Lands* amb l'objectiu de mostrar obres tant nacionals com internacionals i tornar a centrar l'atenció en la cooperació i l'intercanvi internacional: "En programar costat per costat expressions artístiques locals i internacionals, el focus havia de tornar a la cooperació i l'intercanvi internacionals. A més, aquest Holland Festival havia de tornar a fer els Països Baixos atractius per als turistes. (...) L'art i els artistes, es pensava, podrien curar l'Europa esquinqada."<sup>50</sup> (Holland Festival, 2024). Aquest ideal sobre el possible rol polític i agermanant de les arts escèniques no és específic dels Països Baixos: el mateix any 1947 neixen altres festivals de referència amb objectius similars, com el festival d'Avignon i el Festival d'Edinburgh.

La importància del Holland Festival per a l'evolució de l'escena de dansa neoclàssica als Països Baixos no es pot menystenir. En successives edicions d'aquest festival pujaran als escenaris del país per primer cop companyies internacionals de referència d'aquell moment com Le Ballet des Champs Elysées, el Grand Ballet de Monte Carlo, l'American Ballet Theatre, el Sadler Wells o el Ballet de l'Òpera de París. A banda del gran impacte que aquestes produccions tindrien, com explicaré més endavant, sobre els ballarins de l'època, la inclusió de la dansa neoclàssica en la programació –encara que fos en menor mesura que l'òpera o la música clàssica– permet afirmar que aquesta forma artística comptava amb l'aura de pertinença a les *High Arts* contemporànies del seu temps.

La creació del Holland Festival s'emmarca, doncs, en un procés de modernització, reconstrucció i redefinició de la identitat del país impulsat a través de noves infraestructures i polítiques –també culturals. Pel que fa a la dansa, l'arribada de nous recursos i la voluntat institucional de reactivar el panorama cultural tant a nivell nacional com local passada la guerra coincideix amb l'aparició sobtada de quatre companyies professionals amb base tècnica clàssica i vocació contemporània a la ciutat d'Amsterdam. Aquesta conjuntura va evidenciar ràpidament l'enorme desigualtat en el finançament públic de la dansa en comparació a altres arts, i la recerca de maneres per corregir aquesta situació es va veure emmarcada de bon principi per una voluntat política (eminentment formulada per successius governs nacionals) d'unir esforços pressupostaris estatals i locals al voltant d'un sol ballet d'abast nacional i de potencial projecció internacional.

Segons Eva van Schaik aquesta voluntat s'ha de llegir en primer lloc des del prejudici cultural preexistent envers la dansa al si de les elits, i des de la tòpica *kruideniersmentaliteit* (mentalitat avara

---

<sup>50</sup> "Door nationale en internationale kunst naast elkaar te laten zien moest de aandacht weer op internationale samenwerking en uitwisseling komen te liggen. Bovendien moest dit Holland Festival Nederland weer aantrekkelijk maken voor toeristen. (...) Kunst en kunstenaars, was de gedachte, konden het verscheurde Europa helen." Cfr., també, *Een Nederlands Wonder: 50 jaar Holland Festival* [Un miracle neerlandès: 50 anys de Holland Festival], de Jessica Voeten (1997).



de petit comerciant) de les institucions públiques del país, per la qual mantenir tres companyies de dansa diferents en un sol municipi es consideraria excessiu i innecessari (p. 78). Però en el context específic de finals dels quaranta i primers cinquanta, aquest projecte de concentració també es pot llegir com a part integrant d'una altra estratègia: unir esforços i recursos al voltant d'un sol projecte artístic que pogués aspirar a col·locar-se a l'alçada de les companyies internacionals de caire similar que arribaven als escenaris a través d'iniciatives com el Holland Festival. De nou, com a part de la voluntat de les elits polítiques de redefinir la marca del país també a través del món de les arts escèniques.

### 1.1.2. La 'guerra del ballet'

Abans de la Segona Guerra Mundial, l'àmbit professional de la dansa als Països Baixos era quasi inexistent. Tal com recull Klazien Brummel (2003), gràcies a la iniciativa individual de persones interessades en les noves formes de dansa que feien furor als escenaris de París, el públic neerlandès pren coneixement tímidament de l'estil d'Isadora Duncan a partir de 1910, i als anys vint pugen esporàdicament als escenaris d'Amsterdam els Ballets Russos i Anna Pavlova, notablement celebrada per la seva expressivitat.<sup>51</sup> Tot i que al llarg d'aquestes dècades s'obren algunes escoles i companyies combinant la línia ideològica de Duncan amb les ensenyances d'Emile Jacques-Dalcroze i també es coneixen iniciatives similars de ballarins neerlandesos entrenats a París sota l'univers tècnic i poètic dels Ballets Russos, no es genera una continuïtat significativa d'aquests estils en el sector professional.

Aquesta situació comença a canviar a partir del anys trenta, principalment gràcies a l'exballarina de Kurt Jooss i deixeble de Mary Wigman, Yvonne Georgi:

La fase pionera de la història de la dansa neerlandesa del segle XX es va completar el 1932, quan l'estrella alemanya de l'*Ausdruckstanz*, Yvonne Georgi, es va establir a Amsterdam. Poc després estaria al capdavant del grup de dansa de l'Associació Wagner, que comptava amb un finançament generós. Georgi va coronar aquesta fase pionera, un període en què la influència de la dansa moderna havia jugat un rol secundari, però decisiu.<sup>52</sup> (Brummel, 2003, p. 181)

---

<sup>51</sup> Per a un recull detallat de l'evolució de l'incipient panorama professional de la dansa escènica entre l'any 1900 i 1945 als Països Baixos, cfr. *Op gespannen voet. Geschiedenis van de Nederlandse theaterdans vanaf 1900* [Amb les puntes en tensió. Història de la dansa escènica als Països Baixos des del 1900], d'Eva van Schaik (1981). Pel que fa a l'èxit de Pavlova a l'escenari del Teatre Municipal d'Amsterdam, l'any 1927, l'autora denota com, tot i els prejudicis, l'elit neerlandesa sabia apreciar l'expressió dramàtica continguda dins la forma ballada ja abans de la guerra. Això no treu, però, la persistència d'una visió generalitzada del ballet com a forma artística frívola i superficial. "El públic holandès no estava familiaritzat amb l'art del ballet convencional i això seguirà sent així fins després de la Segona Guerra Mundial. (...) Per freda i distant que fos la reacció general dels holandesos al fenomen del ballet, la resposta emocional a la visita de Pavlova va ser extraordinària. Això es va deure, sobretot, al carisma personal amb què sabia aparèixer a escena." (pp. 38-39) ["Het Nederlands publiek is niet vertrouwd met de traditionele balletkunst en dat blijft zo tot na de tweede wereldoorlog. (...) Hoe kil en koud de Nederlanders ook reageren op het fenomeen ballet, zo verhit raken un gemoederen bij het zien van Pavlova. Dat is bij uitstek te danken aan haar persoonlijke verschijning."]

<sup>52</sup> "De pioniersfase van de twintigste-eeuwse, Nederlandse dansgeschiedenis werd voltooid in 1932, toen een Duitse vedette van de 'Ausdruckstanz', Yvonne Georgi, zich in Amsterdam vestigde. Zij zou niet veel later de

A partir de la influència de l'*Ausdrucktanz* alemany en la versió que proposa Georgi, l'escena professional de la dansa neerlandesa es comença a desenvolupar seriosament. Durant l'ocupació alemanya, i tot i no compartir obertament els ideals del règim nacionalsocialista, Georgi accepta que la seva companyia, *De Balletgroep* (fundada com a grup independent amb el suport del *Wagnerinstituut* cinc anys abans), sigui absorbida per la Companyia Municipal de Teatre d'Amsterdam, creada l'any 1941 com a òrgan de control cultural sota escrutini del nou règim. La companyia de Georgi va actuar sense interrupció ni competència durant l'ocupació, emplenant sales amb espectacles magnífics i vistosos, produïts gràcies a un suport econòmic envejable en temps d'escassetat (p. 182)<sup>53</sup>.

La figura de Georgi és important per als Països Baixos precisament perquè segueix els passos de Kurt Jooss en la seva combinació dels preceptes expressius de la dansa moderna alemanya amb una base de tècnica clàssica. El seu quasi-monopoli durant la guerra marcà tant el gust del públic –format eminentment per persones de classe benestant que es van acostumar a aquesta versió més dramàtica i existencialment significativa del ballet– com l'estil dels i de les intèrprets de la seva companyia, entrenats tant físicament com expressiva a buscar en la seva pròpia personalitat els mitjans per imbuir de caràcter l'execució del moviment (Schaik, 1981, p. 63).

Acabada la guerra, Georgi fou jutjada com a col·laboracionista i condemnada a una pena de dos anys de prohibició per exercir la seva professió. Incapaç de netejar el seu nom en anys posteriors, la coreògrafa va abandonar el país l'any 1949. El nom *Ausdrucktanz* va desaparèixer dels escenaris neerlandesos per raons de correcció política junt amb el de Georgi, però la influència del seu projecte artístic es troba a la base del mode de fer de tota la generació que la prosseguí. Més enllà de la seva defenestració, passada la guerra no es pot parlar, per tant, d'un trencament amb el seu estil. Ans al contrari: seran sobretot exballarines de Georgi –amb menys visibilitat pública que la seva directora– i persones amb un rerefons poètic similar, però que van passar la guerra a l'ombra de l'ocupació, les que agafaran el seu relleu. Ho afirma Eva van Schaik (1981):

Podem dir amb tranquil·litat que l'escola i la companyia de Georgi són el bressol de tota una generació d'intèrprets, pedagogues i pedagogs i coreògrafes i coreògrafs neerlandesos. Les impressions que obtingueren d'ella es podran reconèixer a les companyies de postguerra com el Ballet der Lage Landen i el Ballet de l'Òpera dels Països Baixos i, d'una manera més secundària, també al Ballet Recital de Sonia Gaskell.<sup>54</sup> (p. 52)

---

leiding krijgen over de goed gefinancierde dansgroep van de Wagnervereniging. Georgi bekroonde de pioniersfase, een periode waarin de moderne dans gezichtbepalend was geweest.”

<sup>53</sup> Cfr., també, Schaik, 1981, pp. 49-65.

<sup>54</sup> “We kunnen gerust stellen dat Georgi's school en groep de bakermat van een hele generatie Nederlandse dansers, docenten en choreografen is. De indrukken die ze bij haar opdoen zullen herkenbaar worden bij het naoorlogse Ballet der Lage Landen, het Ballet van de Nederlandse Opera en op verborgen manier ook bij het Ballet Recital van Sonia Gaskell.”

Van Schaik menciona aquí a tres de les quatre companyies que emergeixen d'un aparent no-res en els anys directament posteriors a la guerra a la ciutat d'Amsterdam. A aquesta llista cal afegir el Ballet Scapino per la joventut, fundat el 1945 per la deixeble de Kurt Jooss, Hans Snoek. Les altres tres companyies apareixerien entre 1946 i 1948: el Ballet der Lage Landen, sota direcció de l'exballarina solista de Georgi, Mascha ter Weeme; el Ballet de l'Òpera Neerlandesa (que ocupa l'espai que deixa la desaparició de la companyia de Georgi al Teatre Municipal d'Amsterdam a partir de 1948, i que serà dirigit en un primer moment per Darja Collin),<sup>55</sup> i Studio'45 (més tard rebatejat com a Ballet Recital), sota la direcció de la mestra de ballet i coreògrafa d'origen lituà Sonia Gaskell.<sup>56</sup>

Aquestes dones (a qui cal afegir Françoise Adret,<sup>57</sup> que substituiria a Collin en la direcció del Ballet de l'Òpera a partir de 1951) combinen l'eufòria de postguerra amb la consciència que als Països Baixos hi havia un espai immens i relativament verge per a desenvolupar la seva professió. Cada una de les seves iniciatives es va saber dibuixar un perfil artístic propi. Aquesta diferència era evident, sobretot, entre els projectes de Mascha ter Weeme (més interessada en crear ballets expressius que tècnicament solvents, espectacles vistosos i accessibles que facilitessin la popularització de la dansa fora de les grans ciutats)<sup>58</sup> i Sonia Gaskell, que veia justament en la formació de ballarins i ballarines amb bona base tècnica el principi essencial necessari per poder guanyar-se el respecte de públic i institucions.

Tot i les diferències, però, a totes elles les va agermanar el prendre la dansa acadèmica com a pal de paller i la consciència que per a desenvolupar la seva professió necessitaven guanyar-se el suport d'un nou públic sobtadament àvid de cultura i novetat, però majoritàriament desconixedor de la dansa escènica. Tant Adret, Gaskell com ter Weeme<sup>59</sup> van mirar fora de les pròpies fronteres per educar l'audiència i vincular els seus projectes a diferents corrents contemporànies, provinents tant de la tradició de dansa neoclàssica hereva dels Ballets Russos com de la dansa més estrictament moderna –

---

<sup>55</sup> Ballarina formada en tècnica clàssica a París durant els anys vint i emigrada als Estats Units abans de la guerra, on va aprendre la tècnica de Martha Graham (Schaik, 1981, pp. 41-46).

<sup>56</sup> Gaskell, de família jueva i arribada a Amsterdam l'any 1939, va ser deixeble de Ljubov Egorova, una de les *étoiles* del ballet rus exiliada a París després de la revolució soviètica. Durant els anys que va viure a la capital francesa (1927-1939), Gaskell va conèixer de molt a prop els últims anys de la companyia dels Ballets Russos abans que la companyia es traslladés a Monte-Carlo el 1929, i va dirigir la seva pròpia companyia de dansa amb escola de ballet adjacent: Les Ballets de París. Poc després d'arribar a Amsterdam, començaria a donar classes en un petit estudi al centre de la ciutat, activitat que seguiria duent a terme de forma intermitent i clandestina durant l'ocupació. Studio'45 va tenir una vida molt breu a causa de la falta de recursos econòmics i Gaskell fundaria una nova companyia el 1949 sota el nom de Ballet Recital. (cfr. Brummel, 2003, pp. 176-183).

<sup>57</sup> Françoise Adret va fer carrera com a ballarina solista al Ballet de l'Òpera de París sota la direcció de l'exballarí dels Ballets Russos Serge Lifar. Al capdavant del Ballet de l'Òpera neerlandesa, Adret va ser la directora artística de Hans van Manen, ballarí professional de la companyia entre 1952 i 1958.

<sup>58</sup> Cfr. Trouw, 1995.

<sup>59</sup> Deixo Scapino conscientment de banda en aquest repàs perquè Hans Snoek no va ser tant coreògrafa com facilitadora de col·laboracions amb diferents agents provinents, també, de les altres companyies locals. A banda, el seu enfocament eminentment pedagògic i enfocat al públic juvenil i infantil la col·loca en una lliga diferent pel que fa a la competència interna. Això no treu que Scapino jugués un rol importantíssim en el desenvolupament d'un nou públic per a la dansa durant els anys cinquanta i seixanta als Països Baixos.

sobretot provinent dels Estats Units i sota l'àrea d'influència de Martha Graham. La falta de recursos públics durant els seus primers anys d'existència també va cimentar en totes les companyies una actitud pragmàtica i comercial que n'accentuaria la competència interna. Totes les seves visions artístiques es van definir, en aquest sentit, al voltant d'un mateix objectiu comú: vendre entrades.

Mascha ter Weeme va connectar ben aviat amb el desenvolupament de la dansa neoclàssica a la Gran Bretanya i, entre 1948 i 1950, va convidar Leo Kersely i Denis Carey –deixebles de Ninette de Valois i ballarins del Sadler Wells de Londres– a crear noves coreografies per a la seva companyia. Gaskell, per la seva banda, va començar organitzant conferències ballades sobre la tradició acadèmica del ballet occidental i va guanyar-se ben aviat el favor de la crítica i les institucions per la seva eficiència com a pedagoga d'una nova lleva de ballarins tècnicament solvents. Aquesta fama li va acabar valent el nomenament com a directora del primer intent formal de concentració de recursos públics en un sol ballet nacional: el Nederlands Ballet, fundat l'any 1954. A partir de llavors, Gaskell va poder començar a desenvolupar seriosament la seva visió artística, combinant l'adquisició de repertori clàssic vuitcentista amb noves peces a càrrec de coreògrafs internacionals (entre els quals: Maurice Béjart, Paul Taylor i John Taras) i la promoció de joves coreògrafs locals, un projecte que explico més en detall i en relació a l'aparició de la companyia Nederlands Dans Theater en apartats posteriors d'aquest capítol. Finalment, Adret va dur als Països Baixos el llegat poètic del seu mestre a l'Òpera de París, Serge Lifar. Tal com Lifar, el seu estil com a coreògrafa era lleugerament provocador, farcit de manierismes i frivolitats posades al servei d'una determinada coqueteria gestual que li va merèixer més d'un escàndol mediàtic en el context neerlandès.<sup>60</sup> No obstant això, la seva exigència des d'un punt de vista tècnic era alt, i als seus programes per l'*Stadsschouwburg* (Teatre Municipal) d'Amsterdam va combinar peces de creació pròpia amb un nombre creixent de fragments i obres del ballet romàntic i postromàntic –com el segon acte d'*El Llac del cignes*, o la creació de la primera adaptació neerlandesa de *Giselle*, estrenada l'any 1957–, peces representatives de les noves tendències dins la mateixa tradició vingudes de França de la mà de Lifar, Gsovsky o Roland Petit, i repertori original dels Ballets Russos com *Les Sylphides* de Fokine. Adret també va ser la primera a pujar als escenaris neerlandesos un ballet de George Balanchine: la versió original francesa de *Palais de Cristal*, l'any 1957 (Schaik, 1997, p. 96)<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> L'última temporada d'Adret al capdavant del Ballet de l'Òpera (1957-1958) va estar marcada per l'escàndol provocat per la seva peça *Le Sanctuaire* (1957), inspirada per un poema del seu marit, Guillot de Rode. Aquesta peça també és un bon exemple de com Adret visualitzava el seu projecte com un de creació contemporània –també en el sentit temàtic o de contingut. Tant al text com a la peça apareix la suggestió que el personatge principal se sent tant atret per Eva com per Llucifer. Aquesta referència amagada a la bisexualitat dins un tema d'inspiració bíblica va despertar crítiques enceses. Després de l'estrena, la companyia va ser denunciada a la *zedenpolitie* (departament policial dedicat a les qüestions morals), que en permetria la gira programada per altres ciutats neerlandeses després d'observar una representació privada de l'espectacle i considerar que la referència a una relació amorosa diferent a la heteronormativa no era tant explícita com per justificar-ne la censura (cfr. Schaik, 1981, p. 99).

<sup>61</sup> Cfr. Schaik, 1981, pp. 75-76, 225.

El procés pel qual –durant els anys cinquanta i a través de diferents capítols– el sector professional de la dansa als Països Baixos evoluciona i es va consolidant al voltant d'aquests projectes, es va acabar coneixent com la 'guerra del ballet'. La voluntat política de concentrar esforços al voltant d'un sol projecte de ballet nacional va resultar en un seguit d'intents per fusionar les companyies i va acabar desembocant en un panorama dominat pel Het Nationale Ballet (1961) i el Nederlands Dans Theater (1959), encara avui les dues companyies de dansa amb major reconeixement local i internacional del país.

Ja l'any 1950 transcendeix a l'esfera pública que, a instàncies del Ministeri de Cultura, s'estaven duent a terme reunions amb responsables de les àrees culturals de l'ajuntament d'Amsterdam per discutir la possibilitat d'unificar les tres companyies que competien per l'espai escènic, el favor del públic i l'opinió de la crítica (Brummel, 2003, p. 182). A aquelles alçades, la tenacitat de les tres directores artístiques havia col·locat la dansa al mapa escènic del país i havia fet dolorosament evident la precària situació professional dels ballarins en comparació als actors o músics que actuaven als mateixos escenaris. El canvi d'actitud de funcionaris i responsables polítics davant d'aquesta realitat emet una primera senyal sobre com el ballet es comença a guanyar, a escala local, un espai com a art autònoma i seriosa –i no tan sols com un acompanyament a l'òpera o una art menor vinculada al món de la revista.

Aquest canvi es començarà a concretar en ajudes financeres amb comptagotes i a través de diferents iniciatives a partir de 1952,<sup>62</sup> any en què el Ministeri de Cultura va fer saber la seva intenció d'ampliar el pressupost nacional per a les arts amb 50.000 florins a ser dedicats específicament a l'àmbit de la dansa –sota condició que es destinessin a la creació d'una única companyia nacional amb seu a Amsterdam. Aquest primer intent no duria a bon port. Si de cas, va obrir la caixa de pandora pel que fa a la batalla d'interessos i favors que va caracteritzar la 'guerra del ballet'. Van Schaik, per exemple, relata amb detall com l'actitud d'un ample sector de la crítica especialitzada –que va mostrar un partidisme incondicional i poc ètic en favor del projecte de Sonia Gaskell– va contaminar el debat i va excitar l'animositat entre les diferents 'faccions' (Schaik, 1981, pp. 68-69, 111-112).

La següent batalla en aquest conflicte la va detonar l'Ajuntament d'Amsterdam l'estiu de 1954, en votar a favor de renovar la subvenció anual al Ballet der Lage Landen i al Ballet de l'Òpera. Aquesta decisió contravenia a última hora l'acord anunciat pel Ministeri de Cultura a principi de temporada de finançar –aquesta vegada amb 80.000 florins– un sol projecte de ballet nacional a partir de setembre d'aquell any. El detonant d'aquesta insurgència havia estat la publicació de l'informe vinculat encarregat a una comissió d'experts internacionals del sector –encapçalada per Kurt Jooss– sobre la configuració del nou ballet, i on es recomanava contra tot pronòstic a Sonia Gaskell com a directora. Davant la possibilitat

---

<sup>62</sup> L'any 1952, la ciutat d'Amsterdam (fins llavors la gran responsable del finançament de l'Òpera neerlandesa, amb seu al Teatre Municipal de la ciutat) va dedicar per primer cop una partida de 40.000 florins del pressupost de l'Òpera específicament per al Ballet de l'Òpera sota direcció d'Adret. A més a més, la ciutat va concedir una subvenció anual al Ballet Recital (3.500 florins) i al Ballet der Lage Landen (6.500 florins) (Schaik, 1981, p. 86).

real i inesperada que els projectes artístics de ter Weeme i Adret desapareguessin del tot, una majoria de representants del consell municipal d'Amsterdam va votar finalment en contra de l'acord tancat entre Ministeri i govern local. Aquesta decisió no va frenar, però, els plans del Ministeri, ja que la ciutat de La Haia es va mostrar predisposada a oferir espais d'assaig i el seu Teatre Municipal com a alternatives d'última hora. És així com, l'any 1954, Sonia Gaskell va esdevenir la directora del nou Nederlands Ballet –receptor de la partida de finançament del Ministeri, amb seu a La Haia i format, essencialment, pels ballarins del seu Ballet Recital (Schaik, 1981, pp. 86-89).

En un entorn marcat per la precarietat compartida i l'animadversió mútua, Gaskell, ter Weeme i Adret van aconseguir desenvolupar els seus projectes artístics a base de visió personal i capacitat d'obrir-se a un repertori internacional, modern i excitant per la seva audiència. Tot i que la combinació de base clàssica i modernitat implicava un cert sentit de continuïtat amb la tendència que Yvonne Georgi havia introduït als Països Baixos als anys trenta, allò que aquestes pioneres pujaven a escena al anys cinquanta era percebut i celebrat com una gran novetat, com un passar pàgina. Eva van Schaik resumeix aquests desenvolupaments, i les seves conseqüències pel sector, com segueix:

Com és comprensible, després de l'alliberament, la dansa provinent de l'Europa central i sobretot l'*Ausdrucktanz* –associada al '*Blut und Boden Kultur*' [Cultura de Sang i Pàtria, alemany a l'original, n. de l'a.]– desapareix del pòdium neerlandès. (...) Aquest espai l'omple ineludiblement l'avenç del ballet clàssic i acadèmic, il·luminat a nivell local per exemples brillants provinents de l'estranger: el Ballet de l'Opéra de Paris de Serge Lifar, el Ballet des Champs Elysées de Boris Kochno, el Ballet de Paris de Roland Petit, l'American Ballet Theatre de Lucia Chase, el Sadler's Wells de Ninette de Valois i, una mica més tard, el Grand Ballet Marquis de Cuevas i el New York City Ballet sota les ordres de Georges Balanchine. El que els estrangers duen sota el braç és devorat amb avidesa. No hem d'oblidar que en els primers anys després de la guerra hi havia una gran fam de cultura i que regia una sensació generalitzada de tenir cinc anys de vida per recuperar. Això va donar lloc a un penjar continu de cartells d'entrades exhaurides, les platees repletes d'un públic exultant. (...) Per altra banda, els exemples del ballet estranger desperten en els ballarins locals la consciència de l'espai que els queda per recórrer, tant a nivell tècnic, com artístic i de gestió. Es troben de cara amb un seguit de normes artístiques completament noves.<sup>63</sup> (p. 68)

---

<sup>63</sup> “Heel begrijpelijk zal na de bevrijding de Midden-Europese en vooral de met de '*Blut und Boden Kultur*' geassocieerde Ausdrucktanz van het Nederlandse podium verdwijnen. (...) Wat er in de plaats komt is de onontkombare opmars van het klassieke, academische ballet, met als lichtende voorbeelden uit het buitenland vooral het Parijse Opéra Ballet van Serge Lifar, het Ballet des Champs Elysees van Boris Kochno, het Ballet de Paris, van Roland Petit, het American Ballet Theatre van Lucia Chase, het Sadler's Wells van Ninette de Valois en wat later ook het Grand Ballet Marquis de Cuevas en het New York City Ballet onder Georges Balanchine. Wat de buitenlanders brengen wordt met grote gulzigheid verslonden. We moeten daarbij niet vergeten dat er in de eerste jaren na de oorlog een grote cultuurhonger bestaat en een algemeen gevoel dat vijf jaar achterstand ingehaald moeten worden, met uitverkochte, uitbundige en uitgelaten zalen als gevolg. (...) De voorbeelden van het buitenlandse ballet doen de Nederlandse dansers heel sterk beseffen dat zij inderdaad een enorme achterstand op technisch, artistiek en zakelijk gebied in te halen hebben. Waar zij mee geconfronteerd worden zijn geheel nieuwe artistieke normen.”

En la consciència de l'endarreriment tècnic per part dels ballarins de la generació de van Manen (i l'avidesa amb la que abracen i integren allò desconegut que se'ls proposa per atrapar-ho) ressona la recerca d'una certa intensitat vital compartida amb tota una generació, també fora d'escena.

La revaloració de l'experiència i satisfacció individuals que emergeix de la sensació d'haver de recuperar el temps perdut durant l'ocupació es veurà accentuada per la influència tant econòmica com cultural dels Estats Units a partir de la inclusió del país a la Pax Americana. Amb més temps lliure i més recursos per poder-hi invertir, els representants d'aquesta nova 'cultura juvenil' s'emmirallaren en el mite de l'etern rebel vingut dels Estats Units de la mà de James Dean i es llançaren a consumir aquells productes culturals i estètics que els permetessin viure una versió pròpia de la mateixa experiència, sobretot a través del visionat de pel·lícules de Hollywood i movent-se als ritmes de moda com el swing o, més endavant, el rock'n'roll.

Si bé fins ara m'he alineat amb els arguments de James Kennedy sobre l'actitud pragmàtica de les classes governants neerlandeses envers els canvis socials i culturals que s'anuncien acabada la guerra, les veus que defensen que aquest gir sorgeix d'un conflicte sovint violent entre dues generacions separades per un abisme (una adulta, conservadora i moralista, liderada per les elits dels pilars confessionals majoritaris;<sup>64</sup> i una jove, secular i individualista) no estan faltades de mèrit. En apartar la lupa de l'escena i col·locar-la sobre esdeveniments al carrer, per exemple, la sensació d'estar observant un període efectivament regit per la lluita entre dues faccions irreconciliables es fa gairebé inevitable.

### 1.1.3. *Nozems*

*A Rebelse Jeugd. Hoe nozems en provo's Nederland veranderden* [Joventut Rebel. Com *nozems* i provos van canviar els Països Baixos], de 2015, el periodista Eric Duivenvoorden parteix de les idees de Hans Righart (i qüestiona obertament la teoria de Kennedy) a partir d'una investigació exhaustiva de la cobertura mediàtica de les escaramusses entre grups d'individus i moviments juvenils i les forces de l'ordre durant els anys cinquanta i seixanta. Segons Duivenvoorden, les elits governants del país, centrades en la recuperació i modernització econòmica i infraestructural del país, van reprimir amb violència el progrés en els àmbits cultural i social fins a finals dels seixanta, contribuint amb la seva actitud reaccionària al creixent suport de la societat neerlandesa per aquests desenvolupaments. Si Kennedy dibuixa el procés de *despilarització* com un procés que comença al si dels pilars –impulsat, fins i tot i en certa manera, per les seves elits– el relat de Duivenvoorden es construeix al voltant de la imatge d'un xoc cultural amb vencedors i vençuts, un xoc que acaba amb la capitulació de les elits

---

<sup>64</sup> Donada la complexa naturalesa d'aquests estaments, un dels elements més vàlids per argumentar en favor del seu pes relatiu dins la societat és la seva presència parlamentària. Tal com recull Wielenga, els partits confessionals sumen més del 50% de l'arc parlamentari de forma ininterrompuda fins a l'any 1971. Per a una visualització gràfica de l'evolució dels resultats electorals als Països Baixos entre 1918 i 2006, cfr. Wielenga, 2009, p. 256.

governants davant la pressió de successives lleves de ‘joves rebels’ amb nous desitjos, idees i ideals. Progressivament, seguint amb Duivenvoorden (2015), les noves generacions refermarien els seus credos ideològics i concretarien els seus clams en propostes més obertament polítiques i socials – motivades, precisament, per la malaptesa i virulència amb què les elits van respondre als seus intents d’expressió pròpia, primer, i de protesta, després.

L’impuls amb què les elits van dur a terme tot tipus de canvis en aquells anys representa el reflex contrari de l’obstinació amb què van frustrar-ne d’altres d’inevitables a nivell social. L’energia amb la que les elits van resistir-se de forma continuada als canvis que es respiraven a l’aire narra la història del seu intent de contenció de la joventut rebel. El jazz, el rock’n’roll i el *beat* (la música a través de la qual els joves expressaven la seva independència) eren una font constant d’irritació i desaprovació moral entre els adults. Fins al canvi de rumb definitiu de l’opinió pública a mitjans dels anys seixanta, a molts joves se’ls va girar l’esquena. L’aversió insondable de l’establishment envers la nova cultura juvenil, moderna i independent, va ser una de les principals causes dels problemes d’ordre públic i va acabar provocant la seva pròpia crisi d’autoritat.<sup>65</sup> (p. 14)

Que el poder ballar al so de la nova música vinguda dels Estats Units fos el primer símptoma del xoc cultural que planteja Duivenvoorden apunta a una contraposició de dues actituds vitals guiades per escales de valors diferents. És molt significatiu que el primer escenari de la lluita per l’alliberació dels cossos dels ciutadans neerlandesos en aquesta conjuntura fossin les pistes de ball i les sales de concert, i que fossin protagonitzades eminentment per joves. La seva actitud en aquests espais és el primer símptoma aparent de la desconexió entre el discurs reaccionari de determinades elits confessionals – avesades a exercir una certa mesura de control sobre el comportament dels cossos dels seus adeptes en l’esfera pública, per una banda, i de veure en la dansa un enemic discursiu de primer ordre, per una altra – i la manera en què els representants d’aquesta naixent ‘cultura juvenil’ volen ocupar aquesta mateixa esfera després de la guerra.

Per agrupar aquesta nova categoria indefinida de jovent,<sup>66</sup> als Països Baixos va esdevenir popular el terme *nozem*. El terme quedaria fixat en l’imaginari col·lectiu sobretot a partir de la publicació d’un

---

<sup>65</sup> “De voortvarendheid waarmee de elites destijds allerlei veranderingen doorvoerden vormt het spiegelbeeld van de halsstarrigheid waarmee ze de onvermijdelijke maatschappelijke verschuivingen jarenlang dwarsbomden. Met hoeveel energie die elites weerstand hebben geboden aan veranderingen die al een tijd in de lucht hingen, maakt de geschiedenis duidelijk van de wijze waarop ze hebben getracht de rebelse jeugd onder de duim te houden. Jazz, rock’n’roll en beat – de muziek waarmee de moderne jeugd uiting gaf aan haar onafhankelijkheid – waren een voortdurende bron van ergenis en morele afkeuring bij ouderen. Totdat medio jaren zestig het roer definitief om ging, werden veel jongeren voortdurend met de nek aangekeken. De peilloze afkeer van de moderne, onafhankelijke jongerencultuur bij het establishment vormde een van de belangrijkste oorzaken van de openbareordeproblemen die medio jaren zestig leidden tot de gezagscrisis.”

<sup>66</sup> Duivenvoorden basa la seva assertió sobre el perfil generacional del conflicte social d’aquesta època a través d’estudis locals i internacionals publicats durant els anys cinquanta, com per exemple l’estudi *Degradació social de la joventut*, un estudi governamental publicat l’any 1953 i on es descriu el fenomen de jovent salvatge com un problema que afecta totes les classes i afiliacions socials de l’època (Duivenvoorden, 2015, p. 21) o l’assaig del publicista austríac Karl Bednarik, traduït al neerlandès l’any 1955 i on ja es vinculava el nou gust juvenil per la dansa social a una voluntat individual de gaudir de la vida amb més intensitat, distanciant-se de les normes morals



article a la revista *Vrij Nederland*, escrit per Jan Vrijman i amb fotos d'Ed van der Elsken, l'any 1955. Era la primera vegada que un mitjà publicava un text donant veu a aquests 'joves inadaptats', i tant el seu testimoni com el to de l'article donen color a la imatge que dibuixa Duivenvoorden pel que fa a les seves motivacions i a la incomprensió amb què els tracten les classes governants i els mitjans de comunicació:

Si els *nozems* poguessin parlar (i no poden, gairebé no se'ls dona veu), dirien: 'Desitgem viure la nostra vida amb plenitud'. (...) La societat no satisfà el desig de 'plenitud vital' dels *nozems*, no els ofereix la buscada 'sensació'. No creuen tenir cap 'tasca'. No creuen en les vocacions, tot això per a ells és un frau. Una societat millor? Una estafa. Un bon matrimoni? Se'n foten de tu, la teva dona la primera. Associacions juvenils? Enrenou infantil i adoctrinament de ral i mig per part d'un partit polític o una església. Comunisme? No em facis riure. (...) Totes aquestes paraules maques i idees de bona fe no són per a ells altra cosa que paper mullat. És per això que els *nozems* troben el seu propi camí cap a la realització personal, segueixen el seu sentiment, la seva pròpia aventura. (...) Això és per a ells l'expressió de la màxima felicitat. La resta és avorriment, però no vida.<sup>67</sup> (Vrijman, 1955)

L'estiu de 1956 arriba a les sales de cinema neerlandès la pel·lícula *Rock around the clock*, on es veia el grup americà *Billy and the jets* esplaiar-se tocant música d'aquest nou gènere. Conscients de les escenes de desordre públic que l'estrena de la pel·lícula havia ocasionat a ciutats americanes i britàniques, on el públic s'havia posat a ballar sobre les cadires, diversos alcaldes neerlandesos van decidir prohibir-ne la projecció, o la van permetre però sense emetre'n el so. La reacció dels joves *fans* de l'època va ser de tot menys pacífica, i les seves manifestacions espontànies al carrer i davant les sales de cinema tancades van incloure actes de vandalisme i destrucció de mobiliari públic. La repressió

---

que regien les societats en les que vivien: "Segons Bednarik, els joves de la dècada de 1950 se les han de veure amb una generació més gran que, tot i haver passat pels horrors de dues guerres mundials, ara ja sembla estar seriosament ocupada amb buscar-ne una tercera. (...) 'Ha desaparegut tot idealisme, tota fe, tot sentiment de *páthos* grupal'. Està apareixent una generació de joves convertits en 'individualistes absoluts', una generació que 'instintivament dedica tots els seus esforços a retirar-se de tot allò que d'alguna manera pugui semblar tenir un caràcter públic'. La seva predilecció per la dansa com a mode d'expressió neix 'del desig de distanciar-se de tot allò relacionat amb la moralitat immanent a la societat'" (Duivenvoorden, 2015, pp. 21-22). ["Volgens Bednarik hebben de jongeren van de jaren vijftig te maken met een oudere generatie die weliswaar de gruwelen van twee wereldoorlogen achter de rug heeft, maar nu alweer bezig is een derde succesvol in de steigers te zetten. (...) 'Alles idealistische openheid tegenover de wereld, alle geloof van vroeger, alle groepsathos, is verdwenen'. Een jonge generatie ontwikkelt zich tot 'uiterste individualisten' een generatie die 'instinctief al haar krachten inspant om zich te onttrekken aan alles, wat ook maar enigerlei wijze een publiek karakter schijnt te dragen'. Ook haar voorliefde voor dans komt voort 'uit de wens om zich te dinstantieren van alle aan de samenleving immantente vormen van moraal.'"]

<sup>67</sup> "Als de *nozems* konden spreken – dat kunnen ze niet, ze kunnen nauwelijks spreken – zouden ze zeggen: 'wij verlangen een volstrekte levensvervulling'. (...) De maatschappij geeft de *nozems* geen 'volstrekte levensvervulling', geen 'sensatie'. Ze hebben geen 'taak'. Zij geloven niet aan een roeping, dat is allemaal bedrog. Een betere maatschappij? Zwandel. Een goed huwelijk? Op je kop gezeten word je, door je vrouw. Jeugdverenigingen? Kinderachtig gedoe en karretjesspannerij van een partij of kerk. Comunisme? Het grootste boerenbedrog (...) Al die fraaie woorden en mooie ideeën zijn niets dan oplichterij. Daarom vinden de *nozems* hun eigen levensvervulling, hun eigen sensatie, hun eigen avontuur (...) dat is je reinste geluk. De rest is verveling, maar geen leven."

policial que seguí va donar el tret de sortida a la versió neerlandesa del que també a Estats Units i la Gran Bretanya es coneixeria com la *rock-n-roll rage*.<sup>68</sup>

Abans del rock'n'roll, els ànims ja havien començat a escalfar-se al voltant dels clubs i concerts de música jazz. Durant els anys trenta la música jazz ja havia arribat al país, però sobretot com a música per a ser escoltada en sales de concerts i teatres amb cadires a platea. Durant la guerra, l'escena jazzística, considerada *entartete kunst* (art degenerat), va ser prohibida pel règim nazi i empena a la clandestinitat. En acabar-se l'ocupació, i sens dubte, en part, gràcies a la demanda originada pels milers de soldats canadencs i nord-americans destinats al país, reemergeixen de les ombres nombrosos clubs on es podia escoltar *dixieland* –la versió jazzística originària de New Orleans– i ballar a ritme de *jive*, *swing* i *bebop*. Que aquests nous *dance-moves* no encaixaven amb l'ordre social i moral que es pretenia restaurar al país ho demostra, per exemple, la creació sota auspici d'instàncies públiques de l'Entertainment Committee of The Netherlands (ECN) el mes de juliol de 1945, que prohibí ballar *swing*, *hot jazz* i la venda d'alcohol en aquests locals fins que els soldats internacionals van tornar al seu país d'origen (Schaik, 1997, p. 53).

La llavor, però, ja estava plantada. El nou públic, que se sentia atret per la ressorgida *dixieland* i pels nous gèneres que esdevindrien populars els anys següents, no només volia escoltar sinó també, i sobretot, moure's a un nou ritme. Abans dels aldarulls arran de la projecció de *Rock around the clock*, per exemple, ja s'havien hagut de desallotjar nombrosos concerts per la negativa del públic juvenil a quedar-se assegut a la cadira. L'any 1954, per exemple, el primer concert de *rhythm and blues* a la sala Apollo d'Amsterdam a càrrec de Lionel Hampton es va haver d'interrompre després que part del públic apartés els bancs de la platea i comencés a saltar i a ballar fins que es va ensorrar el terra (Duivenvoorden, 2015, pp. 17-18).

Si bé la lluita per la llibertat d'expressió individual s'anirà concretant durant els 'llargs anys seixanta' al voltant d'ideals polítics referents a l'emancipació del cos femení, l'alliberament sexual, el clam per la legalització i distribució de la pastilla anticonceptiva o per la visibilització i acceptació del col·lectiu homosexual,<sup>69</sup> els primers a *corporalitzar* el seu desig de trencar amb el passat són els *nozems* de primera hora a través de la seva actitud a les pistes de ball i sales de concerts. Sense més ideal polític que el de perseguir la *sensació* a la que es referia Vrijman al seu article, els *nozems* troben aquesta intensitat vital en l'acte aparentment innocu de ballar, quelcom significatiu en el context d'aquesta tesi perquè la repressió viscuda contra aquest acte permet vincular la sensació de plaer experimentada en el ball a l'experiència de la transgressió, al plaer d'explorar allò amagat, clandestí, desconegut, tabú.

---

<sup>68</sup> Cfr. Duivenvoorden, 2015, pp. 50-56 i 88-96

<sup>69</sup> Noti's que, seguint la proposta terminològica de Lillian Faderman a *The Gay Revolution. The story of the struggle* (2016) per les dècades 1960 i 1970, faig ús aquí del terme-paraigües homosexual per coherència amb el context històric del que parlo. (pref., pp. x-xx)

#### 1.1.4. ‘Je moet kunnen swingen’<sup>70</sup>

L’any 1962 Hans van Manen mencionava en una entrevista que considerava l’haver guanyat el primer concurs públic de creació coreogràfica de l’Amsterdamse Fonds voor de Kunsten (a partir d’ara, AFK)<sup>71</sup> com la primera fita de la seva carrera (Schaik, 1997, p. 120). D’aquest encàrrec en sortiria *Feestgericht* (Judici Popular), estrenat al Teatre Municipal d’Amsterdam l’any 1957. A aquest primer èxit de crítica i públic<sup>72</sup> el precediren dues peces curtes marcades per la influència de la música popular americana i els moviments associats a la música jazz: un duet còmic per a l’espectacle de revista *Olé, Olé, la Margarita* (1955), produït pel que acabaria sent un dels *cabaretiers* més populars dels Països Baixos durant els anys seixanta, Ramses Shaffy;<sup>73</sup> i *Swing* (1956), una peça curta per a quatre ballarins sobre música jazz que tancava el programa *Gedanste Portretten* (Retrats ballats), coordinat per Françoise Adret i comissionat pel Ballet Scapino.

Junt amb *Feestgericht*, aquests ‘escalfaments’ (p. 111) permeten il·lustrar els llaços entre les fascinacions primerenques del jove coreògraf dins i fora d’escena amb els llavors encara incipients aires de revolta cultural. Unes fascinacions que Eva van Schaik agrupa en repetides ocasions sota el terme *het lichamelijke*<sup>74</sup> (allò corporal). En el transcurs d’aquest capítol em serviré d’aquest terme per fer-hi ressonar, jo també, les diferents experiències transgressores i eròtiques que passen pel cos de Hans van Manen en aquella època: les pulsacions que guien la seva atracció sexual per altres cossos masculins,

---

<sup>70</sup> “Has de tenir sentit pel swing”

<sup>71</sup> L’Amsterdamse Fonds voor de Kunsten és una fundació cultural de titularitat pública municipal que dona suport a projectes artístics a través de diferents convocatòries de subvenció. Tot i rebre pressupost públic, la seva gestió és independent al consistori municipal.

<sup>72</sup> *Feestgericht* tindria una llarga vida. Va ser la primera peça que Hans van Manen va aportar al repertori del NDT, immediatament després de la seva fundació l’any 1959. Entre 1959 i 1962, la companyia la va representar més de tres-centes vegades. A més a més, se’n van fer gravacions per a la televisió neerlandesa i alemanya. (Schaik, 1997, p. 128)

<sup>73</sup> L’espectacle de revista *Olé, Olé, la Margarita* combinava números musicals, flamenc, trucs de màgia, acrobàcia i dansa. L’eclecticisme del programa valdria al seu director, Ramses Shaffy, l’expulsió de l’Acadèmia de Teatre d’Amsterdam. (Schaik, 1997, p. 104).

<sup>74</sup> En descriure els fets rellevants de la vida de Hans van Manen durant els anys quaranta, per exemple, Eva van Schaik menciona una anècdota significativa en aquest sentit: “En una entrevista amb Marcel Armand van Nieuwpoort per al *Dansbulletin* de 1983, també explicava el seu amor per la dansa i l’entreteniment a través de la seva fascinació primerenca per tot allò *corporal* [*het lichamelijke* a l’original, n.de l’a., cursives pròpies]. Fins i tot va afegir: ‘Això posa-ho en lletres ben gruixudes’” (Schaik, 1997, p. 50). [“In een interview met Marcel Armand van Nieuwpoort voor het *Dansbulletin* in 1983 verklaarde hij ook zijn liefde voor dans en entertainment uit zijn vroeg ontloken fascinatie voor het lichamelijke. Hij voegde daar zelfs aan toe: ‘Zet dat maar in grote, dikke letters.’”]

per una banda, i les dinàmiques de manipulació, sensualitat i desig que guien els passos de les danses populars derivades del jazz, per una altra.<sup>75</sup>

Per Hans van Manen, la primera exploració d'aquestes fascinacions tindria lloc en sales de concerts, clubs de jazz i cinemes –i en llocs amagats de la vida pública, on tindria les seves primeres experiències sexuals amb altres homes.<sup>76</sup> En ambdós àmbits aquesta exploració va venir acompanyada, com ja he introduït en l'apartat anterior, de la sensació excitant d'estar caminant pels marges d'allò permès, en terreny tabú. Si la creixent popularitat del jazz, el swing, el jive o el rock'n'roll va ser rebuda amb oberta hostilitat pels defensors de la moral, l'homosexualitat era discriminada legalment i observada amb el mateix menyspreu. Tot i comptar amb una història de relativa tolerància arrelada, precisament, en la tradicional divisió de la societat neerlandesa en subcultures, no era un fenomen social acceptat per l'estatu quo a plena llum de dia. És comprensible, per tant, que l'experiència de Hans van Manen de la seva pròpia sexualitat es tenyís de la tensió i excitació viscudes a causa de l'obscura anonimitat que acompanyava la seva prohibició.<sup>77</sup>

En molts aspectes, Hans van Manen va ser un *nozem*, un producte arquetípic del seu temps. En els anys immediatament posteriors a la guerra, l'encara adolescent van Manen es llançà a la caça de noves

---

<sup>75</sup> Aquestes pulsacions –sexual i ballada– segueixen protocols diferents entre si. En altres capítols d'aquesta tesi m'estendré en l'establiment de certs paral·lelismes entre les implicacions filosòfiques dels mots *erotisme* i *sexualitat* en la vida quotidiana i el món de la dansa. Pel que fa a aquest últim, la tradició de dansa clàssica a la que Hans van Manen pertany coneix una relació particular amb aquests termes, un que troba les seves arrels en la societat de cort, però que sobretot esdevenen part del codi balletístic a partir de l'emergència del ballet romàntic al segle XIX. Valgui, per ara, mencionar que una de les particularitats de l'estil de Hans van Manen és precisament aquesta fixació per la gestió dels protocols físics que ordenen i desordenen el desig entre cossos i persones –tant a dalt com a baix de l'escenari, i tant en el swing com en la dansa clàssica. Una fixació que, en el seu procés creatiu, es tradueix en una recerca constant per entendre i controlar els mecanismes subjacents a la generació d'una certa tensió –ja sigui dinàmica o relacional, dramàtica. En ambdós casos, i tal com exploro en els capítols següents, a van Manen el mou la recerca d'una sensació excitant o exhilarant, fins i tot, que es pot comparar a l'experiència eròtica de la transgressió entesa, per exemple i parafrasejant Georges Bataille (2010), com la vivència d'una ferida incurable, de la mort, de la no-vida a través del seu capgirament.

<sup>76</sup> “En aquells darrers anys de la guerra, la Marga van Manen segurament només podia jugar a endevinar què feien els seus fills fora de casa, que probablement van entendre molt abans i millor que ella el que passava al carrer, al voltant dels urinaris del centre de la ciutat, a la cantonada de la plaça Rembrandt amb Thorbecke i a les darreres files del primer balcó del Cineac Damrak. (...) La seva intensa fascinació per allò físic, corporal [*het lichamelijke* a l'original, n.de l'a.] va ser molt prematura. Van Manen: ‘No vaig tenir mai por de res. Encara ara, res m'espanta. M'agradaven les noies aventureres que no podien estar-se d'atrevir-se i fer de tot. També vaig flirtejar amb èxit amb nois ben aviat i me n'anava amb ells al Bosplan o a tot tipus de locals. L'única norma que valia llavors era: tot està permès, mentre no ho pugui veure ningú...” (Schaik, 1997, p. 49). [“Marga van Manen kon in die laatste oorlogsjaren slechts gissen naar de gedragingen van haar zonen, die waarschijnlijk veel eerder en beter dan zij begrepen wat zich buiden op straat, rond de urinoirs in de binnenstad, op de hoek van het Rembrandt' en het Thorbeckeplein en op de achterste rijen van het balkon in Cineac Damrak afspeelde. (...) Zijn intense fascinatie voor het lichamelijke dateren van vroeg: ‘ik vond niets eng. Ook nooit gevonden. Ik hield van avontuurlijke meiden, die alles moesten durven en doen. Ik had al heel vroeg sjans met jongens en ging met hen mee naar het Bosplan of naar allerlei tenten. Wat toen vooral speelde, was: alles is toegestaan als je het maar niet hoefde te zien...””]

<sup>77</sup> En paraules de van Schaik: “Van Manen se sentia atret, precisament, per l'anonimat i totes les implicacions desafiantes i excitants que hi estaven associades.” (Schaik, 1997, p. 59). [“Van Manen voelde zich juist door die anonimiteit en alle daarmee verbonden tartende implicaties aangetrokken.”]

sensacions i experiències, desautoritzant com tants altres joves els sistemes d'ordenació social i moral reciclats després de la guerra i buscant una manera de relacionar-se amb el món que partís, d'entrada, de la seva satisfacció individual:

Els dos fills de Marga van Manen es trobaven entre els *swingnozems* dels anys quaranta, els que van obrir el camí a molts joves urbanites de la dècada següent. (...) Tots aquells a qui se'ls en fotia el retorn dels valors i els ordres socials d'abans de la guerra i que van trobar una sortida per a la seva energia acumulada i la seva insatisfacció especialment en el swing i altres modes de ball nord-americans.<sup>78</sup> (Schaik, 1997, p. 54)

Pel que fa a la dansa escènica, el seu primer contacte professional es va donar per la porta del darrere i entre cametes, com a aprenent del maquillador i perruquer d'actors Herman Michels, l'any 1946. La seva mare el va posar en contacte amb Michels a través d'una amiga, acceptant que el seu fill de tot just catorze anys –que s'escapava de classe a diari per colar-se al teatre per l'entrada d'artistes– abandonés l'escola abans d'acabar la secundària. Van Schaik explica com, poc temps després, van Manen va decidir que volia dedicar-se professionalment a la dansa després de veure a Jaap Flier, un dels ballarins de primera hora de Sonia Gaskell, actuar en un espectacle de carrer a la plaça Dam d'Amsterdam (p. 73-74).

Aconsellat per Flier, Hans van Manen es va col·locar per primer cop al costat d'una barra de ballet a l'escola de Sonia Gaskell l'any 1950. El xoc entre ambdós caràcters va empènyer a van Manen a deixar l'escola dos anys més tard,<sup>79</sup> i aquell mateix any va deixar la seva feina a les ordres de Michels per passar a formar part del cos de dansa del Ballet de l'Òpera. Sota les ordres de Françoise Adret entre 1952 i 1958, van Manen va seguir aprenent l'ofici de ballari i va tenir ocasió de dur a terme les seves primeres coreografies, una influència que ell mateix reconeix i que vincula, sobretot, a la manera amb què Adret es relacionava amb els intèrprets –donant-los espai per dotar de significat personal un moviment per tal de poder-lo executar amb més convenciment– per una banda, i a considerar natural col·laborar amb artistes d'altres disciplines pel que fa al disseny escènic i de vestuari, per una altra (p. 98-99).

*Swing*,<sup>80</sup> precisament, va ser un encàrrec directe de Françoise Adret, convidada al seu torn per Hans Snoek a obrir la temporada de 1956 del Ballet Scapino amb un programa educatiu que repassés la

---

<sup>78</sup> “De beide zonen van Marga behoorden tot de swingnozems van de jaren veertig die de weg vrijmaakten voor veel stedelijke jongeren uit de jaren vijftig. (...) Allen hadden schijt aan de terugkeer van de vooroorlogse waarden en gezagsverhoudingen en vonden vooral in de Amerikaanse dans en swing een uitlaatklep voor hun opgekropte energie en onvrede.”

<sup>79</sup> L'animadversió entre Sonia Gaskell i Hans van Manen tindria un llarg recorregut. Gaskell mai el va considerar un jove coreògraf local a promoure, tot i el seu èxit creixent durant els anys seixanta. Van Manen, de fet, va ser convidat a formar part de l'HNB tan sols després que Gaskell deixés la companyia en mans de Rudi van Dantzig l'any 1969. Cfr., per un relat detallat dels conflictes (també d'ordre personal) que van dur a aquesta animadversió mútua, Scheijen, 2023, p. 76-89.

<sup>80</sup> Cfr., per una impressió visual d'aquest ballet a través de fotografies, <https://www.operaballet.nl/ballet/hans-van-manen/repertoire/swing>

història de la dansa a través de quatre fragments amb estils diferents. Adret va decidir dedicar el número final d'aquesta sèrie de *Gedanste Portretten* (Retrats Ballats) a la dansa bebop i rock'n'roll que estaven generant furor a les pistes de ball i als carrers, i donar l'oportunitat de coreografiar-lo al jove ballarí, 'expert' en la matèria. L'encàrrec va resultar en un quartet ballat sobre música de jazz de Stan Kenton, en paraules d'Eva van Schaik, tot el que es veia a escena era "el simple plaer sense filtre dels i per als joves del seu temps. Van Manen volia entretenir al seu públic mostrant la sensació universal de plaer que s'experimenta ballant, i fer-ho servint-se de ballarins joves de cos i d'esperit" (p. 117). *Swing* anuncia, en tant que és un acte coreogràfic on intenta fer visible i modular el plaer experimentat en l'acte de ballar dels seus ballarins, quelcom que esdevindrà una de les constants de la seva obra. En una conversa amb el periodista Ariejan Korteweg l'any 1991, van Manen resumiria aquesta constant com segueix:

Has de tenir sentit pel swing, aquí comença tot. Si un compositor no en té, és greu, però si un coreògraf no té swing, és terrible. Cada ball té la seva gràcia. (...) Això m'ho vaig fer meu perquè m'encanten les danses populars, socials. Des dels catorze anys fins que vaig començar a fer coreografies vaig aprendre tots els balls socials de moda: jive, rock'n'roll, dansa llatinoamericana. (...) El que sabia quan vaig començar a coreografiar era un popurri de referències diverses. Conèixer el teu ofici, això és l'únic que importa.<sup>81</sup> (Korteweg, 1991)

En el context descrit fins ara, mostrar en un espectacle destinat al públic infantil i juvenil el plaer de ballar de la joventut sense afegir-hi una metàfora o una excusa narrativa ja era en si mateix una declaració d'intencions.<sup>82</sup> Aquest 'gostar ser contemporani' també es pot observar en la seva elecció de vestuari: a *Swing*, les dues ballarines anaven vestides amb un *pantalon* a l'estil americà.<sup>83</sup>

El duet creat per *Olé, Olé, la Margarita* un any abans va ser (segons el testimoni de la companya de ball original de van Manen, Carla Lipp) el primer espectacle on es combinava dansa clàssica ballada sobre puntes amb moviments provinents del repertori jazzístic als Països Baixos (Schaik, 1997, pp. 104-105); però és amb *Swing* on van Manen es faria nom per primera vegada com a coreògraf d'una nova generació fent ús d'aquesta hibridació. Poc després de l'estrena de *Gedanste Portretten*, l'AFK va obrir la seva primera convocatòria de subvenció per a la producció d'un espectacle de dansa i Hans van

---

<sup>81</sup> "Je moet kunnen swingen, daar begint het mee. Als een componist dat niet kan, is het erg, maar als een choreograaf niet swingt, is het vreselijk. Ieder dansje heeft zijn eigen lol. (...) ik heb mezelf dat eigen gemaakt omdat ik van populaire dansen hou. Vanaf mijn veertiende jaar tot ik begon met choreograferen heb ik alle gezelschapsdansen geleerd: jive, rock'n'roll, Zuid-Americaanse dans. (...) Wat ik wist toen ik begon, was een bij elkaar geharkte ratjetoe. Vakkennis, dat is het enige waar het om gaat."

<sup>82</sup> *Swing* es va estrenar tan sols tres setmanes abans que les primeres projeccions de la pel·lícula de *Billie Haley and the Comets* als cinemes d'Amsterdam. (Schaik, 1997, p. 116)

<sup>83</sup> Que aquest sentit de contemporaneïtat estètica era per Hans van Manen una qüestió de principis es pot sostenir mitjançant altres anècdotes. Eva van Schaik menciona com, uns anys més tard, van Manen va negar-se a crear una coreografia per a la programadora protestant de televisió VPRO sobre Joana d'Arc perquè una de les condicions de la productora exigia que totes les ballarines apareguessin amb una faldilla sota genoll. (Schaik, 1997, p. 117)

Manen, animat entre altres per Jaap Flier a participar, va guanyar el concurs amb la seva proposta *Feestgericht*.<sup>84</sup>

L'encàrrec de l'AFK requeria que van Manen col·laborés amb un compositor i un dissenyador locals per vestir l'espectacle amb música, decorat i vestuari originals, i que fes entrega d'un *libretto* amb una sinopsi sobre la història del ballet. El contracte li imposava així el format de ballet narratiu, i convertí *Feestgericht* en una excepció interessant en el total de l'obra de van Manen. En dos sentits: en primer lloc, en termes de durada, ja que són comptats els ballets de van Manen que puguin emplenar per si sols tota una vetllada. I en segon lloc, pel caràcter dramàtic de l'espectacle, marcadament distant de la posterior tendència a l'ambigüitat narrativa i lliure d'anècdota dels seus ballets. El caràcter excepcional per dramàtic (en sentit teatral) de *Feestgericht* en el corpus poètic de van Manen, el subratlla encara més la publicació d'un programa de mà, ja que aquest text descriptiu sobre el contingut de la peça és l'únic de tota la seva carrera coreogràfica:

El meu punt de partida era aspirar a trobar una forma de ballet que representés un fet dramàtic a través dels mitjans de la dansa. Que la tècnica clàssica havia de servir de base per a aquesta recerca era per a mi una evidència. Tot i això, estic convençut que per a representar un drama ballat, modern i basat en un fet realista, en un tema que connecti amb el nostre temps, la tècnica clàssica necessita mitjans d'expressió addicionals que permetin afegir a aquesta nova forma el caràcter dansant de la joventut moderna.<sup>85</sup> (Schaik, 1997, p. 127)

La referència al 'caràcter dansant de la joventut moderna' no és baladí. Seguint la línia de *Swing*, Hans van Manen expressa en aquest programa la seva voluntat d'explorar la combinació del llenguatge i la tècnica del ballet amb què treballava de dia i dels balls socials amb què s'entretenia de nit.<sup>86</sup> I quin era aquest "drama ballat, modern i basat en un fet realista, en un tema que connecti amb el nostre temps"?

---

<sup>84</sup> Cfr., per una impressió visual d'aquest ballet a través de fotografies, <https://www.operaballet.nl/ballet/hans-van-manen/repertoire/feestgericht>

<sup>85</sup> "Het uitgangspunt voor mij was te streven naar een balletvorm die een dramatisch gegeven uitbeeldt met de middelen van dans. Het spreekt voor mij vanzelf dat de klassieke techniek hierbij als basis hoort te dienen. Het is echter mijn overtuiging dat bij een modern gedanst drama met als uitgangspunt een realistisch gegeven, een onderwerp van onze tijd, deze klassieke techniek aanvullende uitdrukkingmiddelen van node heeft voor een dansvorm die het danskarakter van de moderne jeugd gebruikt."

<sup>86</sup> Sobretot al tercer capítol exploro com la fascinació original de van Manen, per l'experiència de la tensió i la transgressió, es tradueix en els seus ballets, entre altres, en un constant buscar de les fronteres, el despullar, capgirar o l'embrutar del paradigma, la tècnica i els codis d'allò pertinent al ballet clàssic mitjançant imatges, idees, estètiques, motius i també *moviments* del seu temps (provinents del jazz o el swing, entre altres). El seu interès per les formes i les possibilitats que aquesta combinació li oferia per pujar a escena un determinat caràcter impliquen un posicionament coreogràfic i expressiu determinat i que es pot llegir des d'una perspectiva eròtica o erotitzant. Un altre exemple: el progressiu desproveir el ballet de la seva trama es pot veure, també i en un cert sentit, com un despullar del paradigma clàssic des d'una mirada *obscena*, on la dansa deixa de banda la representació d'un amor etern o idealitzat per passar a no tenir missatge, a no ser més que un encontre fugaç entre cossos sobre l'escena, una trobada sense amor, frívola i excitant com la pràctica del *cruising*. Ressona en aquest progressiu abandonament de van Manen de la dimensió narrativa del ballet allò que Roger Copeland diria, pels mateixos anys cinquanta, de l'aplicació coreogràfica de la pràctica del collage en l'obra de Merce Cunningham: "If the *Gesamtkunstwerk* celebrates the 'eternal' love of Tristan and Isolde, then collage is the art of the one-night stand." (Copeland, 2004, p. 47)

En aquest ballet per a dinou ballarins observem dos grups rivals de joves en una festa. Una de les noies, Stella (la ballarina Maria Sylvaine), es deixa fer el joc per un desconegut (Martin Scheepers), despertant la gelosia d'un dels nois del clan propi (Chris Torenbosch). Després d'una baralla entre els dos nois, els dos grups s'enfronten en una batalla campal que acaba amb la mort de la solista. La història és arquetípica, i en ella ressonen referents temàtics tan evidents com *Romeu i Julieta* o *Giselle*.<sup>87</sup> La idea de veure una ballarina ballar fins a la mort també enllaça amb referents dins la tradició de dansa occidental com el *Sacre du Printemps*, coreografiat per Vaslav Nijinsky per primer cop l'any 1913. Però més enllà dels referents literaris i coreogràfics, en el context directe de Hans van Manen també es poden trobar possibles fonts d'inspiració per aquesta història. Al ja dibuixat ambient de tensió social entre les forces de l'ordre i grups de joves que ocupaven el carrer, o entre grups de joves oposats que descarregaven tensions acumulades a través d'enfrontaments violents, van Schaik afegeix la possibilitat que van Manen s'inspirés en l'experiència de l'adversitat contra el seu modus vivendi en la seva vida diària, recolzant-se en el fet que, en un primer moment, el ballet s'havia d'anomenar *The Cotton Club*, nom d'un dels clubs on sovint anava a ballar quan sortia de festa. Van Manen afegiria a aquesta llista, anys més tard, la influència en el cas de *Feestgericht* d'altres notícies que li arribaven a ulls i oïdes a través dels mitjans de comunicació. En una entrevista l'any 1962, per exemple, mencionaria l'impacte que va tenir en ell la fotografia guanyadora de l'any 1957 del World Press Photo, que recollia en una instantània el conflicte sobre la segregació escolar als Estats Units a Little Rock, Arkansas (Schaik, 1997, p. 126).

Finalment, i tornant al programa de mà de *Feestgericht*, la consideració de dansa clàssica com a base *evident* per a la seva recerca és molt menys evident del que sembla, valgui la redundància. O bé, més aviat, és una elecció evident per orgànica si es col·loca en el marc de l'evolució del sector de la dansa clàssica al seu entorn local: No hi havia, en el seu context, una altra opció possible. En el que segueix construiré el context que permet entendre com precisament la tècnica clàssica esdevé el llenguatge ballat de l'avantguarda dels anys seixanta als Països Baixos. Per una banda, repassaré els primers anys de la companyia Nederlands Dans Theater, fundada l'any 1959 i on Hans van Manen ocuparia la funció de coreògraf resident i director artístic entre 1961 i 1970. Per una altra, seguiré traçant l'igualmente dinàmic procés de canvi en el marc politico-social neerlandès fins a la definitiva *despilarització* del país i exposaré com, en el navegar poètic del coreògraf fins a un mode de fer consolidat i coherent a finals de dècada, ressona una actitud tant rebel com conservadora, tant experimental com comercial, i sempre en

---

<sup>87</sup> I, òbviament, *West Side Story*, de Jerome Robbins, estrenada a Nova York dos mesos abans de l'estrena de *Feestgericht* a Amsterdam. Tal és la proximitat temàtica entre ambdós ballets que, a posteriori, molts van acusar van Manen de plagi. Però tal com explica Eva van Schaik, Hans van Manen no va tenir possibilitat de veure *West Side Story* fins a l'estrena als Països Baixos de la versió filmada l'any 1962. La justificada influència de Robbins, si de cas, es pot traçar amb peces com *Interplay* (1945), *Age of Anxiety* (1950) i *The Cage* (1951), que havien passat pels escenaris neerlandesos entre 1952 i 1955 (Schaik, 1997, p. 124). Cfr., també, el relat que fa d'aquesta cronologia Scheng Scheijen a la biografia de van Manen *Gelukskind – Het leven van Hans van Manen* [Un nen afortunat – La vida de Hans van Manen], i on relata que van Manen no va descobrir realment el treball de Robbins fins al seu viatge a París l'any 1958 (Scheijen, 2023, pp. 143–145).



sintonia amb el sentit pragmàtic que acompanya, com descriuen James Kennedy o Friso Wielenga, totes les cares de la revolta cultural.

## 1.2. Els llargs anys seixanta (1958–1970)

### 1.2.1. Paradoxal consens

Durant els anys cinquanta, el restabliment de les velles estructures de control social, polític i cultural conviu als Països Baixos amb l'inici d'un procés d'accelerada modernització econòmica, un procés que també obre la porta a un progressiu canvi de mentalitat al si de la ciutadania. Els 'llargs anys seixanta' aquí descrits es caracteritzen per ser els anys en què el país –sense renunciar a determinats principis bàsics que defineixen la seva identitat cultural– experimenta una transició cap a un nou consens politicosocial regit pels valors que guien aquest nou *statu quo*.

Parlar de 'nova ciutadania' a la par que d'un manteniment de principis d'identitat cultural sembla plantejar una paradoxa. Els 'revolucionaris' anys seixanta mantenen encara avui una aureola mítica en el context neerlandès –una mitificació comprensible i recolzada pels canvis efectius i molt *visibles* que va viure el país, sobretot en termes econòmics, tecnològics, de secularització i de dissolució del lideratge moral de les velles elits. És més, en posar l'atenció a les batusses entre els diversos moviments-protesta que s'expressen al carrer i les forces de l'ordre, la tònica ja introduïda en apartats anteriors es manté i aquesta sensació de cataclisme aparent s'accentua. Però, tot i tot, i sobretot si es compara amb la manera en què processos similars tingueren lloc durant aquesta època en altres països de la mateixa àrea d'influència geopolítica com Alemanya, França o el Regne Unit, la majoria de recomptes històrics locals coincideixen a remarcar el relatiu pacifisme amb què s'esdevé aquesta transició com una particularitat del cas neerlandès. Aquesta calma relativa es pot vincular, segurament i almenys de manera parcial, a un magma cultural de fons marcat pel pragmatisme d'una mentalitat comerciant a la que ja m'he referit en paràgrafs anteriors i que es troba profundament arrelada al caràcter de la població neerlandesa, accentuada i convertida en regla sota el jou de l'ètica protestant calvinista que dominà el país durant els anys que aquest va consolidar la seva identitat com a tal.<sup>88</sup>

Pel que fa a l'associació entre la identitat cultural neerlandesa amb els principis del calvinisme, a nivell històric són moltes les veus que posen en entredit un vincle en relació de causa-conseqüència – apuntant al fet que els valors que típicament s'associen a aquest adjectiu (la sobrietat, l'animadversió a jerarquies verticals molt estrictes, el valor de la paraula, el rebuig a l'excessiu sentimentalisme, etc.) ja formaven part de la idiosincràsia neerlandesa des de l'Edat Mitjana. No és l'objectiu d'aquesta recerca esclarir

---

<sup>88</sup> Per a un relat més detallat sobre la influència del calvinisme als Països Baixos a partir del 1600 cfr., sobretot, Schutte, 2002 i Veen, 2006.

aquest debat, però val a dir que n'és un que s'assimila molt al conte de l'ou i la gallina i que és suficient reconèixer aquí que el calvinisme –junt amb el ràpid procés d'urbanització de les grans ciutats a partir del 1600– sens dubte va contribuir a la consolidació de determinats valors i morals com a dominants per a la identitat cultural de tot el país. Em sumo, així, a la reflexió de l'historiador Herman Pleij:

Sobretot la pràctica de la vida urbana va determinar el desenvolupament posterior del conjunt de virtuts típicament holandès –no la religió. D'altra banda, però, és cert que el calvinisme va contribuir molt a aquesta moral. La va ampliar, va adaptar-la. La va dur al seu terreny i la va fer progressar, per dir-ho d'alguna manera. Les virtuts de la moral mercantil s'alineaven perfectament amb els valors del calvinisme.<sup>89</sup> (Woudenberg, 2009, p. 66)

La coincidència entre els valors del mercantilisme pragmàtic i capitalista i els del calvinisme a la que Pleij refereix van ser descrits amb fruïció per Max Weber ja a principis del segle XX. Al seu famós assaig sobre l'ètica protestant i l'esperit del capitalisme (1988), Weber descriu com precisament el calvinisme duu a l'extrem el desencantament de la religió cristiana, regit per la idea fonamental que no hi ha per al creient salvació possible –i que, per tant, tota forma de ritual màgic és una forma d'ofensa per al diví–: “Este radical abandono (no llevado a sus últimas consecuencias por el luteranismo) de la posibilidad de una salvación eclesiástico-sacramental, era el factor decisivo frente al catolicismo. Con él halló acabamiento el proceso de ‘desencantamiento’ del mundo” (p. 124).

El vincle entre la Reforma i l'esperit capitalista, encara amb Weber, és la substitució de l'ètica catòlica per una comprensió de la servitud a un Déu insondable<sup>90</sup> mitjançant una professió de fe centrada, no en l'adulació vertical, sinó en l'acció horitzontal:

Lo absolutamente nuevo era considerar que el más noble contenido de la propia conducta moral consistía justamente en sentir como un deber el cumplimiento de la tarea profesional en el mundo. Tal era la consecuencia inevitable del sentido, por así decirlo, sagrado del Trabajo, y lo que engendró el concepto ético-religioso de profesión: concepto que traduce el dogma común a todas las confesiones protestantes, (...) que como único modo de vida grato a Dios reconoce no la superación de la moralidad terrena por medio de la ascesis monástica [com sí era el cas de l'ètica catòlica, n. de l'a.] sinó precisamente el cumplimiento en el mundo de los deberes

---

<sup>89</sup> “Vooral de praktijk van het stadsleven bepaalde de verdere ontwikkeling van het typische Nederlandse deugdenpakket en niet religie. Anderzijds heeft het calvinisme wel het nodige aan deze moraal toegevoegd. Bouwde het uit, paste het aan. Ging er als het ware mee aan de haal. De deugden van de koopmansmoraal sloten perfect aan bij de waarden van het calvinisme.”

<sup>90</sup> En fer distinció de la severitat amb la que Calví es distancia dels preceptes del protestantisme de Luter, Weber narra la posició del primer en relació a la possibilitat de desxifrar o influir en els designis divins mitjançant qualsevol forma de ritual com segueix: “Toda criatura está separada de Dios por un abismo insondable, y ante Él, todos merecemos muerte eterna. (...) Lo único que sabemos es que una parte de los Hombres se salvará y otra se condenará. Suponer que el mérito o la culpa humanas colaboran en este destino, significaría tanto como pensar que los decretos eternos y absolutamente libres de Dios podrían ser modificados por obra del hombre: lo que es absurdo. (...) Con su inhumanidad patética, esta doctrina había de tener como resultado, en el ánimo de una generación que la vivió en toda su grandiosa consecuencia, el sentimiento de una inaudita soledad interior del hombre. En el asunto que para los Hombres de la Reforma era más decisivo: la felicidad eterna, el hombre se veía condenado a recorrer él solo su camino hacia un destino ignorado prescrito desde la eternidad.” (Weber, 1988, p. 122-123)

que a cada cual impone la posición que ocupa en la vida, y que por lo mismo se convierte para él en ‘profesión’. (p. 88-91)

El calvinisme gelós, actiu en allò referit a la pròpia responsabilitat en dur una vida modèlica (i recelós de jerarquies i predicadors que pretenguessin tenir una clau per desxifrar els designis divins), reforça el rebuig del sentimentalisme, per una banda, i el pragmatisme o l’atenció pels afers mundans que tradicionalment ja definia el caràcter dels Països Baixos, per una altra. Parafrasejant Peter Sloterdijk, es podria dir que el zel monoteista del calvinisme se centra en exclusiva en les tasques ‘terapèutiques’ internes de tota religió dedicada a una comunitat donada,<sup>91</sup> però les despulla de tota màgia, traduïnt-les, en canvi, a una observació severa de l’amor pel treball com a única activitat considerada com a positiva. Particularment als Països Baixos, el calvinisme renuncia així a la idea de suprematisme o a la necessitat d’aniquilar l’altre per validar la seva veritat –ja que això no jugaria a favor de l’exercici de la ‘professió’ tal com la descriu Weber a la cita anterior, que necessita de relacions socials i mercantils amb gent d’altres creences per poder no només funcionar, sinó florir.<sup>92</sup> Encara amb Sloterdijk, el calvinisme neerlandès pot ser entès així com un exemple transparent de retorn postmedieval a idees de sobrietat i humilitat no-expansives que es troben a l’arrel del cristianisme, i de com tots els monoteismes han sabut adaptar-se pragmàticament a la idea d’oferta i demanda<sup>93</sup> en diferents contextos amb el pas del temps – en aquest cas, respectant la coexistència amb infidels i la pluralitat per raons mundanes que, emperò,

---

<sup>91</sup> A *Celo de Dios* (2011), Peter Sloterdijk apunta a com ja des del seu origen el cristianisme combina zel expansiu i cultiu de vida interior en una unió efectiva, però contradictòria, al voltant del mode de vida apostòlic: “El nuevo monoteísmo telemático tuvo que hacer de la permanente huida hacia adelante su propio *modus vivendi*. Hacia fuera proyectó el mundo como la zona de recepción del mensaje que había que expandir, hacia dentro se consolidó como patrono para tareas kerigmáticas y diaconicas, hoy se hablaría de tareas de *public relations* y de misiones terapéuticas; con ello, la Iglesia primitiva anticipó la Sociedad de Servicios postmoderna, cuyo ‘producto’ más importante son las relaciones sociales mismas.” (p. 41)

<sup>92</sup> El mateix impuls o mentalitat és el que convertiria més endavant els Països Baixos en el bressol del liberalisme, tal com relata en detall Russel Shorto a *Amsterdam, een geschiedenis van de meest vrijzinnige stad ter wereld* [“Amsterdam, una història de la ciutat més liberal del món], de 2013.

<sup>93</sup> Sloterdijk (2011) utilitza precisament l’adveniment de les idees de la Reforma com a exemple de com el cristianisme –en aquest cas, l’església catòlica– va saber absorbir les noves necessitats d’una població canviant i va modificar l’estricta discurs agustiniana sobre la condemna i la salvació medieval per incloure, a partir del segle XIII, quelcom com el purgatori. En el seu relat, Sloterdijk descriu com els valors de societats cada cop més urbanes, autoconscients i individualistes requereixen de nous discursos per ser convençuts i mantenir-se fidels a un o altre dogma: “Desde esa época se hizo claro que los habitantes de las ciudades europeas resurgentes no estaban dispuestos ya a seguir transigiendo con la psicopolítica del terror sacro, incontestada hasta entonces. El cambio de conciencia anuncia la Reforma, en el sentido amplio de la palabra, si por ello se quiere entender la reconstrucción de la Iglesia cristiana según reivindicaciones de una clientela ciudadana que ha despertado a la autoconciencia y que ya no resulta sometible e intimidable *a priori*. Tales seres humanos pueden planificar, calcular y dar órdenes, tienen el sentido de las proporciones y poseen una idea precisa de los negocios sobre la base de la reciprocidad. No comercian con medio mundo y llevan una vida moderada, laboriosa y llena de sacrificios en la orgullosa angostura de la ordenanza de los gremios para después, a pesar de todos sus esfuerzos y ganancias, dejarse amedrentar por oscuros predicadores de cabildo con los horrores eternos del infierno.” (p. 119). És remarcable veure com, en el cas del calvinisme neerlandès del segle XVI, serà precisament l’acceptació de la impossibilitat de modificar els designis divins sobre la condemna eterna el que justificarà la centralitat electiva i racional del treball diari, la moderació i la sobrietat com a únics camins cap a la possible (que no assegurada) salvació. Els valors medievals i comercials que ja governaven la vida de la societat neerlandesa en la Baixa Edat Mitjana esdevenen sota el calvinisme la base del dogma i la línia que divideix els possibles salvats dels que sens dubte acabaran condemnats un cop arribi el dia del seu judici.

s'integren fortament en la coherència del seu discurs dogmàtic i ètic dedicat a l'esperit a través de l'exercici d'un o altre ofici:

La praxis de la desuprematización puede remontarse hasta las fases tempranas de los monoteísmos expansivos, cuando el extremismo todavía se considerava arrogancia y en todo intento de asir lo Supremo se veía la mano del diablo. (...) Las religiones de este tipo descubrieron pronto la tarea de mitigar, sin apagar, el fuego profético del que surgen. El secreto de su supervivencia se basaba en su capacidad para contener la desmesura inherente a ellas con medios de a bordo. (Sloterdijk, 2011, p. 120)

Tornant al segle XX, un motiu cultural fortament arrelat en la identitat del país i on aquesta mentalitat comercial i calvinista es fa més evident és allò que es coneix com a *poldermodel*. La cultura política i social neerlandesa generalment es descriu a partir de la moderació i la predisposició a buscar el consens entre diferents agents. El terme-paraigües *poldermodel* refereix a la manera en què, a nivell polític, social, empresarial, etc., aquesta actitud o tendència es deixa regir per un sentit de *burgerlijkheid* (un terme provinent del segle XIX i que es pot traduir com a 'civisme burgès' o correcció ciutadana, i que també es pot vincular a un sentit doble de moderació i sobrietat, per una banda, i de correcció o respecte mutu, per una altra) que desprestigia les ínfules emocionals i que uneix ciutadans d'un i altre color polític, escola o fe en un rebuig generalitzat al suprematisme d'un sol punt de vista que s'hagués d'imposar sobre el total de la societat. El *verzuiling*, que emergeix i es consolida com a projecte polític i social a finals del segle XIX –i que a la dècada de 1930 dominava tots els àmbits de la vida pública del país– no deixa de ser una translació extrema i amb fronteres més estrictes entre comunitats del mateix principi: regit per la voluntat de les elits de diferents corrents religiosos de protegir el mode propi de vida, totes les comunitats sabien que la seva supervivència (també en sentit econòmic) depenia del respecte al dret de la comunitat de l'altre d'existir.

Tal com descriu Friso Wielenga (2009), abans de la Segona Guerra Mundial, els diferents pilars s'havien assegurat la pròpia estabilitat a través de "principis propis i fixos, inflexibilitat, autoconsciència i autoprotecció d'influències externes" (p. 236). Però acabada la guerra, i sobretot a partir de la segona meitat dels anys cinquanta, la possibilitat de protegir-se d'influències externes per mantenir el control sobre la pròpia capella es fa insostenible. En un temps marcat per l'impacte cultural de tot allò que arribava dels Estats Units (o, altrament dit, de tot allò que accentuava l'actitud liberal i individualista del nou ciutadà-consumidor de classe mitjana), per l'accés progressiu a nous mitjans d'informació com la televisió i per un accelerat procés de secularització,<sup>94</sup> el lideratge moral i disciplinari (i en cercles confessionals, també religiós) de les elits dels pilars va quedar en entredit.

Wielenga subscriu en aquest sentit l'argument de Kennedy sobre la predisposició de les elits polítiques i morals a acceptar la inevitabilitat dels canvis que acompanyaren els anys cinquanta i seixanta, fins i tot en els cercles confessionals i aconfessionals més conservadors. Se serveix, entre altres, de l'exemple

---

<sup>94</sup> Cfr. Wielenga, 2009, p. 238.

de Wilhelmus Bekkers, bisbe catòlic que l'any 1962 va mostrar-se defensor, en declaracions a la televisió pública, del dret a decidir de cada unitat familiar sobre l'ús de la pastilla anticonceptiva. Una mostra de com el missatge liberalitzador del Concili Vaticà II del mateix any havia trobar ressò en la cúria neerlandesa, favorable a què l'Església Catòlica acceptés els canvis imposats pel temps des d'un sentir pragmàtic i motivat per la creixent pèrdua de fidels (Kennedy, 1995, p. 237)<sup>95</sup>. El mateix pragmatisme que havia dut a la instauració del *verzuiling* a finals de segle XIX (i que he vinculat aquí a una ètica tant protestant com capitalista, fortament arrelada a la societat neerlandesa) es troba, en definitiva, a la base de l'actitud permissiva i benvolent de les elits dels anys cinquanta i seixanta del segle XX davant els sismes culturals que acabarien duent a la dissolució progressiva dels mateixos pilars pocs anys més tard.

Pel que fa a l'altra cara de la moneda, tant Wielenga<sup>96</sup> com Kennedy, també expliquen el relatiu pacifisme amb què van transcórrer aquelles dècades als Països Baixos apuntant a com –al contrari que en altres països del seu entorn– els activistes i líders dels moviments contraculturals neerlandesos no van prendre mai una forma radical, dogmàtica o violenta, sinó més aviat lúdica i marcada per la ironia –i vinculant aquesta actitud també al mateix magma cultural de fons, marcat pel pragmatisme, la sobrietat i l'aversion al sentimentalisme. Kennedy (1995) diu:

La moderació neerlandesa, essencial per a la cultura política de consens, no incita realment a protestes ferotges ni a objectius pretensiosos; l'humor sec i la capacitat de burlar-se d'un mateix són actituds més apreciades. Un cert ludisme va suavitzar en aquest sentit la lluita política.<sup>97</sup> (p. 121)

Això va permetre, precisament, que tot i no bolcar-se directament en defensa dels seus mètodes, els moviments contraculturals sabessin guanyar-se la simpatia d'una majoria creixent de ciutadans que no discrepava necessàriament amb els seus ideals de fons, però que en canvi sí que recelava fortament contra la violència amb què determinats agents de les forces de l'ordre van reprimir les seves manifestacions al carrer. A aquest recolzament tàcit i progressiu per part de la ciutadania, cal incloure-hi a un nombre igualment creixent de membres de les elits polítiques i socials, conscients que el procés

---

<sup>95</sup> Cfr., també, Kennedy, 1995, pp. 82-84.

<sup>96</sup> “Gràcies a l'actitud tolerant de les elits, el moviment de protesta dels anys seixanta no va xocar contra un mur d'incomprensió, sinó que es va trobar amb una elit farcida d'autocrítica, que no volia excloure sinó integrar. A resultes d'això, els Països Baixos no van conèixer una guerra de posicionaments enfrontats entre l'establishment, d'una banda, i els innovadors i representants dels moviments-protesta, de l'altra. Els moviments-protesta també van contribuir a aquest fet. No van lliurar un batalla ideològica ferotge i, en comparació amb moviments-protesta d'altres països, van utilitzar sempre un to bastant moderat.” (Wielenga, 2009, p. 239) [“Door de meegaande houding van de elites botste de protestbeweging van de jaren zestig niet op een muur van onbegrip, maar had zij te maken met een zelfkritische, zoekende elite die niet wilde uitsluiten maar integreren. Als gevolg daarvan ontstond er in Nederland geen stellingenoorlog tussen ‘establishment’ enerzijds en vernieuwers en protestbeweging anderszijds. De protestbeweging dreog daar zelf ook aan bij. Zij voerde geen harde, verbeten ideologische strijd en sloeg, in vergelijking met de protestbeweging in andere landen, een gematigde toon aan.”]

<sup>97</sup> “De Nederlandse bescheidenheid, van essentieel belang voor de consensupolitiek, zet niet werkelijk aan tot felle protesten of pretentieuze doelstellingen; droge humor en zelfspot worden meer gewaardeerd. Een zeker speelsheid verzachtte dus de politieke strijd.”

de modernització que havien propiciat per facilitar la recuperació econòmica després de la guerra implicava un deixar enrere determinats paradigmes i principis. Wielenga ho resumeix asseverant que per a les autoritats neerlandeses, que feien tot el possible per obrir-se a les noves corrents dels seu temps, la part de la societat encara sota el jou discursiu del vell ordre també era percebuda com a massa estreta de mires (Wielenga, 2009, p. 239-242).

La crítica a la inflexibilitat que havia assegurat la pervivència dels pilars com a salvaguardes de l'estabilitat col·lectiva en el passat –i dels tics petitburgesos i moralitzants que en resultaven– esdevé, per tant i progressivament, una qüestió de consens. Al rebuig generalitzat a tota forma de repressió violenta per part de les forces de l'ordre (arrelat també en el record recent de l'ocupació alemanya), cal sumar la millora de les condicions de vida econòmica, l'ampla influència de la cultura individualista i de consum arribada dels Estats Units que se'n deriva i, no en darrer lloc, la ràpida popularització de la televisió que, entre altres coses, va implicar una creixent possibilitat d'accés a la informació de corrents ideològiques diferents a la pròpia:

Si als Països Baixos *pilaritzats* l'opinió pròpia es generava i es consolidava dins el propi cercle, ara la població es veia confrontada més que mai abans amb opinions diferents, expressades, a més a més, des de posicions que sobreixien les divisions subculturals. El llavors ja existent procés d'erosió de la capacitat disciplinària de les antigues estructures de poder va accelerar-se, sens dubte, a conseqüència de l'avenç de la televisió.<sup>98</sup> (p. 248)

Tots aquest factors es conjuminen en la polèmica generada després de l'emissió del tercer capítol del programa *Zo is het toevallig ook nog 's een keer* (També va així, això, a vegades),<sup>99</sup> de la productora socialista VARA, a principis de 1964. En la llavors ja bastant present tensió pública i mediàtica entre allò vell i allò nou, entre jovent i vella guàrdia, o entre l'estatu quo i els incipients moviments-protesta, Kennedy marca aquesta polèmica com el moment en què es fa evident per primer cop que la mentalitat reaccionària i violenta de l'Holanda hereva dels principis inflexibles d'abans de la guerra tenia les de perdre en aquest conflicte. Emès el dia 4 de gener, en aquest capítol apareixia un comentarista parlant amb to de prèdica de la televisió com d'una nova religió –i de la imatge, com el nou Déu de la mateixa. Kennedy remarca com aquesta escena trencava amb dues de les regles cardinals que havien mantingut l'equilibri entre els pilars en peu durant dècades. Per una banda, utilitzava el nom de Déu en va, una ofensa que sobretot pels adeptes del pilar calvinista era molt severa. Per l'altra, s'atacava des d'una institució secular la fe d'altres subcultures, saltant-se la norma bàsica i no escrita de respectar el principi de viure-i-deixar-viure dins la pluralitat (Kennedy, 1995, p. 117-120).

---

<sup>98</sup> “Had in het verzuilde Nederland de meningsvorming zich vooral voltrokken binnen de eigen kring, nu werd de bevolking sterker dan ooit tevoren geconfronteerd met andere meningen, waarbij bovendien de grenzen tussen de zuilen vervaagden. De disciplinerende werking van de oude gezagsstructuren, toch al onderhevig aan erosie, werd door de opmars van de televisie ongetwijfeld versneld uitgehouden.”

<sup>99</sup> Versió neerlandesa del satíric *That Was The Week That Was* de la BBC britànica, emès des de l'any 1963.

El programa va ser vist –encara amb Kennedy– per prop d’un 60% del total de la població, i va suscitar una onada massiva de reaccions escrites de protesta. La virulència d’alguns dels missatges, que incloïen cartes amb contingut antisemític i amenaces de mort per als programadors i protagonistes del programa, duria la direcció de VARA a fer-les públiques a mode de denúncia, amb una nova onada de missives, aquest cop de suport, com a resultat. Amb el record de la Segona Guerra Mundial i dels discursos feixistes encara massa a la vora, l’extremisme reaccionari i la violència d’aquells missatges van deixar en evidència la mentalitat que les motivava, associada a discursos i comportaments considerats, a aquelles alçades dels anys seixanta, tabú i tant o més antineerlandesos (per poc moderats) que el contingut del programa en si –que no deixava de ser ideat des de la sàtira.

En les paraules del llavors ja icònic escriptor Harry Mulisch, dirigides als líders de les comunitats confessionals d’on havien sorgit les veus crítiques al programa, ressona la referència a l’accelerada secularització del país, la subseqüent pèrdua de lideratge moral dels pilars majoritaris, i la distància experimentada per l’autor amb l’actitud reaccionària d’alguns dels seus membres:

Saldar comptes amb l’odi dels vostres adeptes i trobar-ne els veritables antecedents és feina vostra (...) i l’haureu de fer des de la penible consciència que el vostre prolongat intent per tornar a aixecar el cristianisme ha fracassat. Sou gent gran, vella. El vostre dolor i el vostre odi ens semblen caducs.<sup>100</sup> (Kennedy, 1995, p. 120)

La sensació de caducitat a què es refereix Mulisch transcendeix l’aspecte generacional. En un sentit més ample, es pot relacionar a la ja mencionada inflexibilitat que havia regit la vida pública de la societat neerlandesa sota control majoritari dels pilars confessionals. Mica en mica, i a través d’episodis com l’aquí descrit, les expressions en defensa d’aquesta inflexibilitat van deixar de tenir cabuda en la visió que el gruix de la societat neerlandesa volia tenir de si mateixa. Els motius i les motivacions de la nova ‘cultura juvenil’ que s’anuncia amb força al carrer acaben traspasant delimitacions generacionals estrictes, sense que això tregui el protagonisme a la nova lleva de joves rebels que, a partir dels anys seixanta, prenen el relleu al carrer dels *nozems* de la dècada anterior.

### 1.2.2. Provo

El matí del 10 de novembre de 1961, un grup d’estudiants va tallar l’accés de dues de les principals vies d’accés a la ciutat de La Haia per protestar contra la cursa atòmica. Tal com recull l’historiador Niek Pas a *Imaazje! De Verbeelding van Provo* [*Imaazje! L’imaginari de Provo*] (2003), aquesta acció enllaça amb un discurs antinuclear ja present en el debat públic i parlamentari des de finals dels cinquanta, però és, no obstant això, significativa pel tipus d’activistes que la protagonitzen i pel mode en què

---

<sup>100</sup> “Het is úw taak om met die haat van uw medestaanders in het reine te komen en de werkelijke achtergronden van op te sporen (...) en uw zult dat moeten doen in het sombere besef, dat uw jarenlange pogingen om het christendom weer op de been te helpen, ongedaan zijn gemaakt. U bent oude mensen. Uw gekwetsdheid en uw haat zijn ons te oud.”

s'organitzen (p. 27). Pas il·lustra a través d'aquest exemple el canvi de motivació a l'hora d'ocupar els carrers, si es comparen aquests activistes amb els *nozems* dels anys cinquanta. Els grups de joves que qüestionaven l'estatu quo a través de la seva actitud (amb el focus col·locat principalment en la seva voluntat individual d'expressar-se, vestir-se o ballar a la seva manera) són rellevats per un *jovent rebel* amb un perfil significativament diferent. Educats en un món creixentment dominat per la cultura visual i el consumisme vinguts del món anglosaxó, amb accés televisat a les notícies sobre conflictes internacionals resultants de la guerra freda, conscients de l'amenaça de l'esclat d'un tercer conflicte mundial i alliberats del record de l'escassetat i de l'instint de supervivència que havien marcat els que havien viscut l'ocupació alemanya, aquests nous joves obren la ment i la mirada i es rebel·len en contra de l'estatu quo a partir i en defensa d'un nou idealisme entès des del pensament de la col·lectivitat.

És important recalcar, però, que enlloc de seguir les vies institucionalment establertes per a manifestar-se políticament o sumar-se a partits o organitzacions ja existents que defensessin els seus punts de vista, els estudiants que tallen el trànsit aquell matí de 1961 s'organitzen de forma autònoma. Agafant aquella primera acció com a símptoma, els anys seixanta veuran aparèixer un nombre creixent i divers d'activistes amb una nova mentalitat i, sobretot, amb idees pròpies i contemporànies sobre no només a través de quins temes, sinó també sobre *com* s'havia de sacsejar el debat en l'arena pública:

No es pot subestimar la importància del *statement* implícit en el fet que desenes de joves responguessin a la crida d'aquest pamflet i s'apropiessin de la via pública aquell matí de novembre de 1961 –en contra de totes les normatives policials. Aquesta acció implicava un 'anar a la nostra', córrer un risc individual en lloc d'unir-se a esdeveniments regulats i oficials sota la responsabilitat d'un comitè organitzat. Ocupar la calçada sense demanar permís implicava una mentalitat diferent.<sup>101</sup> (Pas, 2003, p. 30)

Entre els organitzadors d'aquella primera acció es comptaven Roel van Duijn i Hans Korteweg, que uns anys més tard esdevindrien dos dels membres més actius i reconeguts del moviment Provo a Amsterdam. Provo ha esdevingut, amb els anys, la metàfora predilecta per referir-se a la revolta cultural dels anys seixanta en la seva versió neerlandesa, però, en posar-hi la lupa, els contorns del mal anomenat 'moviment' no es deixen dibuixar amb facilitat. Si seguim amb la definició de Pas, Provo no va ser tant una agrupació politico-ideològica, un moviment contracultural o un exemple simbòlic d'un conflicte social protagonitzat per dues generacions oposades (com proposen Righart i Duivenvoorden), sinó un *circuit cultural*, és a dir, "un coincidir temporal d'individus que compartien un seguit de símbols i mentalitats relacionades entre si"<sup>102</sup> (p. 19). Per aquesta definició de partida, Pas es recolza significativament en la noció proposada pel sociòleg J.S. van Hessen: *samen jong zijn* (ésser joves

---

<sup>101</sup> "Dat tientallen jongeren aan de oproep van dit pamflet gehoor gaven en op de bewuste novemberochtend – tegen alle politieverordeningen in – de openbare weg voor zich opeisten, was in 1961 een statement waarvan het belang niet onderschat kan worden. Een dergelijke actie impliceerde een 'zelf doen', een individueel risico lopen in tegenstelling tot mee opstappen in gereguleerde en officiële manifestaties onder verantwoordelijkheid van een organiseerd comité. Ongevraagd op het wegdek plaatsnemen impliceerde een andere mentaliteit."

<sup>102</sup> "Een tijdelijk samengaan van individuen die een aantal samenhangende symbolen en mentaliteiten deelden."



junts), que més endavant seria aplicada al moviment Provo per l'antropòleg G.C. de Haas. 'Ser joves junts' parla més d'una predisposició que d'una edat, diu Pas, i permet observar aquest fenomen com a tal, enlloc d'enganxar-hi directament una etiqueta ideològica o generacional.

Com a categoria autònoma, aquest nou 'jovent' es defineix per un romanticisme idealista que escull l'espectacularitat (concretada en accions públiques, no-violentes i lúdiques que busquen transgredir els límits de la correcció cívica), i per l'ús de l'ambigüitat i la ironia com a mitjans per oposar-se al sistema de normes i valors que dominen la vida pública. "Aquests joves desafiaven les convencions existents al si de la moderna societat burgesa apel·lant a l'expressió i a l'experiència creativa. No oferien només una crítica, sinó que també aspiraven a un ideal de renovació moral."<sup>103</sup> (p. 19). En aquest marc, encara amb Pas, Provo ha de ser interpretat com un intent d'explorar, qüestionar i minar les fronteres, els rituals i les estructures de la vida quotidiana, col·locant els tòpics del civisme burgès predominant en la cultura neerlandesa davant dels miralls que ells dissenyaven.

Després de traslladar-se a Amsterdam l'any 1964, el petit grup d'estudiants rebels liderat pels llavors universitaris Roel van Duijn i Hans Korteweg (i d'altres que s'hi afegeixen més tard, com Rob Stolk) comencen a assistir a les accions de Robert Jasper Grootveld. El *performer* i *magier* (mag, en neerlandès) Grootveld, un personatge singular de l'escena alternativa d'Amsterdam de l'època, havia començat a organitzar un any abans un seguit de *happenings*<sup>104</sup> setmanals a la plaça Spui de la ciutat. En aquests esdeveniments, l'autoanomenat *magier* escenificava rituals amb la participació de l'audiència, proclamava monòlegs profètics de caire mític i feia apologia de la marihuana com a alternativa al cancerós tabac. El principal objectiu de Grootveld, més enllà de voler activar la consciència dels participants pel seu missatge, era fer-se notar, obtenir repercussió mediàtica i pública a través de la provocació espectacular i la combinació i agitació desordenada de diversos *signes* visuals. Denunciava, finalment, la manipulació publicitària i nociva per la salut pública de la indústria del tabac a través de la perversió de les mateixes estratègies comunicatives i de màrqueting utilitzades per a la seva promoció.<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> "Deze jongeren stelden bestaande conventies van de moderne burgerlijke samenleving aan de kaak door een appèl te doen op expressie en creatieve beleving. Ze leverden niet alleen kritiek, maar streefden ook naar een ideaal van morele vernieuwing."

<sup>104</sup> L'ús pel mateix Grootveld d'aquesta paraula denota que tot i ser pintoresc estava al cas de les corrents artístiques d'avantguarda. Els *happenings*, encontres sense guió batejats com a tal a finals dels anys cinquanta als Estats Units i explorats com a forma artística per persones com John Cage, el seu alumne Allan Kaprow, Merce Cunningham o Robert Rauschenberg, ja tenien cert recorregut quan Grootveld comença a ocupar la plaça de Spui de forma setmanal (cfr., per exemple, Sandford, 1995).

<sup>105</sup> L'any 1963 es publicava a Holanda el llibre *Hidden Persuaders*, del publicista americà Vance Packard, un llibre que segons Pas influeix molt en la visió crítica de Robert Jasper Grootveld sobre el control i la manipulació exercides sobre la població a través de la publicitat. Per un perfil més complet sobre Grootveld, cfr., també, Pas, 2003, pp. 92-102. En aquest sentit, no és baladí reforçar la idea que el pensament sobre la imatge i la influència del medi en les ciències de la comunicació es troba a l'ordre del dia i entra en una nova fase gràcies a la popularització de la televisió, sobretot a partir de la publicació de *The medium is the message*, de Marshall McLuhan, l'any 1964.

La repetida intervenció de la policia en aquest esdeveniments, considerats actes de desordre públic, i la cobertura subsegüent dels mitjans alimenten l'interès i el debat públic sobre aquestes trobades, que – també gràcies a la promoció que en van fan van Duijn, Stolk i companyia– aviat es van convertir en multitudinàries. Els *happenings* de Grootveld –i sobretot la manera en què el *performer* capgirava el poder de manipulació de la indústria publicitària amb l'objectiu de 'despertar consciències' enlloc de convertir-les en 'dòcils consumidores'– marcaran l'estil de les accions posteriorment dissenyades per Provo:

Va ser especialment Grootveld, l'expert de la imatge, qui va convèncer els provos que també es podia cridar l'atenció d'una manera diferent i més imaginativa per a la seva crítica social i no sistemàticament formulada. (...) Van Duijn i Stolk ja havien aplicat la tècnica de l'amplificació en les seves primeres entrevistes, 'deixant anar bombes' per generar titulars com presentar-se com a anarquistes perillosos, però ara aquesta tècnica es convertiria en la marca de la casa de les tàctiques de Provo en el seu conjunt.<sup>106</sup> (Pas, 2003, p. 104)

El nom *Provo* s'oficialitzaria el 1965, després de la publicació del primer butlletí-manifest amb el mateix nom, redactat per van Duijn. Tant aquest primer manifest com les accions que Provo dissenyaria i anunciaria a través de disset magazines amb el mateix nom (publicats entre 1965 i 1967) denoten com el principal objectiu del grup reduït de persones encarregades de la seva publicació era sembrar confusió sobre les seves motivacions i objectius polítics, i sacsejar mitjançant la provocació, l'ambigüitat i la ironia la consciència petitburgesa dels seus lectors/espectadors.

La base ideològica del seu discurs, aportada eminentment per Roel van Duijn, consistia d'una amalgama de referències a l'anarquisme i a teories antroposòfiques (provinents del *milieu* intel·lectual i familiar en el que van Duijn havia crescut) combinades en l'anunci a mode de profecia de l'arribada d'una nova societat –*New Babylon*– i d'un nou model de ciutadà: l'*Homo Ludens*. Ambdós conceptes van Duijn els manllevà<sup>107</sup> del projecte de llarg recorregut *New Babylon* de l'arquitecte utòpic i situacionista de primera generació Constant Nieuwenhuis, membre del col·lectiu d'artistes d'avantguarda neerlandès dels anys cinquanta COBRA.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> "Het was vooral Grootveld, de imago-deskundige, die de provo's ervan doordrong dat hun niet-systematisch geformuleerde maatschappijkritiek ook op een andere, verbeeldingsvolle wijze onder de aandacht kon worden gebracht. (...) De techniek van uitvergrotting, zichzelf 'opblazen' om in het nieuws te komen, hadden Van Duijn en Stolk al een beetje toegepast in hun eerste interviews waarbij ze zich als staatsgevaarlijke anarchisten voordeden, maar nu zou die techniek via Grootveld tot kenmerkende taktiek voor Provo als geheel worden."

<sup>107</sup> Niek Pas recull com el jove provocador va prendre coneixement del projecte de Nieuwenhuis durant una exposició a La Haia l'any 1965 (Pas, 2003, p. 138). No cal dir que l'ideari de van Duijn també beu, encara que sigui de forma indirecta, d'un context on els escrits i les reflexions al voltant de l'erotització de l'espai públic a través de diferents estratègies contestatàries es multiplicaven ràpidament. És de rebut mencionar, en aquest sentit i per exemple, l'obra pionera de Wilhelm Reich *Die Sexualität im Kulturkampf* (publicada l'any 1936 i posteriorment traduïda a l'anglès sota el títol *The Sexual Revolution*. Cfr. Reich, 1945).

<sup>108</sup> En una entrevista per la revista *October* de 1997, Henri Lefévre parla de *New Babylon* i apunta a l'arquitecte neerlandès i al col·lectiu COBRA com a primers instigadors del situacionisme internacional, a la par que també subratlla el vincle directe entre el projecte de Nieuwenhuis, les seves pròpies idees i el moviment Provo: "It started

Tal com recull Sarah William Goldhagen, a *New Babylon* (títol en si mateix provocador en una societat predominantment protestant) Nieuwenhuis buscava reinterpretar el concepte d'*Homo Ludens* encunyat per l'historiador neerlandès Johan Huizinga als anys trenta per descriure la importància del joc en la història de la vida humana:

Constant had already been working for years on his New Babylon series of paintings, sketches, texts, and architectural models describing the shape of a post-revolutionary society. Constant's New Babylon was to be a series of linked transformable structures, some of which were themselves the size of a small city – what architects call a megastructure. Perched above ground, Constant's megastructures would literally leave the bourgeois metropolis below and would be populated by homo ludens – man at play. In the New Babylon, the bourgeois shackles of work, family life, and civic responsibility would be discarded. The post-revolutionary individual would wander from one leisure environment to another in search of new sensations. Beholden to no one, he would sleep, eat, recreate, and procreate where and when he wanted. Self-fulfillment and self-satisfaction were Constant's social goals. Deductive reasoning, goal-oriented production, the construction and betterment of a political community – all these were eschewed. (Goldhagen, 2006)

La traducció particular i *ad hoc* de l'ideari situacionista de Nieuwenhuis formulada pel jove Roel van Duijn pretenia superar, en la mateixa línia que l'arquitecte, la tradicional dicotomia marxista entre burgesia i proletariat per la del *klootjesvolk* (la plebs idiota) versus el *provotariaat* (el 'provotariat'). El *klootjesvolk* incloïa, segons els activistes, a autoritats i tots aquells ciutadans corrents convertits en consumidors addictes guiats per un principi de producció i acumulació de béns. El *provotariat*, en canvi, aglutinaria els *nozems* que els precedien, els provos, estudiants i artistes en general. El *provotariat* era per a Duijn "l'avantguarda d'un nou prototip de persona, un *homo ludens* mogut per la creativitat, que en la nova societat mil·lenària *New Babylon*, regida per la tecnologia cibernètica, tindria tot el temps lliure a la seva disposició" (Pas, 2003, p. 104).

Les activitats de Provo es van estendre entre 1965 i 1967. D'assistir a i promoure els *happenings* inicials de Grootveld, el grup passaria a proposar i implantar una sèrie de projectes de planificació urbana tant utòpics com inspiradors per fer de la ciutat d'Amsterdam –rebatejada per Provo com a *Magisch Centrum*

---

with the COBRA group. They were the intermediaries: the group made up of architects, with the Dutch architect Constant in particular and the painter Asger Jorn and people from Brussels – it was a Nordic group, a group with considerable ambitions. They wanted to renew art, renew the action of art on life. It was an extremely interesting and active group, which came together in the 1950s, and one of the books that inspired the founding of the group was my book *Critique of Everyday Life*. That's why I got involved with them from such an early date. And the pivotal figure was Constant Nieuwenhuys, the utopian architect who designed a Utopian city, a New Babylon – a provocative name, since in the Protestant tradition Babylon is a figure of evil. New Babylon was to be the figure of good that took the name of the cursed city and transformed itself into the city of the future. The design for New Babylon dates from 1950. And in 1953 Constant published a text called *For an Architecture of Situation*. This was a fundamental text based on the idea that architecture would allow a transformation of daily reality. This was the conception with *Critique of Everyday Life*: to create an architecture that would itself instigate the creation of new situations. So this text was the beginning of a whole new research that developed in the following years, especially since Constant was very close to popular movements; he was one of the instigators of the Provos, the Provo movement. (Ross, 1997)

de la Nova Babilònia— un lloc més habitable. El més famós d'aquests *Witte Plannen* (Plans Blancs) fou el *Witte Fietsen Plan* (Pla de les Bicicletes Blanques) amb què proposaven la creació d'un sistema gratuït d'intercanvi de bicicletes públiques per plantar cara al creixent predomini de l'automòbil a la ciutat.<sup>109</sup> El rol que jugava la referència a l'anarquisme en aquesta amalgama d'idees era purament publicitari. Tant dels seus escrits propis com de les entrevistes que van oferir a altres mitjans i les seves accions al carrer transcendeix que la tònica dominant de Provo era la del joc i la ironia, i no la de la violència. Que aquesta era una estratègia conscient per confondre l'espectador es pot extreure, per exemple, de les paraules de van Duijn l'agost de 1965: “També ens agrada propagar aquestes paraules, eh? Paraules que apareixen a la llista negra de la burgesia, com ‘anarquia’ o ‘crim’. Sembrar el caos, mira, això ens encanta dir-ho: ‘som sembradors del caos’ (...), considerem aquesta definició com un honor”<sup>110</sup> (p. 73).

Tant de la construcció, un tic absurda i oportunista, del seu discurs de fons com del disseny de les seves accions se'n poden extreure un parell de conclusions: per una banda, Provo es va caracteritzar pel domini de la seva pròpia aparició espectacular i mediàtica, molt en sintonia amb un temps en què creix la consciència del poder de manipulació que pot tenir una imatge dissenyada amb un determinat propòsit sobre un espectador o un consumidor. Per una altra, plans com el de les bicicletes blanques són un bon exemple de la convivència al si d'aquest *circuit* d'un sentit constructiu, subjacent al seu aparent caràcter rebel i antisistema i marcat per un esperit de provocació no-violent, lúdic i irònic a l'hora.

És precisament en aquest joc de contrastos on s'endevina, de nou, el paradoxal pragmatisme i no deixar-se endur pel fanatisme en un sentit supremacista que vincula Provo amb el ja mencionat magma cultural compartit amb el total de la societat neerlandesa —*klootjesvolk* o no. Si bé el seu principal oponent era el caràcter petitburgès de la societat, les seves estratègies anaven eminentment dirigides a ridiculitzar-ne els tòpics, no a cancel·lar-ne l'existència. Romanent en l'àmbit de la provocació lúdica, i no en l'expressió dogmàtica d'una ideologia determinada, les accions de Provo es poden descriure com a eròtiques —en un sentit proper al que proposa Georges Bataille i que a primera vista pot semblar contradictori.

Publicat l'any 1957, al seu estudi *L'Érotisme*,<sup>111</sup> el filòsof francès manté en alça i defineix com a intrínsecament humana la pulsio transgressora encapsulada en l'experiència eròtica. Tal com ja he mencionat a la introducció, Bataille estableix que, entre la vida discontinua de l'humà racional i el sentit

---

<sup>109</sup> Per a més informació sobre els *Witte Plannen* de Provo, cfr. Pas, 2003: 107–132, així com altres documents de referència com el llibre *De stad in eigen hand: provo's kabauters en krakers als stedelijke sociale beweging* [Tenir la ciutat a les mans: el moviment social i urbà format per provos, gnoms i okupes], de Viriginie Mamadouh (1992) o *Provo: Amsterdam's Anarchist Revolt* (Kempton, 2007).

<sup>110</sup> “Wij scheppen er ook een genoeg in om die zwarte woorden van de burgerij, zoals anarchie en misdaad, om die juist de propageren hè. Raddraaiers, nou dat vinden wij prachtig om te zeggen. ‘Wij zijn raddraaiers’ (...) dat rekenen wij juist als een eer aan”.

<sup>111</sup> Per aquesta recerca m'he servit de l'edició en castellà de Fàbula, cfr. Bataille, 2010.

de continuïtat que el supera, hi ha un llinar infranquejable que atrau incessantment i necessita precisament de límits també morals, culturals, polítics i formals per poder existir. No es pot transgredir allò que no coneix frontera, ni es pot experimentar la tensió en un territori descomprimit d'entrada. En els capítols que segueixen a aquest relat sobre el context sociopolític i les idees que movien endavant el *tijdsgeest* de Hans van Manen en els seus anys de formació, circularé de diferents maneres al voltant de la fascinació del coreògraf, precisament, per aquesta experiència: la de la tensió, la de la transgressió de diferents tabús. En relació al seu context, i particularment al circuit contracultural conegut com a Provo, és interessant aquí ressaltar com coreògraf i 'moviment' (o circuit) són fruits d'una mateixa idiosincràsia, una en què –al contrari que altres moviments protesta més radicals de la mateixa època– no aspiren a la total descompressió en els àmbits o dimensions en què operen (un total capgirament, una abolicció total de la barrera que volen transgredir), sinó que volen viure en el fil de la tensió mitjançant, com hem vist fins aquí en el cas de Provo, la ironia i el joc. Provo transgredia les normes de la correcció però no volia abolir el sistema que les mantenia en alça, les deixaven en suspens a través de la ironia –destapant la curtesa de mires que les guiava i el seu anacronisme. Com explica Pas: “La frontera entre la provocació lúdica i la intenció de ser pres seriosament no sempre era clara per a tothom, i precisament aquesta tensió era el que feia a Provo ser Provo” (Pas, 2003, p. 140). És gràcies al manteniment d'aquesta tensió (eròtica, *picant*, juganera)<sup>112</sup> que les seves accions van saber cultivar la progressiva simpatia d'una majoria creixent de la població que, a diferent ritme i sense combregar o entendre necessàriament els seus mètodes o motius, sí que compartia les seves ànsies de fons per abraçar noves formes de creativitat, cultura i modes de convivència. Friso Wielenga (2009) ho explica així:

Tot i que la majoria de la població rebutjava els mètodes de Provo, i el joc del gat i la rata amb la policia va donar lloc ocasionalment a accions repressives per part de les instàncies governamentals, el moviment també va comptar amb un sentit general de comprensió, ja que tocava un seguit de temes que alimentaven el debat en cercles més amplis. A això també va contribuir que els provos no s'adherissin a una ideologia fixa amb acarnissament, sinó que es mantinguessin pragmàtics en la seva radicalitat.<sup>113</sup> (p. 241)

---

<sup>112</sup> En el rerefons d'aquesta idea eròtica de dissidència ressona, tancant el cercle i de nou, el pensament situacionista i eminentment *lúdic* representat pel col·lectiu COBRA i Constant Nieuwenhuis: un moviment que es dedicà a burlar l'ordre establert fent-ne escarni (enlloc de pretendre enderrocar-lo o subvertir-lo directament com sí que passà en altres latituds a la mateixa època). Jugant a forçar les institucions de l'ordre a respondre a les seves provocacions, el moviment *provotari* neerlandès en destapava l'obscuritat, *des-cobria* les vergonyes i els abusos dels estaments tradicionals. Una estratègia que es carrega d'erotisme (o, fins i tot, de potencial energia *kink*: només cal pensar en la quantitat d'escenes pornogràfiques on la lògica narrativa es basa en un abús de poder en relacions jeràrquiques de tot tipus, professor-alumne, policia-detingut, etc.) en tant que és corruptora i no destructora de quelcom. Més encara: en l'univers eròtic, termes com 'joc' o 'joc de rol' també són, com ho eren les propostes *provotàries* i situacionistes, cosa d'adults, quelcom lúdic, però també perillós, excitant, potencialment trasbalsador. Per a una reflexió més elaborada sobre la relació entre el situacionisme, la ideologia general del que fou el maig de 1968 i les propostes de dansa que emergiran d'aquest marc de pensament, cfr. Fratini, 2021.

<sup>113</sup> “Hoewel de methodes van Provo door de overgrote meerderheid van de bevolking werden afgewezen en het kat-en-muis-spel met de politie soms uitmonde in hardhandig overheidsoptreden, oogste de beweging ook begrip,

És més, aquesta comprensió generalitzada per l'actitud rebel de Provo també es pot relacionar amb el mite col·lectiu i llavors predominant sobre l'actitud resistent de la societat neerlandesa durant l'ocupació nazi. Encara lliures de la revisió crítica sobre l'actitud passiva de bona part de la societat envers la població jueva del país –una revisió que començaria a treure el cap a partir de la publicació del llibre *De ondergang* (La caiguda en desgràcia) de Jaques Presser, l'any 1965– joves i adults, activistes i reaccionaris, compartien la visió que el país havia resistit a l'ocupació amb dignitat i heroisme; que els Països Baixos havien demostrat ser un país petit, però valent. En aquest imaginari, els joves de Provo es veien a si mateixos hereus de l'esperit del *verzet* (la resistència), i la creixent crítica a la violència amb la que les forces de l'ordre reprimien les seves activitats<sup>114</sup> casa amb l'avversió generalitzada a l'autoritarisme que emergia del record de l'ocupació.<sup>115</sup>

La creixent concreció ideològica d'alguns dels membres més destacats de Provo i el perill a ser fagocitats per la paradoxal mercantilització de la seva pròpia imatge van ser catalitzadors de la seva ràpida dissolució l'any 1967.<sup>116</sup> El seu final reforça més encara l'argument sobre la particular *correcció incorrecta* o el caràcter típicament neerlandès del moviment que volia sacsejar els fonaments de la seva pròpia cultura. Entre els membres que ocupaven el protagonisme en el disseny i la planificació de les seves activitats es distingirien aquells que van reorientar els mètodes lúdics de protesta i 'l'anarquisme *light*' de l'*Homo ludens* al carrer cap a objectius més concrets i pràcticament assequibles, com el dret a

---

omdat zij de thema's aan de orde stelde die in bredere kring leefden. Daarbij kwam dat de provo's niet verbeten een vast ideologisch wereldbeeld aanhingen, maar in hun radicaliteit pragmatisch bleven.”

<sup>114</sup> Paradoxalment, l'enemic institucional número u de Provo –i de tots els moviments-protesta des de principis dels cinquanta– fou l'alcalde d'Amsterdam Gijsbrecht van Hall, un dels líders més reconeguts del moviment de resistència clandestina durant l'ocupació junt amb el seu germà Walraven, més conegut com a 'El banquer de la resistència'.

<sup>115</sup> De fet, l'acció que donaria més visibilitat a Provo i que estableix aquest pont discursiu entre el seu discurs contracultural, membres de les elits i la població general seria la seva oberta oposició i organització d'accions-protesta (que inclourien el llançament de bombes de fum) al voltant de la celebració del casament de la llavors princesa Beatriu i Claus von Amsbergen (un noble alemany que havia exercit de pilot a l'exèrcit alemany durant el règim nacionalsocialista) l'any 1966 a la ciutat d'Amsterdam (cfr. Wielenga, 2009, p. 241 i Pas, 2003, pp. 161-182).

<sup>116</sup> “Lentament, però segura, el ventall d'accions es va anar evaporant a favor de la mera formació d'imatges, un desenvolupament paradoxal, ja que el joc amb la imatge per despertar la creativitat sempre havia format part del seu repertori: la provocació no deixava de ser una forma de relacions públiques. Però l'equilibri precari de 1965, en què la importància dels esdeveniments al voltant del *Lieverdje* [monument a la plaça Spui al voltant del qual Robert Jasper Grootveld organitzava les seves actuacions, n. de l'a.] i les provocacions lúdiques, però subversives, era proporcional a la importància de la publicitat generada i obtinguda, es va pertorbar cada vegada més. Era com si la representació de Provo s'emportés per davant la provocació de les seves formes d'expressió. El petit grup de joves subversius amenaçava amb convertir-se en una forma de rebel·lió feta a mida del consumidor, en un producte” (Pas, 2003, p. 236). [“Langzaam maar zeker verdampte hun actierepertoire ten faveure van de beeldvorming, een paradoxale ontwikkeling aangezien het spel der verbeelding weer tot hun repertoire behoorde: de provocatie was zelf een vorm van public relations. Maar het precaire evenwicht van 1965, waarbij de happenings rond het Lieverdje en de ludieke doch subversieve provocaties in balans waren met de gegeneerde en verkregen publiciteit, raakte steeds meer verstoord. Het was alsof de representatie van Provo er met de expressieve provocaties vandoor ging. Het oorspronkelijk subversieve groepje dreigde te evolueren tot een voor de consument hapklaar gemaakte en gestileerde vorm van rebellie.”]

l'avortament o la liberalització de la vivència de la pròpia sexualitat, i aquells que es van integrar en un sistema institucional cada cop més receptiu a les seves propostes.

### 1.2.3. Revolució sexual

A finals dels anys seixanta, Amsterdam havia assolit la reputació de ser un dels centres més importants de la revolució sexual a escala europea. A l'efecte de la *provomania*<sup>117</sup> –que també va jugar un rol en la creació de discurs sobre l'emancipació sexual del cos femení, sobretot gràcies a la visibilitat d'una de les seves principals activistes, Irene van de Weetering–<sup>118</sup> cal afegir una preexistent i progressiva tolerància envers l'homosexualitat i el desenvolupament d'un cert 'hedonisme sexual', en paraules de James Kennedy (1995), que coneix els seus orígens en la introducció de la pastilla anticonceptiva l'any 1963 (p. 141).

Pel que fa a l'homosexualitat, és interessant observar com precisament l'ordenació de la societat en diferents subcultures regides pel lema fortament arrelat i lliberal de 'viure i deixar viure' (descriu esquemàticament en paràgrafs anteriors) possibilités el desenvolupament –encara que fos a l'ombra– d'una subcultura homosexual ja des de finals del segle XIX.<sup>119</sup> Immediatament després de la Segona Guerra Mundial, l'any 1946, la comunitat reprèn el fil d'aquesta vitalitat amagada gràcies a la fundació del Shakespeare Club (conegut a partir de 1949 com a *Cultureel Ontspannings Centrum* –COC , el 'Centre per a la Relaxació i la Cultura' –avui dia encara una de les principals associacions en defensa dels drets LGBTIQ+ al país).

Tot i que dissimulada sota el nom de club cultural, que el COC era un espai de trobada per la comunitat homosexual era vox populi gràcies, principalment, al seu fundador i president, el dissenyador d'interiors Benno Premsele. Premsele, una de les persones més influents en el desenvolupament personal i artístic de Hans van Manen, era un jove de família benestant que havia sobreviscut l'ocupació alemanya amagat en la clandestinitat i va ser el primer homosexual amb certa notorietat a sortir de l'armari públicament

---

<sup>117</sup> Provo convertiria Amsterdam en un centre de convergència internacional de persones implicades en moviments contraculturals similars (cfr. Pas, 2003, pp. 207–228).

<sup>118</sup> Anys abans de l'arribada de la segona onada feminista, la presència i el discurs de van de Weetering va ser clau per vincular Provo a la defensa de major llibertat sexual per a la dona. Van de Weetering es va donar a conèixer, sobretot, a través d'un article publicat al magazine *Provo* l'any 1966, on exposava la seva voluntat de connectar amb el que segons ella constituïa el mite original femení, el de la *grote genietster* (la gran gaudidora). Com a activista Provo, esdevindria una figura pública de renom precisament pel fet de ser una dona treballadora, casada i mare de dos fills, fet que trencava els esquemes i posava en qüestió la imatge de grup de radicals antihigiènic i ganduls que els crítics del moviment volien mantenir. Pel mateix motiu, van de Weetering seria de les persones dins Provo que van ser més atacades a nivell personal, fins al punt de rebre repetides amenaces de mort per la seva participació pública amb les seves activitats. Van de Weetering es presentaria de número dos a la llista de Provo per les eleccions municipals d'Amsterdam el 1967 (cfr. Pas, 2003, pp. 100-102).

<sup>119</sup> Cfr., sobretot, *Homoseksualiteit in Nederland* [Homosexualitat als Països Baixos], de Rob Tielman (1982) per un recull historiogràfic del moviment d'emancipació gai i lèsbic als Països Baixos des de finals del segle XIX i fins als anys setanta.

a finals dels anys quaranta (Schaik, 1997, p. 87). Més que un activista, Prensela era un individu que volia poder viure a la seva manera, que lluitava per la seva llibertat individual, reforçat en la seva determinació per la repressió viscuda sota l'ocupació. Van Schaik: "Com que Prensela havia sobreviscut com a jueu a l'amenaça física i al terror des de la clandestinitat, tenia la sensació que la guerra l'havia convertit en inviolable. Què més el podria perjudicar? (...) Ell mateix no veia la seva participació personal en la lluita per l'emancipació dels homosexuals i els seus esforços incansables en defensa de la igualtat del col·lectiu davant la llei com una contribució feta per als altres, sinó sobretot com un intent d'alliberar-se ell mateix."<sup>120</sup> (p. 59).

Organitzada en un inici al voltant del COC, la subcultura homosexual semiclandestina es va anar ramificant i a finals dels seixanta bullia de vitalitat. Els clubs obertament destinats al públic homosexual, a Amsterdam i a altres ciutats del país, servien a una diversitat de *sub-subcultures* definides al voltant de grups d'edat o fetitxes concrets. Tot i que segons James Kennedy la comunitat homosexual no havia de patir en aquell temps per ser perseguida per part de les autoritats, sí que era discriminada pel que fa a la seva possibilitat d'expressió a la via pública. Legalment, aquesta discriminació es concentrava al voltant de l'article 248 bis del codi penal, que prohibia que majors d'edat (a partir dels vint-i-un anys) tinguessin relacions homosexuals amb menors. Per a la comunitat heterosexual, en canvi, la llei permetia contactes sexuals consensuats a partir dels setze anys. Gràcies a les manifestacions d'associacions com l'FSWH (Federació d'Estudiants Universitaris Homosexuals, creada l'any 1968), el primer govern obertament progressista i aconfessional de la història del país va revocar l'article 248 bis l'any 1971 (Tielman, 1982, p. 156).

El desenvolupament de 'l'hedonisme sexual' del que parla Kennedy, per altra banda, coneix un capítol significatiu l'any 1963, any en què es comença a comercialitzar als Països Baixos la pastilla anticonceptiva. L'associació neerlandesa per la reforma sexual (NVSH)<sup>121</sup> va aconseguir popularitzar l'ús de la pastilla a través de diverses campanyes publicitàries. L'èxit d'aquestes campanyes va dur a un creixement notable de l'associació, que va arribar a comptar amb 200.000 membres actius pels volts de l'any 1968 (Kennedy, 1995, p. 82). Aquesta militància es pot llegir com un altre símptoma de la defensa creixent de la llibertat individual en àmbits diferents al domini de la fe o l'elecció d'escola en l'allargat procés d'erosió del sistema *pilaritzat*. Després de la pastilla anticonceptiva, la potent

---

<sup>120</sup> "Omdat Prensela als joods onderduiker de fysieke dreiging en terreur had overleefd, had hij juist het gevoel dat hij door de oorlog onschendbaar was gemaakt. Wat kon hem nog deren? (...) zijn persoonlijk aandeel in de emancipatie van homofielen en zijn niet aflatend ijveren voor de wet gelijke behandeling ziet hij niet als grote verdienste ten opzichte van anderen, maar als een poging om zichzelf te bevrijden."

<sup>121</sup> NVHS neix l'any 1946 per continuar amb la defensa i propagació de sistemes de control de la natalitat iniciada ja a finals del segle XIX per la primera metgessa neerlandesa Aletta Jacobs, fundadora de la Lliga Malthusiana l'any 1881. Cfr., per a més informació: *Een onwrikbaar geloof in rechtvaardigheid: Aletta Jacobs 1854-1929* [Una fe inquebrantable en la justícia: Aletta Jacobs 1854-1929], de M. Bosch (2005); i *Seksuele hervorming in Nederland. Achtergronden en geschiedenis van de Nieuw-Malthusiaanse Bond (NMB) en de Nederlandse Vereniging voor Seksuele Hervorming (NVSH) 1881-1971* [Reforma sexual als Països Baixos. Contextos i història de la Lliga Malthusiana i l'Associació Neerlandesa per a la Reforma Sexual 1881-1971], de P. D. Hart (1980).



associació NVSH es va enfocar a nous fronts per seguir propagant una nova ètica de comportament sexual, advocant pel trencament de molts temes llavors encara considerats tabú. Aquests nous fronts incloïen el reclamar que s'aixequessin les restriccions a la publicació de pornografia, l'estimulació de l'aparició de *seksjoos* –espectacles on s'exhibien actes sexuals sobre un escenari– i, fins i tot, la promoció del debat al voltant dels possibles beneficis de la pedofília (pp. 141-142).

L'NVHS també va ser una de les entitats protagonistes d'una segona onada feminista a partir de l'any 1968. L'associació va ser una de les grans defensores per la liberalització de l'avortament, juntament amb el col·lectiu *De Dolle Mina's* (1970-1972), un grup d'activistes inspirades per Provo que van organitzar diverses accions performatives a la via pública per defensar els seus ideals sobre el dret sobre el propi cos, obtenint una gran repercussió mediàtica i empenyent els seus punts ideològics a l'agenda pública.<sup>122</sup>

Aquesta onada d'iniciatives i accions diverses<sup>123</sup> va ser rebuda per les elits governamentals de l'època amb la mateixa permissivitat que la resta de moviments-protesta, una actitud que en els cercles activistes era sovint rebuda amb frustració i considerada com una forma de 'tolerància repressiva' (Kennedy, 1995, p. 143). Una acusació no faltada de mèrit en allò referit al tempo i a la mesura amb què les elits van acabar absorbint les seves propostes, però que no obstant això denota, de nou, una convergència de fons en els principis de defensa de l'individualisme i la progressiva acceptació pragmàtica dels valors de la 'nova ciutadania' emergent. Com diu Wielenga:

La forma en què les elits dels pilars van respondre als diversos moviments de renovació dels 'llargs anys seixanta' segueix un patró fix. En adonar-se que vivien en un món que canviava ràpidament i amb l'esperança de poder canalitzar les innovacions que s'anunciaven sense perdre el poder, les elits van respondre amb capacitat d'autocrítica i es van mostrar sempre disposades a dialogar. Si es compara aquesta actitud amb la de les elits dels pilars que les precediren, un pot parlar sens dubte d'un canvi fonamental. (...) Els pilars van ser buidats des de dins, sobretot

---

<sup>122</sup> Cfr., per a més informació sobre Dolle Mina i altres formes d'expressió de la onada feminista durant aquells anys als Països Baixos: *Het persoonlijke wordt politiek: feministische bewustwording in Nederland, 1965-1980* [Allò personal esdevé polític: el despertar de la consciència feminista als Països Baixos, 1965-1980], d'Irene Costera Meijer, publicat l'any 1996.

<sup>123</sup> Wielenga també apunta a la diversitat del repertori d'accions i propostes que van protagonitzar aquesta onada: "El moviment feminista no va existir mai com a tal: per a això hi va haver massa corrents feministes i desenvolupaments ideològics diferents des de principis dels anys setanta, que van des de grups de suport, l'organització de cases per a la protecció de víctimes de violència de gènere, sessions de debat sobre sexualitat, feminisme i socialisme, fins a accions concretes per a la promoció de la discriminació positiva de les dones al mercat laboral o la legalització de l'avortament." (Wielenga, 2009, p. 247). ["De vrouwenbeweging heeft nooit bestaan: daarvoor waren er vanaf de vroege jaren zeventig te veel verschillende feministische stromingen en ideologische ontwikkelingen, variërend van praatgroepen, de organisatie van blijf-van-mijn-lijfhuizen, debatten over sexualiteit, feminisme en socialisme, tot concrete acties ter bevordering van 'positieve discriminatie' van vrouwen op de arbeidsmarkt of de legalisering van abortus."]

per les mateixes elits, en un intent, en va, de controlar el procés de renovació.<sup>124</sup> (Wilenga, 2009, p. 247)

La centralitat del cos, la lluita pel seu alliberament, va seguir ocupant per tant un lloc central en l'allargat procés de reforma cultural dels Països Baixos fins a finals dels anys seixanta. Les campanyes de la NVHS són exemples de com les accions lúdiques de Provo coexistiren o evolucionaren cap a formes d'activisme més programàtiques, concretes i amb ambicions més realitzables. Aquí la dissidència es vol positiva i pedagògica, i sí que aspira a la descompressió d'Eros –a destapar-lo, literalment i figurada. El postulament a favor de la transparència i la visibilitat del sexe i les seves diverses pràctiques raspalla a contrapel el potencial eròtic en el sentit que el defineixen Bataille (2010) o Foucault (1984):

D'uns segles ençà hem tendit, en cert sentit, a plantejar la pregunta sobre qui som al sexe. (...) Que no s'equivoqui ningú: amb una àmplia gamma d'oposicions binàries (cos-ànima, carn-esperit, instint-raó, impulsos-consciència) que semblaven reduir el sexe a una mera mecànica sense raonament, l'Occident ha aconseguit no ja sols ni en primer lloc incorporar el sexe en el camp de la racionalitat (...), sinó a col·locar-nos a tots nosaltres gairebé completament – nosaltres, el nostre cos, la nostra ànima, la nostra individualitat, la nostra història– dins d'una lògica del desig i la sensualitat. (...) No ens hauríem de preguntar per què el sexe és tan secret. (...) Convé fer abans la pregunta: Quina mena de manament és aquest? Per què aquesta fixació a descobrir la veritat del sexe, la veritat en el sexe? (...) D'on venen la impaciència i l'afany de fer del sexe la causa omnipotent, el sentit ocult i la por incessant? I per què el sacrifici per descobrir aquesta veritat difícil s'ha de convertir finalment en una invitació a aixecar les prohibicions i descartar grillons i masmorres?<sup>125</sup> (Foucault, 1984, p. 80)

Als capítols següents m'estenc en descriure com van Manen 'es queda', en la seva fascinació per l'experiència eròtica, en un àmbit regit per una tensió que rebutja, en canvi, la desaparició de l'espai a l'ombra i l'aixecar de les prohibicions a les que refereix Foucault. Sense plantejar-se massa preguntes de fons ni postular-se com un activista, van Manen viu i explora la seva homosexualitat i la seva curiositat artística amb llibertat burleta i actitud emancipada, però ho segueix fent des de dins del paradigma occidental que ha heretat sense qüestionar-lo del tot. Ans al contrari: explora, tensa i desplaça

---

<sup>124</sup> “De wijze waarop de elites van de zuilen op de verschillende vernieuwingsbewegingen van de ‘lange jaren zestig’ reageerden, verliep volgens een vast patroon. In het besef in een snel veranderende wereld te leven en in de hoop zich aandienende vernieuwingen te kunnen kanalisieren, reageerden de elites zelfkritisch en bereid een gesprek aan te gaan. Vergelijkt men deze houding met die van de vroegere zuilelites, dan kan men stellen dat er sprake is van een fundamentele verandering. (...) De zuilen werden van binnenuit uitgehold, niet in de laatste plaats door de elites zelf in een vergeefse poging greep te blijven houden op het vernieuwingsproces.”

<sup>125</sup> “In enkele eeuwen tijd zijn we in zekere zin geneigd geraakt de vraag wat wij zijn, aan de seks te stellen. (...) Men vergisse zich hier niet: met een grote reeks binaire tegenstellingen (lichaam-ziel, vlees-geest, instict-rede, driften-bewustzijn) die de seks leken te reduceren tot een loutere redeloze mechanica, is het Westen er niet alleen en niet in de eerste plaats in geslaagd de seks een rationaliteitsveld in te lijven (...), maar ons nagenoeg volledig - ons, ons lichaam, onze ziel, onze individualiteit, onze geschiedenis – in het teken van een logica van de zinnelijke begeerte en het verlangen te plaatsen. (...) We moeten niet vragen: waarom is de seks toch zo geheim? (...) Het is raadzaam allereest de vraag te stellen: wat is dat voor gebod? Waarom deze kloppijnt op de waarheid van de seks, op de waarheid in de seks? (...) waar komen dat ongeduld en die gretigheid vandaan om de seks tot het geheim, de almachtige oorzaak, de verborgen zin en de niet aflatende vrees te maken? En waarom is de opgave om deze lastige waarheid bloot te leggen ten slotte omgeslagen in een uitnodiging de verboden op te heffen en de kluisters te slaken?”

els tabús i les fronteres que habiten en aquest paradigma i ho fa en tots els àmbit de la seva experiència (sexual, ballada, visual, escènica), buscant sempre l'excitació que aquest tensar de les cordes i transgredir de certs límits li provoca.

Pel que fa a l'evolució del sector professional de la dansa, en el que segueix centraré la mirada en el procés de fundació i els primers anys d'història de la companyia Nederlands Dans Theater (NDT) sobre el rerefons dels processos de canvi sociopolític i cultural que he provat de descriure en els apartats anteriors. James Kennedy reforça la seva tesi sobre el desenvolupament d'un nou ideal cosmopolita en el si de tota la societat neerlandesa durant els anys seixanta servint-se d'alguns exemples provinents del món de les arts visuals i la literatura, però no fa cap menció al sector de la dansa. Tot i aquesta sorprenent omissió per part de l'historiador,<sup>126</sup> la contribució del sector a l'estimulació de l'apreciació social per la creativitat i la innovació va ser considerable. El cas de l'NDT és paradigmàtic: en el transcurs d'una dècada va passar de ser una petita companyia vivint en la precarietat –i la representant simbòlica de les ànsies de rebel·lió del nou *tijdsgeest* dins el sector de la dansa– a ser un dels caps de cartell nacional i

---

<sup>126</sup> Kennedy menciona l'impacte i l'èxit d'autors realistes iconoclastes i obertament escatològics com Gerard Reve, Jan Wolkers o Jan Cremers, i destaca com aquests autors no escrivien des de l'activisme polític, sinó des d'una voluntat de crítica social a les normes del caràcter petitburgès –com ja hem vist, sobretot enfocada envers una actitud, més que contra un determinat grup elitista, classe social o autoritat: “Els autors holandesos dels anys cinquanta i seixanta van expressar-se més sovint a través del menyspreu vers la cultura predominant que a través de la ira; una actitud que seria adoptada per molts holandesos” (Kennedy, 1995, p. 124). [De Nederlandse auteurs uit de jaren vijftig en zestig schreven eerder met minachting dan met woede over de dominante cultuur, een houding die zou worden overgenomen door veel Nederlanders]. Kennedy també fa referència al món de les belles arts, mencionant com una nova generació de comissaris artístics i artistes plàstics introdueix als Països Baixos les corrents d'avantguarda que marcaven el pas a França, Alemanya o els Estats Units. De la mà d'aquests exemples, Kennedy parla d'un nou Renaixement Neerlandès, que acompanyà el canvi generalitzat de mentalitat i d'actitud envers la pròpia creativitat i llibertat d'expressió del global de la societat: “A partir d'aquesta *renaissance*, els artistes neerlandesos van estimular l'apreciació social per la creativitat i per una actitud cosmopolita. En una societat amb més temps lliure i més seguretat financera, aquest èmfasi en la importància de la creativitat va caure en gràcia. A mitjans dels anys seixanta, destacats polítics ja defensaven el desenvolupament d'una ‘democràcia cultural’ en què la gent normal, alienada d'ella mateixa en un món burocràtic i modern, esdevingués lliure de desenvolupar i expressar la seva creativitat individual. Les idees avantguardistes sobre l'art es van anar colant així en la consciència de la moderada classe mitjana” (Kennedy, 1995, p. 125). [“Door deze renaissance stimuleerden Nederlandse kunstenaars de sociale waardering voor de creativiteit en een kosmopolitische instelling. In een maatschappij met vrije tijd en financiële zekerheid viel de nadruk op het belang van creativiteit in goede aarde. Tegen het midden van de jaren zestig maakten vooraanstaande politici zich sterk voor de ontwikkeling van een ‘culturele democratie’, waarin gewone mensen, vervreemd van zichzelf in een bureaucratische, moderne wereld, vrij zouden zijn om zichzelf op creatieve wijze te kunnen uiten. Avant-garde-denkbbeelden over kunst waren dus doorgedrongen tot in de gematigde middenklasse”]. Tot i que no em correspongui aquí dilucidar les seves raons per escollir uns exemples i no uns altres, no puc fer més que assumir que aquesta omissió remet a la invisibilitat tradicional de la dansa al si del discurs acadèmic sobre la història de l'art a Occident. Al cap i a la fi, a la combinació de tradició i modernitat, l'aptitud per deixar-se influir per corrents externes fins a passar a liderar –en el cas de la dansa– l'avantguarda dins el propi medi a nivell internacional, i a la contribució a la creació d'una nova imatge cultural inclinada vers la innovació i al cosmopolitisme, cal sumar en el cas de la dansa la centralitat que hi ocupa el cos i, més encara, el cos en *moviment* –fet que converteix precisament aquesta disciplina artística en l'exemple idoni pels arguments de Kennedy. A la biografia de Hans van Manen *Gelukskind – Het leven van Hans van Manen* (2023), Sjeng Scheijen sí que relata com la dansa –i notablement la companyia NDT als primers anys– forma part del mateix univers de modalitats artístiques dissidents, sobretot en la seva experimentació amb ballets coreografiats sobre música jazz, que com a univers poètic havia esdevingut durant els anys cinquanta el *common ground* i punt de trobada dels interessos d'artistes de disciplines diferents (cfr. Scheijen, 2023, pp. 177-178).

internacional del cosmopolitisme que agruparia al gruix de la societat neerlandesa al voltant d'una nova imatge de si mateixa.

No és el meu objectiu establir una causalitat entre processos, ni d'afirmar que els integrants de l'NDT o Hans van Manen formaven part del *circuit cultural provotari*, sinó de col·locar l'èxit meteòric de la primera dècada d'existència de la companyia –i, en particular, el de les peces estrenades per la companyia que van dur a la consolidació de l'estil coreogràfic de van Manen– en relació de paral·lisme simbiòtic amb aquest context, tal com fa James Kennedy amb escriptors i artistes plàstics. L'NDT –i amb ella, Hans van Manen– van ser celebrats per un públic ampli i ràpidament creixent perquè emergien i van saber connectar amb les necessitats del seu temps i amb el magma identitari i cultural de fons que seguiria sostenint l'estatu quo. Jugant a doblegar la norma sense trencar-la, els seus espectacles oferien entreteniment i experimentació visual dins el marc d'una convenció escènica reconscible. Altrament dit: tot i dur l'ambigüitat inherent a la dansa en l'establiment de relacions entre gest i significat fins als límits de la provocació estètica i política, l'NDT de primera hora no va ambicionar trencar els fils amb l'espectador per defensar un determinat programa poètic o ideològic. Ans al contrari: és sobretot en la diversitat de repertori, fruit de l'exploració de les possibilitats expressives del seu medi de la mà de coreògrafs amb rerefons tècnics i interessos artístics individuals molt diferents entre si, on es va amagar una de les claus del seu èxit primerenc –també a nivell internacional.

#### **1.2.4. Nederlands Dans Theater: Primers anys d'història**

“No és res més que resistència, res més que un pur esperit de revolta, el que es troba a l'origen de la fundació del Nederlands Dans Theater la primavera de 1959”<sup>127</sup> (Versteeg, 1987, p. 9). Així inicia el periodista Coen Versteeg el seu relat sobre els primers vint-i-cinc anys d'història de la companyia. Cansats de la mala gestió i actitud tirànica de Sonia Gaskell com a directora artística, el març d'aquell any un grup de setze ballarins del Nederlands Ballet, liderats pel recentment despatxat director executiu Carel Birnie i el mestre de ballet nord-americà Benjamin Harkarvy, va decidir trencar amb la companyia i fundar un projecte artístic nou a la ciutat de La Haia.

Aquest trencament no es va produir d'un dia per l'altre. El gruix dels ballarins de la companyia ja havia exercit pressió sobre Gaskell un any abans, reclamant al comitè directiu una sèrie de millores en l'àmbit organitzatiu. Entre les seves demandes hi havia la contractació d'un mestre de ballet. La direcció va acceptar les peticions dels ballarins i Gaskell va convidar Harkarvy a principi de la temporada 1958-59 per complir aquest mandat. Sis mesos més tard, però, Gaskell va fer públic que no tenia intenció de

---

<sup>127</sup> “Het is niets anders dan verzet, niets anders dan pure rebellie, van waaruit het Nederlands Dans Theater in de lente van 1959 wordt opgericht.”

renovar-li el contracte. Això va ser la gota que va fer vessar el vas. La perspectiva de tornar a una situació que ja creien superada, junt amb la voluntat de seguir treballant amb Harkarvy –que en poc temps havia tingut un impacte molt positiu en el grup com a pedagog i director– impulsen el grup de rebels a escindir-se.

La revolta va venir des de baix i, en un moviment similar al ja descrit per l'aparició de noves formes d'oposició a l' statu quo a primeries dels seixanta, es va caracteritzar per una emancipació no només des del punt de vista artístic, de contingut, sinó també dels modes de fer i d'organitzar-se. En primera instància, l'NDT es formava així com a companyia amb aspiracions democràtiques: tot i mantenir el rol de director executiu (Birniet) i artístic (Harkarvy), les decisions sobre contractació de nous intèrprets o sobre la programació es van prendre, durant les primeres dues temporades, de manera bastant horitzontal. Almenys en teoria, tothom cobrava el mateix sou.<sup>128</sup> Aquest model els separava de la tradició jeràrquica d'una companyia de ballet a l'ús –un tret la importància del qual no es pot menystenir a l'hora d'entendre la posició particular del projecte poètic de la companyia en el si de la tradició acadèmica occidental. Que en la sensació de possibilitat que acompanyava aquests intèrprets ressona la mentalitat i l'actitud canviant davant la vida que dominava el seu temps i que he descrit en apartats anteriors –des de la recerca d'una certa intensitat vital dels *nozems* dels cinquanta fins a l'idealisme romàntic dels primers seixanta– no escapa als que han estudiat l'època:<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> En teoria, perquè aquest era l'acord verbal al que es va arribar entre els ballarins en el moment de fundar la companyia. La realitat, però, era que tant Benjamin Harkarvy com Marianne Hilarides (exballarina estrella del Nederlands Ballet) van firmar contractes individuals amb Carel Birniet i cobraven més que la resta. La descoberta d'aquest fet va detonar, al final de la primera temporada de l'NDT, que Rudi van Dantzig abandonés el projecte i prosseguís la seva carrera de nou sota les ordres de Sonia Gaskell. Rudi van Dantzig acabaria esdevenint director artístic del Het Nationale Ballet entre 1970 i 1991.

<sup>129</sup> Coen Versteeg recull, per altra banda, el testimoni en primera persona de diversos ballarins i ballarines del primer repartiment en aquest sentit. A la pregunta de si la il·lusió d'estar creant quelcom nou compensava el sou misèrrim que la companyia els podia pagar la primera temporada, les respostes són clares. Per exemple, Aart Versteegen: “És millor començar una cosa petita amb risc que cobrar un sou cada mes i acceptar que ja no creus en el teu ofici”; Marianne Versteegen: “Feia tan poc que havíem viscut la guerra, llavors sí que no teníem res de res”; Jaap Flier: “És cert, vam retrocedir a nivell de sou. (...) Però és que ens sobraven les ganes. Teníem la sensació d'estar ocupats amb quelcom que era nostre. No em vaig sentir mai pobre durant aquell temps”, o Rudi van Dantzig, en una entrevista del mateix any 1959: “Si trobo a faltar la meitat del meu sou? Certament, no. (...) A canvi, rebo la satisfacció de fer un tipus de ballet que em remou per dins” (Versteeg, 1987, p. 21-23). [En ordre: Aart Versteegen: “Het is beter iets kleins te beginnen met risico, dan elke maand je salaris te innen en te accepteren dat je niet meer in je vak gelooft”; Marianne Versteegen: “We hadden nog maar zo kort daarvoor de oorlog meegemaakt, toen had je helemaal niks”; Jaap Flier: “We deden inderdaad een stap terug. (...) Maar we hadden er gewoon een hoop voor over. Het gevoel nu zelf met iets bezig te zijn. Ik heb die tijd nooit als armoede ervaren.”; Rudi van Dantzig: “Of ik de helft van mijn salaris mis? Beslist niet (...) ik heb er voldoening voor teruggekregen: ballet dat mij wat doet”]. A aquestes veus en primera persona, Coen Versteeg afegeix: “Aquesta sensació era molt compartida per tots. La idea de construir quelcom que era nou deixava els desavantatges dels escassos ingressos en un segon pla” (p. 23). [“Dat gevoel overheerst sterk. Het idee samen iets nieuws op te bouwen dringt de nadelen van het schamele inkomen naar de achtergrond.”]. També Eva van Schaik defineix l'ambient intern dels primers anys de la companyia en termes similars: “La majoria dels ballarins de l'NDT de la primera hora segueixen inclinant-se per descriure aquella època com una gran i fantàstica aventura, una que van emprendre com una gran família i des de la solidaritat, l'idealisme, el talent per la improvisació i les ganes d'obrir camí” (Schaik, 1997, p. 160). [“De meeste NDT-dansers van het eerste uur zijn nog altijd geneigd die tijd als een groot fantastisch avontuur

Per més que amb el pas de les dècades els anys seixanta hagin quedat relegats a una bombolla mítica, la majoria de ballarins de primera hora de l'NDT recorden aquella època amb excitació. Tots consideren el *Dance Theater* com un producte típic d'un nou estat d'ànim general al que volien entregar-se sense reserves.<sup>130</sup> (Schaik, 1997, p. 243)

La seva rebel·lió s'ha de llegir, per tant i en primera instància, dins l'àmbit estrictament personal i professional, però precisament per la influència del context en què s'esdevé també es pot llegir en termes artístics. Ara bé, en aquest sentit és important recalcar que la proposta artística de l'NDT no suposa tant un trencament poètic amb el camí traçat per Gaskell, ter Weeme i Adret durant els anys cinquanta, sinó més aviat un canvi de marxa.

Anys més tard, Hans van Manen descriuria els seus primers anys a la companyia com segueix: “No estar condicionat per idees preconcebudes o tradicionals: això és el que considero la meva característica típicament neerlandesa com a coreògraf. Nosaltres (és a dir, Rudi van Dantzig, Jaap Flier i jo) vam gaudir d'aquesta oportunitat. (...) Hi havia interès per la dansa moderna entre els ballarins clàssics. En aquest sentit, vam tenir sort.”<sup>131</sup> (Schaik, 1997, p. 195). Les ‘idees preconcebudes o tradicionals’ a les que refereix van Manen tenen a veure, sobretot, amb prejudicis que jugaven un rol més important en altres contextos i que separaven a defensors i detractors de dansa clàssica i dansa moderna. A diferència dels Estats Units,<sup>132</sup> als Països Baixos aquesta línia ideològica i divisòria s'havia arribat a intuir entre defensors i detractors de l'*Ausdrucktanz* d'Yvonne Georgi als anys trenta, però va quedar relegada al passat a causa del radical ostracisme envers aquest capítol de la pròpia història per part del sector emergent dels anys de postguerra. La visió i el relat generalitzat al voltant de la pròpia praxi per part de ballarins i coreògrafs neerlandesos narra la història d'un naixement, no d'un *renaixement*, i semblava que es partís de la idea que, acabada l'ocupació, s'havia començat literalment des de zero.<sup>133</sup> Com ja he descrit en apartats anteriors, les protagonistes de la refundació del sector de la dansa al país prenen la dansa clàssica com a base tècnica i desenvolupen, a partir d'aquí, els seus projectes des de la contemporaneïtat, amb la mirada col·locada en el futur i cap enfora.

---

te beschrijven, waarin zij als een solidaire familie optrokken, gedreven door idealisme, improvisatietalent en pionierslust.”].

<sup>130</sup> “Hoezeer de jaren zestig in latere decennia zijn gedegradeerd tot een mythische zeepbel, toch denken de meeste NDT-dansers van toen met een gevoel van opwinding aan die tijd terug. Allen achten het Dans Theater een typisch product van een nieuwe geestgesteldheid waaraan zij zich zonder voorbehoud wensten over te geven.”

<sup>131</sup> “Het ongeconditioneerd zijn door traditionele opvattingen: dat beschouw ik als mijn typisch Nederlandse eigenschap als choreograaf. Wij (dwz Rudi van Dantzig, Jaap Flier en ik) konden dat. (...). Er was een interesse in de moderne dans onder de klassieke dansers. In zoverre hebben wij geluk gehad.”

<sup>132</sup> Sobretot des de la perspectiva dels Estats Units, són molts els relats històrics o provinents dels estudis específics sobre l'àmbit de la dansa que recalquen l'existència d'aquesta divisió i la defineixen com una barrera més ideològica que poètica. Cfr., per exemple, *No fixed points – dance in the XXth century* (Reynolds, 2002) o *Merce Cunningham – The modernizing of modern dance* (Copeland, 2004).

<sup>133</sup> Cfr., per a més informació sobre el desenvolupament d'aquesta idea en l'àmbit professional de la dansa emergent de la Segona Guerra Mundial, Schaik, 1981, pp. 35-53.

Exemples d'aquesta mentalitat es poden extreure, per exemple, de les paraules amb què Sonia Gaskell descrivia el seu projecte per al Nederlands Ballet l'any de la seva fundació, el 1954. En un article per a la revista *Algemeen Dagblad*, Gaskell es marcava com a objectius “introduir l'art de la dansa a la població general”, “la creació d'un estil de dansa realment neerlandès” i “el desenvolupament del Nederlands Ballet” mitjançant la invitació de coreògrafs internacionals “que a través del domini del seu ofici sàpiguen donar una visió personal i sobretot humana dels problemes recurrents que afecten i preocupen tant el món com les arts d'avui en dia” (Schaik, 1981, p. 93).

Aquests objectius es traduirien en l'exploració, per part de Gaskell, de tres línies estratègiques de llarg termini: la progressiva adquisició de peces del repertori clàssic tradicional (peces que, per altra banda, seguirien empenyent els intèrprets a una millora de les seves aptituds tècniques dins l'academicisme) per introduir les joies del ballet del segle XIX al públic neerlandès, tant de ciutat com de província; l'adquisició de repertori contemporani internacional, i la promoció i estimulació de la creativitat de talent local per construir progressivament un repertori propi i desenvolupar l'ambicionat ‘estil neerlandès’. Aquestes línies, Gaskell les traslladaria del Nederlands Ballet a l'HNB a partir de 1961 i – més enllà d'avaluar si, i fins a quin punt, va succeir en cada una d'elles– els fets demostren que va actuar-hi en conseqüència.

Un any més tard de la seva fundació, per exemple, Gaskell ja va oferir l'oportunitat de crear peces pròpies per a la seva companyia a quatre dels ballarins del Nederlands Ballet: Jaap Flier, Rudi van Dantzig, Conrad van de Weetering i Aart Verstegen. Pel que fa a la col·laboració puntual amb coreògrafs internacionals, Gaskell convidaria un ventall considerablement divers de personalitats de renom, entre les quals destaquen noms provinents de l'àrea d'influència de Martha Graham com Paul Taylor, John Taras, un llavors jove Maurice Béjart o el mateix Benjamin Harkarvy. Finalment, en el breu període de sis anys de vida activa del Nederlands Ballet, Gaskell va pujar a escena setze peces curtes extretes de grans ballets noucentistes: des del pas de dos de *La Bella Dorment* als segons actes d'*El Llac dels Cignes* i de *Giselle* (Schaik, 1997, p. 94).

La trajectòria empresa per l'NDT després de la seva fundació se separaria de les línies iniciades per Gaskell en alguns aspectes essencials, sobretot pel que fa a l'adquisició de repertori clàssic en comparació amb l'esforç dedicat a la programació de ballets de nova creació. No obstant això, motivats sobretot per la necessitat comercial de satisfer un públic avesat, a aquelles alçades, a veure peces més contemporànies en combinació amb referents d'un passat acadèmic per a ells desconegut i espectacular, el repertori clàssic no s'abandonà del tot. Ho recordava Carel Birnie, per exemple, en parlar de la inclusió del pas de dos de *Don Quixot* als primers programes de la companyia:<sup>134</sup> “En aquells primers

---

<sup>134</sup> L'NDT estrenava el 5 de setembre de 1959 a Ostende (Bèlgica) amb un programa que incloïa (a banda del pas de dos de *Don Quixot*) *Feestgericht* i *De Maan in de Trapeze* [La Lluna dins el Trapezi] de Hans van Manen, *Four Times Six* de Harkarvy i *Giovinazza*, de Rudi van Dantzig.

temps era un número obligatori. Per modern que fos el repertori que anàvem desenvolupant, la primera temporada sempre havia d'incloure un pas de dos clàssic.”<sup>135</sup> (Versteeg, 1987, p. 24).

En allò referent a la creació pròpia i a la recerca de referents internacionals és on l'NDT prem l'accelerador. Més enllà de coquetejar amb repertori de coreògrafs que exploraven el territori entre les trinxeres ideològiques que separaven clàssics de moderns, de la mà de Harkarvy els ballarins i les ballarines de l'NDT es van fer realment seva la tècnica Graham. L'objectiu era poder-ho ballar tot: des de peces més radicalment 'modernes' a d'altres provinents del repertori clàssic o neoclàssics de nova creació. La companyia col·locava així un peu a cada banda d'aquell territori imaginari i començava a moure's desacomplexadament per sota de les seves pròpies cames, saltant d'aquí cap allà sense rumb fix més enllà de voler demostrar la pròpia creativitat i versatilitat.<sup>136</sup> Eva van Schaik resumeix la diferència entre els dos projectes líders del sector de dansa professional neerlandesa dels anys seixanta –i la unicitat del camí emprès per l'NDT– com segueix:

Els dos grups representen models de gestió i visió diferents. Sonia Gaskell treballava amb el seu grup en la creació d'un repertori que inclogués ballets clàssics romàntics del segle XIX, ballets de principis del segle XX i noves peces contemporànies. L'NDT dirigit per Hans van Manen, Carel Birnie, Benjamin Harkarvy i Aart Versteegen va emprendre, en canvi, un camí únic per a aquella època: experimentar amb una combinació de tècnica clàssica i dansa moderna en coreografies que pujaven a escena principalment sentiments estretament vinculats a temes contemporanis o bé molt personals.<sup>137</sup> (Schaik, 1981, p. 114)

Col·locar l'accent en aquesta combinació més radical de base tècnica i repertori acadèmic amb universos poètics i expressius provinents tant del neoclassicisme contemporani com de la dansa moderna nord-americana és el que farà de l'NDT una companyia pionera a nivell europeu.<sup>138</sup> Durant tota la dècada dels seixanta, la coexistència de les dues tècniques i modes de fer al si de la companyia –l'una, més constructivista i basada en la tècnica clàssica, representada sobretot per Hans van Manen;

---

<sup>135</sup> “Die eerste tijd was dat een verplicht nummer. Hoe modern het repertoire zich ook al snel ontwikkelde, het eerste seizoen moes ter altijd een klassieke pas de deux in.”

<sup>136</sup> Van Schaik: “De cara a la premsa i el públic, la tàctica delineada per Birnie i Harkarvy incloïa l'objectiu de proporcionar almenys dos nous ballets fets a mida per a la companyia per a cada un dels quatre programes de cada temporada, per demostrar la imparable creativitat i versatilitat del grup” (1997, p. 162). [“Tot de door Brinie en Harkarvy uitgezette tactiek naar pers en publiek behoorde het streven om elk van hun vier seizoenprogramma's van minstens twee nieuwe, op eigen maat gesneden balletten te voorzien, als bewijs van de onstuitbare creativiteit en veelzijdigheid van deze jonge groep.”]

<sup>137</sup> “Beide groepen staan voor een eigen beleid. Sonia Gaskell werkt met haar groep aan een repertoire dat zowel het romantische klassieke ballet uit de 19e eeuw, het ballet uit het begin van de XXe eeuw als het eigentijdse repertoire vertegenwoordigt. Het NDT onder Hans van Manen, Carel Birnie, Benjamin Harkarvy en Aart Versteegen is een voor die tijd unieke weg ingeslagen: zij experimenteren met een combinatie van klassieke techniek en moderne dans in choreografieën waarin vooral eigentijdse en persoonlijke gevoelens verbeeld worden.”

<sup>138</sup> En els seus inicis, l'aventura poètica de l'NDT, sobretot pel fet de néixer com a alternativa més radicalment neoclàssica a l'HNB –de caràcter igualment 'modern', però amb una estructura institucional i una voluntat tècnica de mantenir-se molt més fidel al paradigma poètic del ballet– recorda a la del New York City Ballet, nascut l'any 1948 sota lideratge de Georges Balanchine i Lincoln Kirstein, també com a alternativa més 'moderna' a la llavors també molt jove American Ballet Theatre (cfr. New York City Ballet, s.d.).



l'altra, més dramàtica i ballada sobre tècnica Graham, explorada per Harkarvy, primer, i per Glen Tetley,<sup>139</sup> després –duria a un sentit de competició interna entre els ballarins més proclius a una o altra de les dues *ànimes* de la companyia. Però lluny de convertir-se en faccions oposades, s'inflüïren mútuament i la tensió interna va alimentar encara més la seva creativitat.<sup>140</sup> El primer exemple d'aquesta major radicalitat experimental fou la decisió de Benjamin Harkarvy de convidar a Ana Sokolow a assajar la seva peça *Rooms* (1955)<sup>141</sup> a principis de l'any 1960:

Vaig convidar Ana Sokolow perquè volia mostrar al públic que érem una companyia seriosa. Dir: això és el que defensem. També volia introduir peces de dansa més estrictament modernes a la companyia. (...) Charles Czarny [ballarí provinent de la companyia de Martha Graham a invitació de Harkarvy, i que va formar part del repartiment original de l'NDT, n. de l'a.] va

---

<sup>139</sup> La primera col·laboració de Glen Tetley amb l'NDT data de l'any 1962. A causa d'una lesió del ballarí i coreògraf Job Sanders, Benjamin Harkarvy el va convidar per ser el seu substitut durant la gira prevista per aquell estiu pels Estats Units. Immediatament després, Tetley va ser convidat a ensenyar als ballarins de la companyia el seu ballet *Pierrot Lunaire*. Junt amb Harkarvy, Tetley és un bon exemple de la porositat que caracteritzava la divisió ideològica entre academicisme i modernitat també als Estats Units. Format sota les ordres de Hanja Holm, primer, i Jerome Robbins i Martha Graham, després, Tetley va ser ballarí de l'American Ballet Theatre abans de formar la seva pròpia companyia. Quan va acceptar una relació contractual estable amb l'NDT l'any 1965, aquesta va ser absorbida per la companyia de Graham. Per a l'NDT crearia diversos ballets originals entre 1965 i 1970, entre els quals destaca *De Anatomische Les* [La lliçó d'anatomia], inspirat pel quadre homònim de Rembrandt, estrenat l'any 1965, i *Circles* (1968), el ballet a través del qual l'NDT es convertí en pionera en l'ús d'un terra fet de linòleum, una pràctica avui dia estesa mundialment (cfr. Vertseeg, 1987, pp. 46-63; Glenn Tetley Legacy, 2024).

<sup>140</sup> “En aquella època, l'NDT va superar la bretxa existent entre dos mons dins l'àmbit de la dansa: la tradició europea de centenars d'anys amb les seves arrels a França, Itàlia i Rússia, d'una banda, i els èxits del moviment nord-americà de dansa que es manifesta en persones com Doris Humphrey i Martha Graham, per l'altra. L'enfrontament entre aquests dos mons era clarament visible al si de la companyia. (...) Carel Birnie: 'Hi havia competència i rivalitat entre els diversos coreògrafs i això mantenia les coses animades. Els programes eren variats i rics en contrastos. A més a més, s'inflüïren mútuament. En Hans van Manen recollia dels seus companys de tot una mica i ho incorporava a les seves noves produccions, mentre que Glen Tetley es va veure influït per les tradicions europees i es va anar orientant coreogràficament cap al classicisme.” (Versteeg, 1987, p. 50). [“Het NDT slaat in die tijd een brug tussen twee werelden van dans: de europees traditie van honderden jaren oud met haar wortels in Frankrijk, Italië en Rusland aan de ene kant en de verworvenheden van de American Dance Movement die zich manifesteert in mensen als Doris Humphrey en Martha Graham aan de andere kant. De confrontatie van de twee danswerelden is sterk zichtbaar bij het gezelschap. (...) Carel Birnie: 'Er was concurrentie en rivaliteit tussen de diverse choreografen en dat hield de zaak levendig. De programma's waren afwisselend en contrastrijk. Bovendien beïnvloedden ze elkaar sterk. Hans van Manen pikte allerlei dingen op en verwerkte dat in nieuwe producties, Glen Tetley werd beïnvloed door de Europese tradities en raakte steeds klassieker georiënteerd.”]

<sup>141</sup> Anna Sokolow va ser una coreògrafa de dansa moderna americana singular que va treballar tant per l'escena de Broadway com creant repertori propi on explorava la vinculació entre dansa i temes relacionats amb l'actualitat des de l'exploració de l'expressivitat individual i subjectiva dels ballarins mitjançant el moviment. En aquest sentit, s'agermana a nivell poètic tant amb les estratègies i posicionaments poètics i polítics de Martha Graham com de Jerome Robbins, entre altres. Cfr., sobretot: *The Modern Dance, seven statements of belief*, (Cohen, 1966); i Warren, Larry. *Anna Sokolow: The Rebellious Spirit*, (Warren, 1993). A *Rooms*, en particular, Sokolow treballa el tema de l'aïllament social i la soledat experimentada en grans ciutats, en una coreografia sobre música de jazz de Kenyon Hopkins. El crític del *Herald Tribune* Walter Terry destacà després de l'estrena la combinació de dansa i expressió psicodramàtica que es pot trobar en el seu treball: “*Rooms* is a powerful, deeply penetrating exploration of man's aloneness...Miss Sokolow has given her subject stunning theatrical treatment through movements which are striking as pure dance action but also revelatory of the individual dreams of each of the participants.” (cfr. Sokolow Dance Theatre, 2024).

ensenyar tècnica Graham als ballarins i lentament, però segura, se la van anar fent seva.<sup>142</sup>  
(Versteeg, 1987, p. 30)

Després d'un període d'ajustament on no van faltar les reaccions adverses a haver de ballar sobre peus nus o haver d'arrossegar-se pel terra, els ballarins de la companyia van abraçar la novetat i es van entregar al procés d'assaig de Sokolow, que implicava unes dosis de compromís personal en el sentit de vivència i teatralitat per a ells llavors igualment desconegudes. Coen Versteeg recull el testimoni del ballarí i coreògraf Jaap Flier sobre aquell procés de creació: "Aquesta confrontació amb un estil nou va suposar una gran influència. De sobte vam entendre el que buscàvem, en realitat" (p. 29).

A partir d'aquí, i en un període de dues temporades, l'NDT va situar-se al mapa escènic nacional ràpidament. Va aconseguir impacte mediàtic i el reconeixement de crítica i públic precisament per la seva avidesa i major radicalitat experimental en comparació a les companyies de Gaskell i ter Weeme,<sup>143</sup> factor que acabaria fent-la mereixedora del suport institucional necessari per consolidar el seu projecte a partir de 1961. Mentre l'espurna per la fundació de la companyia sorgí tot just d'un esperit de revolta (tornant a les paraules de Coen Versteeg), la seva pervivència i èxit posterior s'han d'explicar posant-los en relació a diversos factors dins d'una realitat més complexa i dinàmica.

Per una banda, no es pot negar la influència sensacionalista que acompanya l'èpic naixement de la companyia. Envoltats per l'aura del rebel que ha escollit deixar enrere un cert nivell d'estabilitat professional i financera per embarcar-se en una aventura de futur tan incert com il·lusionant, l'actitud dels primers integrants de la companyia ressona en un context on aquesta mateixa sensació regia la il·lusió de molts. Per una altra banda, l'NDT dels primers anys va atraure un públic creixent i divers perquè va saber jugar a buscar els límits de la convenció sense trencar-la.<sup>144</sup> Tot i combinar-la amb

---

<sup>142</sup> "De reden dat ik Ana Sokolow vroeg, was dat ik het publiek wilde tonen dat we een serieus gezelschap waren. Zeggen: dit is waar we voor staan. Ik wilde ook modern werk in het gezelschap introduceren. (...) Charles Czarny [ballarí vingut de la companyia de Martha Graham per invitació de Harkarvy, i que va formar part del repartiment original de l'NDT, n. de l'a.] leerde de dansers Graham en langzaam maar zeker kregen ze de moderne technieken onder de knie."

<sup>143</sup> L'entrada de peces modernes a l'estil de Martha Graham durant les primeres temporades va ser durament criticada, però fins i tot en les crítiques més negatives ressonava una admiració per la gosadia i l'habilitat tècnica de la companyia a l'hora d'incorporar diferents estils i maneres de fer (cfr. Versteeg, 1987: 48). També Eva van Schaik ressalta com l'NDT de les primeres temporades sap connectar tant amb les noves ínfules del seu *tijdsgeest* com amb tradicions culturals de més llarg abast: "La Nederlands Dans Theatre va ser un exemple sorprenent d'aquesta mentalitat oberta a la intriga. Amb la seva set d'autenticitat i aventures, va topar inicialment amb un complex d'inferioritat fortament arrelat als Països Baixos a l'hora de valorar l'art local. Per definició, els exemples vinguts de l'estranger encara avui es consideren més interessants o millors. Amb l'ajut de coreògrafs nord-americans, l'NDT va guanyar-se ràpidament un públic fidel que seguia el seu desenvolupament amb una mentalitat oberta i desinhibida." (Schaik, 1997, p. 198). ["Het Nederlands Dans Theater was van die 'intrigeer mij' een frappant voorbeeld. In hun hang naar authenticiteit en avontuur stuitten zij aanvankelijk op een diep in de Nederlandse cultuur geworteld minderwaardigheidscomplex ten aanzien van de eigen kunst. Voorbeelden uit het buitenland worden nog altijd per definitie interessanter of beter geacht. Met hulp van Amerikaanse choreografen bouwde het Dans Theater een vast pubiek op dat onbevange en open stond voor haar ontwikkeling."]

<sup>144</sup> Un exemple que reforça aquesta idea es pot observar en la deriva de la companyia, no explicada en detall en el context d'aquesta tesi, després de la deserció de Hans van Manen i Glen Tetley com a directors artístics de la

l'adquisició progressiva dels principis de la tècnica Graham, la base tècnica apresada amb Gaskell no es va abandonar (Gaskell era l'enemic, no el seu llenguatge). El repertori es va ampliar amb peces de nova creació tan diferents entre si com convencionals totes elles, en tant que implicaven l'aparició de cossos movent-se de forma estilitzada en relació a una música determinada i en un marc liminal. Reprinten les paraules de Dragan Klaic citades a la introducció d'aquest capítol, l'NDT neix en un context tan tradicionalment 'obert a la innovació' com recelós de revolucions dogmàtiques. Tensant la corda de l'expectativa convencional sense suspendre-la, l'NDT va sumar al tradicional públic de dansa pertanyent a la burgesia –predisposada a absorbir gradualment els canvis imposats pel temps i la modernitat, sobretot si es podien veure en l'espai controlat i delimitat de l'escena– a un nombre creixent de persones sense experiència prèvia com a espectadors de dansa, però amb ànsies de consumir noves formes d'expressió cultural.

En el transcurs d'una dècada on s'esdevé un procés de transformació cultural d'important calat –marcat pel ludisme programàtic de Provo, per una banda, i per una actitud crítica i de consens envers la curtesa de mires i el caràcter petitburgès de l'Holanda de preguerra, per una altra–, l'NDT va construir i consolidar la seva marca fins a esdevenir un dels productes culturals de referència de la 'nova ciutadania' neerlandesa a finals de dècada. Aprofitant la idoneïtat del seu medi artístic per sintonitzar amb els motius predominants del seu *tijdsgeest* (idoneïtat concentrada al voltant de la seva ambigüitat *sígnica* i connectada amb la llibertat de creadors i públic per igual d'observar el cos, la seva aparició i els seus moviments d'una manera diferent, més alliberada i emancipada en diferents sentits, també sexuals), els coreògrafs de la companyia van saber navegar entre la innovació, la versatilitat tècnica i expressiva, i el pragmatisme comercial i *espectacular*.<sup>145</sup>

Un últim factor clau per explicar l'èxit de la 'fórmula NDT' durant els primers anys d'existència de la companyia és la propaganda que li brindà el nou mitjà de comunicació de moda: la televisió. Si a

---

companyia l'any 1970. En el període entre 1970 i 1975, Jaap Flier prendria breument el relleu. Influït per les corrents postmodernes que arribaven dels Estats Units, Flier va crear un seguit d'obres marcadament conceptuals, on es trencava la relació entre música i moviment o, fins i tot, on la música i el moviment tendien a desaparèixer. L'absència de moviment i música va decebre el seu llavors ja nombrós públic, els crítics i fins i tot els mateixos ballarins. Fins l'arribada de Jiri Kylian l'any 1975 la companyia no retrobaria la seva identitat ni recuperaria el favor de l'audiència més generalista. La dansa postmoderna, per altra banda, començava a desenvolupar la seva pròpia escena també als Països Baixos, notablement gràcies a coreògrafs com Koert Stuifj, Ellen Edinoff i Bianca van Dillen. El contrast entre ambdues escenes permet veure com, a finals de dècada, l'NDT ja havia passat de ser una companyia de rebels a ser una institució cultural generalista i amb una marca pròpia d'innovació dins un marc convencional, mentre en paral·lel es desenvolupava –einentment a les grans ciutats– una nova escena alternativa de la mà d'altres coreògrafs amb noves idees i que atreïa un públic més especialitzat i avantguardista.

<sup>145</sup> No és de rebut mencionar que en el cas de l'NDT (i també, tot i que en menys mesura, de l'HNB de Sonia Gaskell), la predilecció pel vocabulari i el paradigma del ballet com a base d'un projecte abonat a l'erotització i la modernització del propi medi (en connivència amb un sentiment de joventut estretament relacionat –sobretot en el cas de Hans van Manen– a les revolucions sexuals del seu temps) destaca notablement amb la tendència a llegir el potencial modernista del ballet en altres latituds europees en un sentit molt més anaeròtic i estrictament formal (com per exemple el Royal Ballet de Londres sota direcció de Fredrick Ashton, amb peces com *Monotones*, de 1965).

principis dels cinquanta tan sols certs membres de la classe benestant tenien accés a un televisor, deu anys més tard, més d'un seixanta per cent de la població ja tenia un aparell a casa, i la classe mitjana-baixa ja representava un trenta per cent d'aquest total.<sup>146</sup> Amb aquesta ampliació d'audiència va créixer, també, la competició per satisfer-la, una realitat que va empènyer les diferents productores –regentades pels diferents pilars politicosocials– a actualitzar la seva programació.<sup>147</sup> El tipus de programes emesos durant els anys cinquanta –majoritàriament moralistes, educatius i informatius– desvetllaven l'actitud conservadora de les productores a l'hora de permetre que la televisió esdevingués també un mitjà d'entreteniment. Però, replicant a aquesta escala el desajust de tempos entre elits governamentals i població general, la nova audiència esperava de la televisió que fos el vehicle d'arribada i traducció de formats i gèneres d'entreteniment importats d'altres contextos com Anglaterra o els Estats Units –de la mateixa manera que ho havia estat el cinema en anys anteriors. Kennedy remarca com, en el si de les diferents productores, una nova generació de realitzadors també influiria en la diversificació de la programació en sintonia amb aquest nou gust popular a partir de finals dels anys cinquanta, duent a la pantalla les noves formes d'entreteniment i d'expressió cultural que feien furor al carrer, com ara el *cabaret* o la dansa (Kennedy, 1995, pp. 100-101).

Dins d'aquesta nova moda, no és d'estranyar que la ràpida connexió de l'NDT amb el medi televisiu la facilités, precisament, Hans van Manen. El seu interès pels mecanismes del xou televisiu i el llenguatge cinematogràfic es pot incloure en el ventall de fascinacions originals del coreògraf. Un dels seus primers referents coreogràfics fou Fred Astaire, de qui el va atreure la transparent lògica dramàtica i espacial –a través de la qual cada coreografia esdevenia *compreensible* per a l'espectador per la relació entre passos, gestos i escenografia– i la manera en què la gestió del moviment de la càmera contribuïa a la mateixa (Schaik, 1997, p. 50). Per altra banda, l'any 1958 van Manen ja va tenir la possibilitat d'entrar en contacte directe amb les possibilitats que li brindava la càmera. Empès per la necessitat, després de trobar-se orfe de contracte com a ballarí a causa de la fusió forçada entre el Ballet de l'Òpera, d'Adret (on treballava), i el Ballet der Lage Landen, de ter Weeme, en el nou Amsterdams Ballet, va col·laborar creant petites coreografies per a programes educatius de la VPRO i com a coreògraf de l'espectacle enregistrat per a la petita pantalla *Rim-Ram*, del *cabaretier* Wim Sonneveld (Schaik, 1997, pp. 138-140; Scheijen, 2023, pp. 134-137).

A aquestes experiències en seguirien d'altres després de la fundació de l'NDT. Motivats per la necessitat de cobrar un sobresou per compensar els ingressos magres que la companyia podia oferir en aquell moment, van Manen va firmar un contracte amb la KRO per col·laborar mensualment amb el programa musical *De Zaterdagavond accorden* [Els acords musicals de dissabte al vespre], una relació que

---

<sup>146</sup> Cfr., per un relat en detall de la creixent popularitat de la televisió als Països Baixos en aquella època, 1950. *Welvaart in Zwart-Wit* [1950. Benestar en blanc i negre] (Taverne i Schuyt, 2000).

<sup>147</sup> La cúpula dels diferents pilars es repartia el gruix de la programació dels dos únics canals públics a través de diferents productores, eminentment la VPRO (protestant), la KRO (catòlica) i la VARA (socialista-aconfessional).

s'allargaria durant un any i mig (Schaik, 1997, p. 163). En aquestes col·laboracions, van Manen va crear diverses coreografies de petit format amb la participació de ballarins de l'NDT, i el director del programa, Jos van der Valk, li va donar carta blanca per fer el que volgués. L'any 1960, mossèn Johannes van Nieuwenhuizen, el llavors president de la VPRO i espectador afeccionat de la companyia, va proposar a l'NDT gravar, per a ser emesa, una versió completa de la peça *Feestgericht* i col·laborar en la gravació d'una sèrie informativa de vuit capítols per introduir l'art de la dansa al 'gran públic'. La sèrie, sota el nom *Inleiding tot de Dans* [Introducció a la dansa] es va emetre durant el primer semestre de l'any 1961 (p. 160).<sup>148</sup> L'impacte positiu d'aquests programes en la popularitat de la companyia no es pot menystenir. Diu van Schaik:

[Aquests programes de televisió, n. de l'a.] van connectar immediatament amb una insatisfacció generalitzada entre el públic neerlandès, que volia veure menys tertúlies edificants i més esports, dibuixos animats i artistes de revista al nou 'cinema-dins-de-casa'. (...) La VPRO i la KRO van proporcionar a l'NDT una publicitat considerable. Van Manen no podria haver descobert la seva afinitat pel nou mitjà en un moment més oportú, ja que amb els seus xous i ballets televisius no només va llançar una corda a la generació d'abans de la guerra i delerosa de més entreteniment, sinó que també va construir un pont cap a la generació del *babyboom*.<sup>149</sup> (pp. 164-165)

Que l'NDT era un producte cultural que connectava amb el seu temps transcendeix també dels fets que durien a l'obtenció de la seva primera subvenció pública per a la temporada 1961-62. Un any abans, el Ministeri de Cultura havia tornat a moure fitxa per forçar la fusió entre el Nederlands Ballet de Gaskell i l'Amsterdams Ballet de Mascha ter Weeme en una sola companyia d'abast nacional, donant el tret de sortida a l'últim capítol de la 'guerra del ballet'. L'acord entre Ministeri i ajuntaments exclouïa la possibilitat de dotar de subvenció a una segona companyia d'àmbit local. Per aquesta raó, a principis

---

<sup>148</sup> Per recalcar el pragmatisme i l'adaptabilitat a-ideològica de la companyia i de Hans van Manen, noti's que l'acord amb la VPRO per aquesta sèrie incloïa la prerrogativa que els primers quatre ballets de la sèrie fossin acceptables des del punt de vista teològic. Això duria a la creació, per part de Hans van Manen, de *Kain en Abel* (1962) i *Eurydice* (1962). Ambdues peces serien estrenades tant en versió televisada com escènica, i en ambdues van Manen agafa el tema mític per aplicar-lo a un context contemporani (Schaik, 1997, p. 161). Pel que fa l'interès coreogràfic del nou mitjà, el 1960 van Manen ja explicava el seu interès pel llenguatge televisiu en els termes següents en la revista de la VPRO *Vrije Geluiden* [Sons Lliures]: "No hi ha espais buits que s'hagin d'omplir, com sí que passa a l'escenari. Cada càmera té el seu propi escenari, per dir-ho així, en què es poden anar concentrant les possibilitats d'un ballet. Davant la càmera no trobo a faltar l'efecte inspirador del públic a la sala. Per mi, quan crec per a la televisió, tota l'audiència està asseguda a primera fila" (Schaik, 1997, p. 163). ["Er zijn geen lege ruimtes zoals op het toneel die moeten worden opgevuld. Iedere camera heeft als het ware zijn eigen toneelvlak, waarin de mogelijkheden van een ballet kunnen worden geconcentreerd. De inspirerende werking die van het publiek in de zaal uitgaat, mis ik voor de camera niet. Bij de televisie zit het publiek voor mij op de eerste rij."]

<sup>149</sup> "De propagandistische betekenis van deze televisieshows moet niet onderschat worden. Ze sloten direct aan bij een algemene onvrede onder het Nederlandse publiek dat op de nieuwe huisbioscoop minder stichtelijke praatprogramma's wenste en meer sport, tekenfilms en 'potsenmakers en revueartiesten' wilde zien. (...) De VPRO en de KRO leverden het Dans Theater een niet te onderschatten promotie. De aansluiting van Van Manen op het nieuwe medium had op geen betere tijdstip kunnen plaatsvinden, want met zijn shownummers en balletten haakte hij niet alleen in op de doorsnee amusementsverlangens van de vooroorlogse generatie maar sloeg hij ook een brug naar de geboortegolf-generatie."

de temporada l'ajuntament de La Haia ja va fer saber a l'NDT que no calia que comptés amb la perspectiva de rebre suport financer.

És més, el nou projecte de ballet nacional sí que contemplava la pervivència d'una subcompanyia de cambra, dedicada al ballet experimental, amb l'objectiu de permetre la coexistència dins un sol projecte de les dues visions artístiques –i de les dues directores– implicades en la fusió. Després d'una temporada exitosa, però duta a terme en condicions econòmiques misèrrimes, l'NDT es va veure obligada a declarar la companyia en bancarrota quan al desembre de 1960 diverses persones del grup (entre elles, Hans van Manen i Jaap Flier) van anunciar a Carel Birnie la seva intenció d'acceptar la invitació de ter Weeme per passar a formar part del nou ballet experimental a partir de la temporada 1961-62.

En una última sèrie d'intents desesperats per salvar l'organització, la companyia va mobilitzar els seus simpatitzants a través d'una gira de comiat pels teatres del país a partir del mes de març de 1961, i de l'organització d'un 'enterrament' públic a l'emblemàtic hotel Kurhaus de La Haia a finals de juliol – una setmana abans que el consistori de la ciutat es reunís per decidir sobre la dotació de subvencions per a la temporada següent. L'acció va ser un èxit.<sup>150</sup> Aquell mateix mes i per altra banda, Aart Versteegen va enviar una carta oberta a tots els consellers municipals d'Amsterdam argumentant que, si es pensava en una companyia experimental de dansa, s'havia de pensar en l'NDT i no en l'Amsterdams Ballet de ter Weeme (Versteeg, 1987, p. 38; Schaik, 1981, pp. 110-112).

Tots aquests esforços van acabar donant fruit de forma inesperada. Arran de la carta de Versteeg, el 26 de juliol el consell municipal d'Amsterdam va tombar la decisió del regidor de cultura de concentrar, en connivència amb el ministeri, totes les partides dedicades a la dansa al voltant d'un sol projecte, i va mantenir una partida separada per sostenir un ballet de cambra experimental independent.<sup>151</sup> El 7 d'agost de 1961 el seguiria el consell municipal de La Haia. En un gest polític similar, la majoria del consistori va contravenir la proposta del regidor de cultura per derivar la partida programada per al Nederlands Ballet per l'any següent cap al nou ballet nacional i va aprovar, en canvi, adjudicar-la a l'NDT. De cop, i després d'haver ja firmat la seva acta de defunció, l'NDT obtenia així una subvenció combinada de les dues ciutats de 450.000 florins per a la temporada 1961-62, i el permís d'ocupar els

---

<sup>150</sup> “L'última actuació va ser un esdeveniment sense precedents. Carel Brinie: ‘Els ballarins ploraven a l'escenari, d'entre el públic van sorgir espontàniament càntics de suport. De manera molt poc holandesa el públic els cridava: ‘no us deixarem marxar’. Han Ebbelaar: ‘La gent es va tornar boja. L'escenari va acabar cobert d'una catifa de flors d'un metre de gruix’. Aquell ressò va enviar una clara senyal als polítics locals.” (Versteeg, 1987, p. 39). [“De allerlaatste voorstelling wordt een evenement dat zijn weerga niet kent. Carel Brinie: ‘De dansers stonden huilend op toneel, groepen uit het publiek hieven spontaan spreekkoren aan. Zeer onhaags begint men te schreeuwen: ‘we laten jullie niet gaan’. En Han Ebbelaar: ‘De mensen waren door het dolle heen. Van de ene kant naar de andere van het podium lag een meter hoog bloemen’. Het is een duidelijk signaal voor de plaatselijke politiek.”]

<sup>151</sup> Aquesta decisió va deixar fora de joc Mascha ter Weeme, que ja havia acceptat la fusió amb l'esperança que podria dirigir una segona companyia dins el nou ballet nacional. Tot i obtenir finalment el rol simbòlic i sobre paper de codirectora del Het Nationale Ballet, la falta de pressupost específic per a desenvolupar un subgrup experimental propi la va empènyer a abandonar el projecte un any més tard (cfr. Schaik, 1981, pp. 113-115).

estudis de dansa vacats per Gaskell a la capital. La *mevrouw* ('senyora') de la dansa neerlandesa passava a dirigir aquell mateix mes de setembre Het Nationale Ballet al Teatre Municipal d'Amsterdam, amb el suport del Ministeri de Cultura i el de la ciutat, que en recuperava així la titularitat.

La salvació in extremis del projecte de l'NDT es pot explicar des de molts angles. L'argument de Versteeg sobre la idoneïtat de la companyia com a representant de l'experimentació i la innovació en l'àmbit del ballet es recolzava en fets: tot i que tant Gaskell com ter Weeme tenien un recorregut més llarg i solvent en el mateix àmbit poètic, gràcies a Harkarvy i van Manen l'NDT havia demostrat en tan sols dues temporades que volia i podia empènyer més enllà les fronteres d'allò conegut dins el seu medi artístic. La seva productivitat, el creixent i efusiu suport del públic i l'èxit assolit en la seva primera gira internacional per Israel el mes de setembre de 1960 tampoc es poden menystenir.<sup>152</sup> Però per darrere de les anècdotes, els espectacles i els aplaudiments, foren determinants la continua i creixent voluntat política de voler dotar el país d'un projecte de dansa d'abast nacional, la competició entre les ciutats de La Haia i Amsterdam pel prestigi d'obtenir-ne la seu, i el valor donat en la presa de decisions d'aquest llarg i turbulent procés tant a la solvència tècnica com a la capacitat d'innovació de les diferents companyies.<sup>153</sup>

De ser la germana oblidada de les arts escèniques, marcada per un passat recent i obscur i uns prejudicis de més llarg recorregut, la dansa (neoclàssica) havia passat a ser una de les formes artístiques que millor representava una determinada i nova idea de país modern. Més que en l'àmbit del teatre,<sup>154</sup> les tendències marcades per Gaskell, ter Weeme i Adret dins el sector professional de la dansa durant els anys cinquanta havien enllaçat a la perfecció amb els objectius polítics per les arts escèniques que transcendien de l'organització d'iniciatives com el Holland Festival, sobretot pel que fa a la cooperació internacional i a la *corporalització* escènica de la contemporaneïtat. A nivell nacional, la competició entre Amsterdam i La Haia per la titularitat de la projectada companyia nacional de dansa mostra com

---

<sup>152</sup> La gira d'Israel va sorgir gràcies a la iniciativa d'una agent cultural israeliana amb vincles preexistents amb l'escena neerlandesa, la Sra. Rosenberg. De nou, gràcies a l'atractiu espectacular i contemporani de la companyia, l'NDT va aconseguir un contracte per una gira amb un programa format exclusivament per 'ballets moderns' (cfr. Versteeg, 1987, pp. 33-34; Schaik, 1997, pp. 154-156).

<sup>153</sup> Cal mencionar, tot i això, que el canvi de percepció no resol el tracte diferencial entre les arts escèniques a nivell pressupostari. El projecte de creació d'una sola companyia nacional també era recolzat per un argument d'eficiència pressupostària i estalvi. Tal com recull Eva van Schaik, fins i tot durant els primers anys daurats de la companyia NDT, el sou que es podia permetre pagar als ballarins i coreògrafs distava molt dels imports que es pagaven a actors o músics de grans companyies com el Theatergroep Amsterdam o el Concertgebouworkest (cfr. Schaik, 1997, p. 246).

<sup>154</sup> És interessant recalcar aquest fet. Específicament aquesta 'nova dansa clàssica', i no el teatre, va ser la que primer es va aventurar a moure's al compàs del seu context. El món teatral neerlandès, amb una tradició de prestigi cultural i social molt més arrelada i carregada de dinàmiques professionals i hàbits poètics que es van mantenir majorment intactes passada la guerra, hauria d'esperar fins a finals dels anys seixanta, amb l'esclat d'*Aktie Tonaat* l'any 1969, per conèixer una revolució que actualitzés el vincle entre escena i context i comencés a qüestionar determinades convencions del seu medi a la recerca de noves maneres de relacionar teatre i realitat. Per un relat sobre els canvis a l'escena teatral neerlandesa a partir de 1969, cfr. *Vertraagd Effect* [Amb efecte retardat], d'Anja Krans (2005).

aquesta forma d'expressió cultural s'havia convertit amb els anys en una qüestió de prestigi. Que finalment d'aquest procés n'emergissin els dos projectes amb una visió més radicalment contemporània que hi havia llavors sobre la taula no deixa de ser una última volta més en l'entrelligar-se de motius i motivacions que expliquen tant els canvis en el sector, per una banda, com en la societat i les seves institucions en general, per una altra.

El meteòric reconeixement internacional experimentat per l'NDT durant els anys seixanta permet adduir que, tot i les particularitats del cas neerlandès descrites en aquest capítol, Hans van Manen i els seus companys de generació i professió van sintonitzar amb un sentiment estètic que superava les seves fronteres. L'any 1963, Hans van Manen esdevenia el primer ballarí-coreògraf neerlandès a obtenir un premi internacional pel seu ballet *Klaar Af!* [Llestos Ja!] durant la clausura del Festival de París. Els recipients anteriors d'aquest premi havien estat Jerome Robbins, Lupe Serrano, Maurice Béjart i Paul Taylor. Un any més tard, la companyia NDT va rebre la invitació per participar al festival anglès de Sunderland, on el gruix de la crítica britànica es va desfer en elogis sobre les seves produccions. Aquest èxit va generar un efecte bola de neu, i a partir d'aquest moment les estrenes de la companyia van començar a rebre cobertura internacional. Des d'Alemanya, per exemple, Hans van Manen va obtenir ben aviat el favor de dos dels crítics amb més renom del continent, Jochen Schmidt i Horst Koegler. L'any 1968 seguiria una gira per Alemanya, precisament, i una altra pels Estats Units, Mèxic, Veneçuela i diverses illes del Carib. Un any més tard, l'editor de la revista anglesa de referència *Dance&Dancers*, Peter Williams, ja es referia a l'NDT com "the company that changed Europe" (Schaik, 1997, pp. 177, 218-222, 230, 236).

A partir de la temporada 1961-62 l'NDT va consolidar la seva posició a nivell local i internacional. Aquell primer grup de rebels va anar creixent fins a institucionalitzar-se i passar a formar part de l'establishment cultural del país. Amb l'èxit es perdria parcialment l'horitzontalitat i el sentiment familiar que havia marcat els primers anys d'aventura, però la voluntat de seguir essent una companyia de dansa essencialment *contemporània* dins la tradició del ballet es va saber mantenir: en un període de vuit temporades es van estrenar més de cent ballets originals, i encara avui segueix sense comptar amb un sistema jeràrquic entre intèrprets. A final dels anys seixanta, l'NDT ja havia abandonat definitivament l'ús i l'entrenament amb sabatilles de punta, així com la inclusió als seus programes de peces del repertori clàssic vuitcentista.

Pel que fa a la coexistència de les dues ànimes poètiques dins la companyia, l'equilibri entre ambdues es veuria interromput, l'any 1968, per la dimissió de Benjamin Harkarvy. Harkarvy, una figura clau de consens entre les diferents personalitats i tendències al si de la companyia, va deixar un buit difícil d'omplir. En primera instància, Hans van Manen i Glen Tetley van compartir el rol de director artístic, però la diferència entre les seves vocacions creatives individuals van resultar irreconciliables, mentre que a la vegada els unia una certa desídia a l'hora d'ocupar-se dels aspectes relacionats amb la gestió. Finalment, i després d'un període marcat per diversos conflictes entre ballarins i equip directiu i per la



creixent animadversió entre Tetley i van Manen, l'any 1970 ambdós van anunciar en diferents moments la seva intenció d'abandonar l'NDT. Aart Versteegen havia deixat la companyia un any abans per rellevar a Hans Snoek al capdavant d'Scapino, i dos dels ballarins estrella de primera hora de la companyia –Han Ebbelaar i Alexandra Radius– havien acceptat un contracte com a ballarins solistes de l'American Ballet Theater de Nova York el 1969. La dimissió de Harkarvy havia anunciat una crisi identitària de la qual l'NDT no es recuperaria fins a l'arribada, l'any 1975, del coreògraf txec Jiří Kylián (Schaik, 1997, pp. 230-232, 277-282; Versteeg, 1987, pp. 76-83).

### **1.2.5. Hans van Manen: Primers anys de carrera**

Un dels objectius d'aquest capítol és repassar els factors socioculturals que marquen l'especificitat del cas neerlandès en el procés de canvi idiosincràtic que afecta bona part del món occidental entre el final de la Segona Guerra Mundial i el final de la dècada dels seixanta. El procés de ràpida modernització industrial i econòmica impulsat per la inclusió del país a la Pax Americana i al Pla Marshall va donar ales a les ànsies de progrés d'un grup creixent de la població en els àmbits cultural, social i polític; i es va traduir en una creixent defensa de la llibertat individual en tots els àmbits de la vida fins a arribar al desmantellament formal dels pilars subculturals en què s'havia dividit la societat des de finals del segle XIX. Sobre un rerefons idiosincràtic particular –marcat per una actitud pragmàtica i mercantilista reforçada pel predomini del calvinisme a ciutats com Amsterdam o La Haia a partir del 1600– he dibuixat grosso modo com aquest procés de canvi es dona als Països Baixos d'un mode relativament pacífic, i com el xoc entre actituds generacionals oposades –o entre les elits polítiques i morals hereves del vell ordre *pilaritzat* i els representats d'una 'nova ciutadania'– es va resoldre gràcies a l'existència de valors i voluntats de consens. Finalment, he ressaltat el rol central del cos en diferents camps d'aquesta batalla cultural, exposant com fou precisament en allò relatiu al cos on es van configurar molts dels nous ideals al llarg de tot aquest període.

Un segon objectiu era col·locar en aquest marc el procés de renaixement del sector professional de la dansa a partir de 1945. He ressaltat com el creixent suport popular i institucional per les diferents iniciatives i companyies de dansa de l'època informen d'un canvi de percepció envers la dansa i com particularment el projecte del Nederlands Dans Theater esdevé durant la dècada dels seixanta un emblema cultural d'una nova idea de país. Un país que es mantenia burgès, pragmàtic i majoritàriament amant de la moderació, però que havia reconvertit l'obertura de mires, la tolerància al canvi i el progressisme en els colors centrals de la seva bandera.

Hans van Manen va créixer com a part de la generació d'adolescents de postguerra que van obrir camí en aquest procés de canvi social, cultural i polític. Van Manen va fer de la mirada cap al futur i la defensa de la seva llibertat individual per viure la vida com li plagués el seu primer *modus operandi*. En aquest capítol he recollit com, durant els anys cinquanta, la seva fascinació per la corporalitat en

sentit ampli inclou l'exploració dels límits al voltant d'allò socialment acceptat en relació al cos, tant a sobre de l'escenari com a les pistes de ball o en l'àmbit de l'experiència sexual. Aquesta actitud rebel es va veure validada pels moviments contraculturals que prenen forma durant els anys seixanta, anys en què van Manen consolidaria el seu estil i passaria d'ocupar la posició de jove rebel a representant de l'establishment cultural en el seu rol de director artístic i coreògraf resident de la companyia NDT.

En aquest darrer apartat, em proposo repassar els vincles orgànics entre la idiosincràsia canviant que l'envolta durant aquesta dècada i el procés de consolidació del seu estil a través de diferents exemples de la seva obra. En col·locar el coreògraf sorgint de la dècada dels seixanta en relació al seu context professional i sociocultural, Eva van Scahik (1997) destaca la coexistència en el seu tarannà d'una ànsia de modernitat i d'una visió pragmàtica i petitburgesa sobre el propi *métier* similar a la que marcava el pas del *tijdsgeest* nacional:

Per paradoxal que sembli, van Manen és, tot i el seu posicionament anticalvinista, un coreògraf tòpica i típicament neerlandès. Ell mateix declara estar molt agraït a la *burgertrut* [insult: tieta petitburgesa, 'Teresina', n. de l'a.] que viu al seu interior. La considera la seva patrona, la que el protegeix d'errors o rellescades massa grans. Va desenvolupar aquesta actitud en un moment en què tota la societat holandesa es mostrava disposada a fer net i deixar anar un llast històric i religiós marcat per la noció de culpa col·lectiva. El pensament emancipador i la set d'autenticitat també constituïen les dues pedres angulars de la política artística de la companyia on van Manen es va incorporar el 1960. En el seu ofici es va mantenir, però, sempre aferrat a la base tècnica del ballet acadèmic –una invenció, com és ben sabut, de l'Europa Occidental i no dels Estats Units. Per a ell, aquesta tècnica practicada internacionalment s'estenia com una cúpula sobre tot el firmament dansístic. (...) Tanmateix, també va utilitzar altres plantilles i pastitxos per doblar el dictat acadèmic tradicional a la seva voluntat. L'originalitat i aire personal del seu estil resideixen sobretot en el fet que des de bon començament va barrejar ballet amb balls de saló, sentit pel xou, esports, gestos quotidians i dansa contemporània. Costat per costat d'aquesta audàcia va mostrar una gran sensibilitat per determinades normes i valors imperants per a l'escena. Finalment, les seves primeres creacions de dansa es caracteritzen per la seva obertura de mires envers dos dels invents tècnics dels anys cinquanta que amb més força van contribuir a la democratització de la percepció sensorial de l'audiència: el cinema i la televisió. Van Manen volia estar al dia i no deixar escapar, fent-se'ls seus, els èxits assolits per aquesta nova tecnocràcia.<sup>155</sup> (pp. 173-174)

---

<sup>155</sup> “Hoe paradoxaal het ook klinkt, in zijn anti-calvinistische stellingname is van Manen een typisch Hollandse choreograaf. Zelf is hij de burgertrut die in hem huist heel erg dankbaar. Hij beschouwt haar als zijn beschermvrouwe die hem voor te grote misstappen of uitglijders behoedt. Hij ontwikkelde die houding in een tijd dat de hele Nederlandse samenleving zich bereid toonde om schoon schip te maken met en een door collectieve schuld en boete getekende ballast te lozen. Emancipatorisch denken en hang naar authenticiteit vormden ook de twee hoekstenen van het artistieke beleid van het gezelschap waar van Manen zich in 1960 aanmeldde. De ambachtelijke basis waaraan hij zich vastklampte was en bleef de academische ballettechniek, zoals bekend geen Amerikaanse, maar in oorsprong een West-Europese uitvinding. Voor hem lag deze internationaal beoefende techniek als een koepel over het hele dansfirmament. (...) Hij greep echter ook andere sjablonen en pastisches aan om het Eruopese dictaat naar zijn eigen hand te zetten. Zijn vroege eigenzinnigheid en flair liggen vooral in het feit dat hij van meet af aan ballet met ballroom, show, sport, alledaags gedrag en eigentijdse gezelschapdans vermengde. In die durf legde hij een grote gevoeligheid voor geldende normen en waarden aan de dag. Tekenend voor zijn eerste danscreaties is ten slotte zijn open houding jegens twee technische uitvindingen van de jaren

Si bé Hans van Manen no va ser mai un activista en sentit literal, ni es pretén en el context d'aquesta tesi vincular la seva obra a un determinat programa polític o ideològic, sí que és de rebut mencionar que –a part de veure's acompanyat en el seu esperit contemporani pels desenvolupaments tècnics i estètics del seu context, com menciona van Schaik– en el procés de consolidació del seu estil es poden reconèixer també vincles no-literals entre les seves obres i els temes, les tensions o els motius que governaven els debats en l'arena pública. A nivell estètic i coreogràfic, Hans van Manen abandona durant els anys seixanta gradualment la literalitat i la representació d'una història o un tema reconeixible –present encara en peces com *Feestgericht* (1957) o *De Maan in de Trapeze* (La Lluna dins el Trapezi), de 1959– en favor d'una aproximació més conceptual. Les seves peces passen així a estar governades per una dramaturgia més 'fetitxista'<sup>156</sup> que dramàtica, utilitzant la relació entre cossos, o entre cos i tècnica, objecte escènic, peça de vestuari o situació compositiva com a foc d'encenalls per l'establiment de diferents modes de tensió visual. A vida, obra i context els uneix, això sí, un sol objectiu: el desig d'emancipar-se, quelcom que el crític Pieter Kottman també recolliria en un article publicat l'any 1990:

El compromís de van Manen no és polític en un sentit ideològic, però sí que ho és, extremadament, en un sentit social i psicològic. (...) El domini del seu ofici simplement és allà, apareix com una evidència en escena, com hauria de ser. Però només és un mitjà, un instrument per a l'autoanomenat 'esteta *pur sang*' van Manen. Perquè els seus ballets, objectificats i construïts per a ser dansa i prou, tracten no obstant això i sense excepció d'un sol tema: d'emancipació. (...) En totes les seves coreografies, van Manen allibera de convencions (formals) el ball i els ballarins, el públic i, en últim lloc, però no per això menys important, a si mateix.<sup>157</sup> (Jonkers, 1992, pp. 36-37)

El vincle entre les tensions que van Manen busca i genera a escena i els temes que governen el seu context no són, per tant i seguint a Kottman, literals. No són vincles *temàtics*, valgui la redundància, sinó formals, relatius a o perceptibles només a través del medi amb què treballa. En aquest sentit, aquest vincle es pot dibuixar a través de la descripció de tres estratègies coreogràfiques recurrents en el seu estil i que ja es poden observar en els ballets creats durant la dècada dels seixanta.

---

vijftig, die zo sterk tot de democratisering van de zintuiglijke waarneming bijdroegen: film en televisie. Van Manen wilde bij de tijd zijn, zich in die verworvenheden van de nieuwe technocratie niet onzeggen maar deze juist annexeren.”

<sup>156</sup> En altres apartats d'aquesta tesi elaboro el sentit donat a la paraula 'fetitxista' en relació a la dramaturgia dels ballets de Hans van Manen. Valgui per ara apuntar que faig, aquí, una distinció entre una dramaturgia que organitza els signes escènics en un sentit dramàtic (narratiu, en el sentit més convencional del terme), i una que convida la mirada d'espectadores i espectadors a centrar-se en la gestió de determinats aspectes coreogràfics, estètics o mecànics –i on es concentra, al meu entendre, tot el *sentit* possible de la peça.

<sup>157</sup> “Van Manens engagement is in het geheel niet politiek in ideologische zin, mar uiterst politiek in sociaal en psychologisch opzicht. (...) Zijn vakmanschap is er gewoon, als vanzelfsprekend, zoals het hoort. Maar het is slechts een middel, een instrument voor de, bij eigen proclamatie, estheet *pur sang* van Manen. Want zijn objectiverende en slechts omwille van de danskunst geschapen balletten gaan zonder uitzondering over één thema: emancipatie. (...) In al zijn choreografieën bevrijdt van Manen de dans en de dansers, het publiek en niet in de laatste plaats zichzelf van (vorm)conventies.”

En primer lloc, la construcció de ballets grupals a partir de l'oposició d'un individu envers un grup, o a partir del desequilibri aportat per un nombre imparell d'intèrprets. Aquest desequilibri numèric posa l'accent en l'aspecte relacional entre cossos i intèrprets: un contra tots, tres parelles i un individu sol..., l'aparició d'un *einzelganger* és un recurs habitual en molts dels seus ballets. En segon lloc, la fascinació pel tarannà eròtic d'un cos en moviment, que es tradueix en una aproximació particular al treball sobre el moviment a la sala d'assaig en col·laboració amb els seus intèrprets. Hans van Manen demana dels seus ballarins que es relacionin tant amb la seva pròpia tècnica com amb la tècnica de l'altre a través de metàfores vinculades al desig i a la seducció, tenyint l'erotisme inherent a l'aparició formal dels seus ballets d'una capa extra de fragor existencial aprehensible per l'ull de l'espectador. En darrer lloc, en la seva apreciació per la ironia i el manteniment del gest anecdòtic, en els seus ballets ressona una voluntat d'evitar la lectura psicoanalítica o excessivament seriosa, quelcom que també ressona amb els motius poètics i les corrents culturals del seu context.

L'estiu de 1958, després de veure rescindit el seu contracte de feina a causa de la fusió del Ballet de l'Òpera amb el Ballet der Lage Landen en l'Amsterdams Ballet sota direcció de ter Weeme, Hans van Manen va decidir provar sort a París, i durant un breu període de temps va ballar sota les ordres de Roland Petit. Una temporada més tard va tornar als Països Baixos, responent a la invitació de Benjamin Harkarvy i Carel Birnie per ensenyar als ballarins de la nova NDT el seu ballet *Feestgericht*. La seva vinculació a la companyia es faria més estreta a partir de la temporada 1961-62, quan passa a ocupar el rol de codirector artístic i coreògraf resident. A un ritme de quatre coreografies noves per temporada de mitjana, van Manen va ser a partir d'aquell moment un dels principals contribuïdors al creixement exponencial del repertori original de la companyia fins a l'any 1970.

Una de les primeres contribucions de Hans van Manen al repertori de l'NDT fou el ja mencionat *Klaar Af!*<sup>158</sup>, de 1960, creat per al programa inaugural de temporada de la companyia –llavors a les portes de la seva imminent desaparició per falta de suports econòmics– i creat sobre música de Duke Ellington. Amb aquest *jazzballet*, van Manen feia un pas més en l'experimentació ja iniciada anys abans amb *Swing*, combinant a escena la tècnica clàssica amb la música i els moviments amb què s'havia familiaritzat a les pistes de ball social. *Klaar Af!* era un ballet juganer i entretingut, un *publicpleaser* on diversos fragments curts se succeïen en un ritme espectacular remissent del music-hall nord-americà o de les pel·lícules ballades de Fred Astaire o Jerome Robbins que tant l'havien impactat en els seus anys de joventut. Que amb aquesta peça Hans van Manen demostrava ser un coreògraf en sintonia amb el gust del seu temps ho demostren diversos testimonis de l'època,<sup>159</sup> i l'èxit de crítica i públic per igual

---

<sup>158</sup> Cfr., per una impressió visual d'aquest ballet a través de fotografies, <https://www.operaballet.nl/ballet/hans-van-manen/repertoire/klaar-af>

<sup>159</sup> “*Klaar Af!* de Hans van Manen amb música de Duke Ellington va ressonar com una bomba. (...) ‘El públic estava fora de si’, encara Han Ebbelaar. ‘Al Vondelpark d’Amsterdam vam actuar davant de més de mil persones. ‘Bis, bis, bis!’, cridaven. I llavors, clar, sempre acabàvem repetint l’última part de la peça.’” (Vertseeg, 1987, p.

denota com en pocs anys la percepció envers la música popular nord-americana havia canviat per a molts, o almenys, que veure cossos ballant sobre música jazz sobre un escenari era no només acceptable, sinó l'últim crit en el món de l'escena.

*Klaar Af!* (1960) és un exemple del sentit per l'espectacularitat i del tarannà desenfadat que marcarà l'estil de Hans van Manen. Ja des de l'inici de la seva carrera es pot observar en la seva obra una defensa de la seva llibertat creativa –jugant amb els elements que el fascinaven sense deixar-se guiar per límits poètics tradicionals, o per normes socials o morals que delimitessin el que era acceptable per a l'escena– en equilibri amb un aferrar-se a determinades i determinants convencions espectaculars per satisfer les expectatives de l'audiència. Hans van Manen no perd mai de vista l'espectador en la seva recerca poètica i el converteix, si de cas, en voyeur de la traducció escènica de les seves pròpies fascinacions. La tensió visual, existencial i eròtica es configura en tots els seus ballets sobre una base de dansa clàssica i en la relació entre música, moviment i intèrprets. Les composicions resultants són organitzades en estructures coreogràfiques on el ritme i la durada dels diferents fragments alimenten corbes de tensió espectacular reminiscents del món televisiu o de l'esport,<sup>160</sup> sempre designades a cultivar i mantenir la fixació del públic en el desenvolupament de les diferents tensions relacionals i visuals que ell proposa –i que desgrano al tercer capítol d'aquesta recerca.

Si *Klaar Af!* exemplifica la consciència i voluntat de van Manen de ser un *entertainer* a més a més d'una ànima creativa individual i lliure en sintonia amb els gustos del seu temps, *Symphony in Three Movements*, creat per al Holland Festival de 1963, és el primer ballet en què, segons totes les fonts

---

36). [*"Klaar Af!* van Hans van Manen op muziek van Duke Ellington slaat in als een bom. (...) 'Mensen braken de zaal af' aldus Han Ebbelaar. 'In het Vondelpark traden we op voor meer dan duizend mensen. Bis, bis, bis! Riepen ze. En dan deden we het laatste stukje gewoon nog een keer.'"]. Veure també aquesta cita de Benjamin Harkavy, recollida per Eva van Schaik: "*Klaar Af!* era realment excel·lent. Anava molt més enllà del que en Hans havia fet abans. Es pot veure com un elogi a Jerome Robbins, està molt ben construït. No s'enfonsava en cap moment, et mantenia atrapat de principi a fi. (...) Era un ballet realment divertit. Dansa pura amb un meravellós sentit de l'humor". (Schaik, 1997, p. 158). [*"Klaar Af!* Was echt superb. Het ging veel verder dan alles wat Hans daarvoor had gemaakt. Je kon het zien als een prachtig geconstrueerd compliment aan Jerome Robbins. Er zat geen enkele zakker in, was begin tot eind interessant. (...) dit ballet was echt geestig. Pure dans met een zalig gevoel voor humor"]].

<sup>160</sup> Van Schaik recull com el veure cossos compromesos en la realització d'un esport també es pot incloure en aquella fascinació àmplia de van Manen per la corporalitat, i ho exemplifica a través de les paraules del coreògraf sobre la competició de salts d'alçada del Jocs Olímpics de 1980 expressades durant una entrevista mantinguda aquell mateix any. Són paraules reveladores pel que fa al seu interès pels clímax visuals i existencials que s'esdevenen en l'àmbit de la competició esportiva i que ell busca en la composició de les seves coreografies: "Però llavors arriba el moment: ho ha aconseguit, és campiona. (...) A l'estadi en aquell precís instant s'hi pot sentir caure una agulla, prendre consciència del que aquell moment significa, et treu l'alè. Això és el que veus, el que mires: un ésser humà i la seva prestació, encara que només es tracti de saltar més alt que aquella barra de no res, però és que la barra ja no importa. Crec que en ballets abstractes la mirada s'ha de dirigir cap aquí, *constantment*. S'hi han de veure persones". (Schaik, 1997, p. 159). [*"Maar dan komt het punt: ze heeft het gehaald, ze is kampioene. (...) op dat moment is het stadion muisstil . je kijkt naar een mens en het is adembenemend wat dat betekent. Daar kijk je naar, naar een mens en zijn prestatie, al is het maar proberen om over een latje te komen, maar dat latje is niet meer belangrijk. Ik vind dat je dat constant, constant moet blijven zien in abstracte balletten. Je moet naar mensen kijken"]].*

consultades, el seu estil esdevé recognoscible.<sup>161</sup> En certa manera és el primer ballet on van Manen descobreix una fórmula compositiva i creativa que aplicarà en molts dels seus ballets posteriors, una sort de signatura d'artesà del seu ofici.<sup>162</sup> L'any 1963 va ser un any significatiu en molts aspectes. Segons Friso Wielenga (2009), és l'any en què els efectes econòmics del Pla Marshall es comencen a notar al moneder del gruix de la població neerlandesa, donant el tret d'inici a una dècada de benestar econòmic sense parangó en la història del país (p. 235). Mentre arriba al mercat la pastilla anticonceptiva, a Amsterdam el *magier* Robert Jasper Grootveld comença a organitzar els seus *happenings*. A escala internacional, l'any 1963 arriba just després de la crisi dels míssils a Cuba, marca l'inici de l'enviament de tropes nord-americanes al Vietnam, J. F. Kennedy és assassinat i Martin Luther King proclama el seu famós *I Have a Dream* durant la marxa pels drets civils a Washington DC. La sensació generalitzada de pessimisme davant la possibilitat que esclati un nou conflicte mundial es comença a cristal·litzar en nous moviments protesta arreu del món occidental, guiats per nous ideals i, en el cas neerlandès, primerament centrats en la resistència contra la cursa armamentista i nuclear.

Com a resposta a aquest sentiment històric, en molts aspectes percebut com una rèplica als anys precedents a la Primera Guerra Mundial, Maurice Béjart va estrenar aquell mateix any la seva versió del *Sacre du Printemps* d'Stravinsky (partitura composta originalment per al ballet homònim dels Ballets Russos coreografiat per Vaslav Nijinsky el 1913) amb la seva recentment creada companyia *Le Ballet du XXme Siècle* de Brussel·les. També als Països Baixos aquest espectacle –profundament expressiu i ritualista, molt influenciat per les idees primitivistes de Martha Graham que vinculaven el llenguatge del moviment amb el de l'ànima– seria rebut efusivament. Amb *Symphony in Three Movements*, Hans van Manen va escollir relacionar-se a les ínfules del seu temps d'una manera totalment diferent, i va respondre a l'efecte Béjart prenent un posicionament poètic i polític que ja no abandonaria durant la resta de la seva carrera.

Stravinsky va compondre la seva Simfonia en tres moviments, K073, entre 1938 i 1944, i és una peça que traspua tant o més pessimisme i tensió dramàtica que la partitura de *Sacre du Printemps* de 1913. Però enlloc de treballar la peça des de l'explotació expressiva de les emocions que desperten els motius musicals, van Manen va teixir la seva coreografia combinant un seguiment net i cristal·lí de l'estructura rítmica de la partitura amb moments on es deixa guiar per la seva línia melòdica (Versteeg, 1987, p. 123). El manteniment de l'anècdota –per exemple, a través del gest final amb puny alçat de la ballarina solista– marca, per altra banda, la combinació en van Manen de l'exploració constructivista del moviment en relació a la música amb l'acceptació, manteniment i explotació del valor afegit que implica

---

<sup>161</sup> Cfr., per exemple i a part de les obres ja citades, *Concise Oxford Dictionary of Ballet* (Koegler, 1982).

<sup>162</sup> Durant la recerca prèvia per a aquesta tesi, concretada en el treball de màster *Hans van Manen, una introducció a la seva poètica* (Ribot, 2013a) vaig analitzar diferents elements d'aquest ballet posant-los en relació al context en què es va crear (cfr. pp. 30-32). Per altra banda, per una impressió visual d'aquest ballet a través de fotografies, cfr. <https://www.operaballet.nl/ballet/hans-van-manen/repertoire/symphony-three-movements>

que aquell moviment sigui dut a terme per persones, i no només cossos. *Symphony in Three Movements* és el primer ballet on van Manen pren posició clarament com a coreògraf en aquest sentit i comença a explorar les possibilitats d'aquest doble joc visual i escènic. Avançant-se al *The medium is the message* que Marshall McLuhan publicaria un any més tard,<sup>163</sup> van Manen fa visible l'agressivitat continguda en la partitura de Stravinsky explotant en el seu treball coreogràfic el caràcter expressiu dels ballarins mitjançant, entre altres, gestos com el puny final –però evita caure en la literalitat teatral o en la lectura psicoanalítica o emocional del mateix en sentit simbòlic o unitari, quedant-se en l'exploració del medi com a lloc on es troba encapsulat el missatge de la peça com un tot.

En el marc cultural dibuixat en aquest capítol, aquest posicionament de van Manen enllaça amb la predilecció per l'ambigüitat i el rebuig de la imposició dogmàtica de significats que unia elits polítiques i moviments contraculturals en contra de la mentalitat petitburgesa i moralista de preguerra. Van Manen rebutja a *Symphony in Three Movements* imposar un significat determinat sobre la seva obra, i se centra en canvi a treballar els elements que configuren el seu medi segons el seu interès visual, deixant a l'audiència que lligui caps segons el seu propi *desig* pel que fa al significat de les imatges dinàmiques que ell proposa. Aquesta manera de fer aparèixer de forma 'moderada' l'expressió de les emocions connecta així amb el magma cultural calvinista predominant en la societat neerlandesa i, a la vegada, obre la porta a una lectura eròtica en sentit fenomenològic de la seva poètica –i a la que dedicaré els dos capítols següents. En el rebel·lar-se contra els valors imposats pel discurs social predominant sobre el comportament del seu cos (ja fos ballant swing o practicant sexe amb altres homes) en els seus anys d'adolescència, la fascinació de van Manen per tot allò corpori l'alimentava en part la sensació que acompanyava la transgressió, una sensació que només podia existir en tant que existís un poder contrari. Tornant a les paraules ja citades de van Schaik, la seva actitud anticalvinista, individualista i contemporània conviu així amb una paradoxal moderació típicament holandesa pel que fa al *despullar-se* de les seves pròpies emocions a través del seu art. Més enllà de les raons personals que justifiquin aquest posicionament, aquesta moderació es pot explicar també a través de la seva predilecció pel potencial poètic de l'ambigüitat, de joc de tensions conceptualment eròtiques –en part ja inherent a la tècnica clàssica– entre medi i missatge, entre obra i lectura, entre forma i captura de *fantasmata*.<sup>164</sup>

De la mateixa manera que Roger Copeland (2004) defensa que George Balanchine va ser, de fet, més *modernament modern* que Martha Graham en la seva praxi coreogràfica (pp. 97-106), Hans van

---

<sup>163</sup> Aquest focus sobre el medi també permet traçar un paral·lel amb les reflexions de Roland Barthes sobre la forma d'escriptura del Marquès de Sade i Ignasi de Loiola a *Sade, Fourier, Loyola* (1989), a qui descriu com a *fundadors de llenguatge* precisament perquè encapsulen en la *forma* el potencial del seu missatge o voluntat poètica. Exploro aquesta analogia amb més detall en els capítols següents.

<sup>164</sup> *Fantasmata*, tal com recull Giorgio Agamben als seu assaig *Ninfas*, és un terme ja utilitzat per l'autor del Renaixement del tractat de dansa *De la arte di ballare e danzare*, Domenico de Piacenza. "Domenico llima fantasma", diu Agamben, recolzant-se també en la teoria aristotèlica sobre la memòria, "a una súbita detenció entre dos moviments, tal que permeti concentrar en la pròpia tensió interna la mesura i la memòria de tota la sèrie coreogràfica." (Agamben, 2016, p. 14).

Manen provava, amb *Symphony in Three Movements*, ser més *modernistament contemporani* que altres, com Maurice Béjart o Rudi van Dantzig, a l'hora de traduir temes extrets del seu context en coreografia. Aquesta afirmació es pot recolzar, en relació al context neerlandès dels anys que ens ocupen, a través de la contraposició d'una altra de les peces que creà per l'NDT –*Metaforen* [Metàfores], de 1965– amb una de les creacions més celebrades del seu company de generació i context, van Dantzig: *Monument voor een gestorven jongen* [Monument per a un jove mort], també de 1965 i estrenada tant sols uns mesos abans. Rudi van Dantzig representa, en molts aspectes, la cara oposada de la mateixa moneda cultural i poètica que van Manen. Obertament activista i idealista, gran part dels ballets de Rudi van Dantzig eren psicodrames farcits de simbologia, on es barrejaven els referents autobiogràfics amb elements de crítica social i política.<sup>165</sup> En el cas de *Monument voor een gestorven jongen*, la història tractava el tema de l'homosexualitat.

A *Metaforen*<sup>166</sup>, un ballet en la mateixa línia compositiva d'inspiració balanchiniana que *Symphony in Three Movements* van Manen va incloure un breu pas de dos entre dos homes, compost seguint passos, manipulacions de parella i figures d'un pas de dos romàntic clàssic. Mentre a la peça de van Dantzig el tabú al voltant de l'homosexualitat era tractat en termes literals i hom podia llegir el ballet i els seus personatges com un conte, a *Metaforen* Hans van Manen va posar igualment contra les cordes allò acceptat a escena pel que fa a la relació ballada entre dos ballarins del mateix sexe, però evita comentar-ho des del punt de vista narratiu o autobiogràfic. La provocació es trobava imbricada en la composició, no en el tema. El que s'emancipa és en primer lloc la forma, no el contingut. Van Manen pren així posició indirectament sobre la qüestió de l'homosexualitat mitjançant una bona dosi d'ironia (replicar literalment les formes d'un pas de dos convencional en el fragment en qüestió, però col·locar un home en el rol tradicionalment ballat per una dona, sense més edulcorants, és en si mateix una picada d'ullet, un *gag* per a l'escena) i posant en joc estratègies compositives similars a les emprades per Provo en el disseny de les seves accions lúdiques i político-poètiques.<sup>167</sup> Amb *Monument...*, Rudi van Dantzig

---

<sup>165</sup> Eva van Schaik, per exemple, descriu l'oposició entre els dos estils dibuixant un paral·lel amb les dues ànimes culturals i liberals del país neerlandès: entre el puritanisme calvinista i individualista de van Dantzig i el gust pel *morbo* i el llibertinatge de van Manen (cfr. Schaik, 1996, p. 116). Veure, en aquest sentit i també, l'entrevista a dues bandes a la revista *Notes* l'any 1986 (Slinger, 1986) i, més recentment, el relat que Sjeng Scheijen fa del vaivens de la relació personal i professional entre els dos coreògrafs, sobretot durant els anys en què van Dantzig era director de l'HNB, mentre van Manen n'era coreògraf resident (Scheijen, 2023, pp. 310-320 i 343-347).

<sup>166</sup> Cfr., per una impressió visual d'aquest ballet a través de fotografies, <https://www.operaballet.nl/ballet/hans-van-manen/repertoire/metaforen>

<sup>167</sup> Enllaçant amb el ja descrit sobre Provo en apartats anteriors, van Schaik també estableix vincles entre la idiosincràsia del circuit cultural *provotari* i algunes creacions de van Manen d'aquells anys: “La característica de les accions reivindicatives al carrer de l'Amsterdam de l'època era el seu aspecte ‘lúdic’: el carregar contra capelletes tradicionals venia mancat de la duresa i la violència d'accions similars a altres països europeus. Als Països Baixos es va quedar en un jugar a fer enfadar la policia bastant innocent. (...) Van Manen volia demostrar com el mut art de la dansa podia servir igualment per fer bromes i provocar el personal”. (Schaik, 1997, pp. 200-201). [“Tekenend voor de Amsterdamse straatacties was het ‘ludieke’ aspect: het intrappen van heilige huisjes miste de hardheid en gewelddadigheid van gelijksoortige acties in Europese landen. Het bleef bij een tamelijk



utilitza en canvi el fet escènic com a eina d'expressió subjectiva i moralitzant, quelcom que sintonitzava paradoxalment molt més amb l'ús que s'havia fet tradicionalment del teatre dins l'ordre social i discursiu que pretenia destorbar.<sup>168</sup>

La pedra de toc de la fascinació de van Manen pel seu medi artístic des del punt de vista coreogràfic pertany a l'ordre visual, a l'ordre del joc de relacions i perspectives imbricat en la visualitat escènica convencional, de la creació d'un objecte (eròtic) a ser consumit per la mirada. En la constant negociació entre exigències estètiques i necessitats poètiques que acompanya la dansa d'Occident des del moment en què puja a escena, Hans van Manen troba la fórmula bàsica del seu estil en una aproximació al seu medi que parteix de les primeres per assolir les segones. L'ordre de factors marca en aquest cas el producte. Seguint amb l'argument ja introduït en referència a *Symphony in Three movements*, un dels elements que fan del seu estil un mode de fer coherent i reconeixible és la inclusió del tarannà dels seus intèrprets en allò que considera el seu medi –i sobre el que treballa des del constructivisme: “Sempre parteixo de l'instrument. Quan creo quelcom per a una ballarina, ella m'inspira. Si veig que té certes coses, les utilitzo, com un pintor utilitza els seus colors”<sup>169</sup> (Bibeb, 1960). Tot i objectificar la seva obra, van Manen no separa, en definitiva, la persona del cos que hi apareix. L'aspecte humà, narratiu, temàtic, conceptual, relacional, existencial, etc., forma part integral de la llista d'ingredients amb què treballa, costat per costat de la partitura, la tècnica, o l'escenografia. Part, però no centre. Conseqüència, però no causa. Parafraçant Pieter Kottman, van Manen esdevé un coreògraf ‘paradoxalment funcionalista’ (Jonkers, 1992, p. 34), suma de fredor matemàtica i fragor existencial.

És de rebut, finalment, vincular la consolidació d'aquest punt de vista visual, valgui la redundància, envers la pròpia praxi com a coreògraf i envers la pròpia obra com a imatge amb determinades corrents estètiques provinents del sector de les arts visuals amb què entraria en contacte durant els seus anys de formació. Destaca en aquest punt la seva relació amb el pintor i dissenyador Jean-Paul Vroom (1922-2006), una figura clau pel seu desenvolupament tant personal<sup>170</sup> com artístic i estètic. Educat en un ambient familiar artístic i format a París, Vroom va començar pintant en un estil proper al surrealisme. El seu interès per la creació d'il·lusions òptiques i la seva continuada defensa de la tècnica pictòrica

---

onschuldig ‘agentje pesten’. (...) Ook van Manen wilde laten zien dat via woordeloze dans net zo goed geintjes zijn uit te halen.”]

<sup>168</sup> Cfr., per un relat en detall sobre l'origen, estrena i impacte d'ambdós ballets en el context neerlandès Scheijen, 2023, pp. 230-236.

<sup>169</sup> “Ik ga altijd uit van het instrument. Als ik iets maak voor een danseres, dan inspireert ze mij. Zie ik dat ze bepaalde dingen heeft, dan ga ik die gebruiken, zoals een schilder zijn kleuren gebruikt.”

<sup>170</sup> En l'ordre personal, ja als anys cinquanta, l'amistat amb Vroom va donar accés a Hans van Manen a un circuit cultural alternatiu i d'avantguarda on les drogues i l'experimentació sexual i artística anaven de la mà. Cfr., per una impressió general sobre la relació estètica i personal entre Vroom i van Manen, sobretot *Meeting of minds - Jean Paul Vroom & Hans van Manen* (Gow, 1985). Més endavant, Hans van Manen va introduir al cercle de Vroom a un llavors molt jove Keso Dekker, que acabaria convertint-se en aprenent de l'artista i en el dissenyador i escenògraf fix de van Manen a partir dels anys setanta. Sobre el cercle de Vroom i la seva relació amb van Manen durant aquells anys, cfr., també, Schaik, 1997, pp. 223-225).

com una forma d'artesanía el mantindrien a un pas de distància de les corrents hiperrealistes que durant els anys cinquanta van començar a fer furor als Països Baixos. Persistint en el que més endavant va rebre el nom de 'realisme relativista', Vroom va explorar el potencial de la imatge com a il·lusió construïda a partir de la manipulació d'allò real a través de diferents mitjans. Durant els anys seixanta, i influenciat per noves corrents provinents dels Estats Units com el pop-art d'Andy Warhol, Vroom es va interessar cada cop més per les possibilitats i implicacions que li brindaven tècniques de reproducció i manipulació de la imatge com la televisió o la fotografia.<sup>171</sup>

A banda de ser el seu mentor pel que fa al seu gust estètic, Vroom va dissenyar el decorat i el vestuari per diversos espectacles de van Manen entre 1960 i 1990, i va ser el primer a posar-lo en contacte amb el món de la fotografia –que acabaria esdevenint un segon àmbit d'exploració artística del coreògraf durant els anys setanta i vuitanta. A través de la influència de persones com Vroom i altres del seu entorn (com ara la galerista Riekje Zwart) van Manen va anar concretant un punt de vista propi i particular sobre el seu medi en allò referent a la iconologia. Si en paràgrafs anteriors m'he referit a una fascinació personal per l'experiència física de la transgressió vinculada al plaer de ballar sobre música swing o a la vivència de la seva sexualitat, pel que fa a la consolidació del seu estil coreogràfic aquesta fascinació pren forma a través d'una observació del fet dansant des d'una perspectiva icònica –traslladant l'experiència de la transgressió al domini de la visualitat. Sota influència de les corrents estètiques contemporànies –conceptuals, 'relativament realistes' i constructivistes– que li arribaven a través de Vroom i altres del seu cercle, van Manen va anar reforçant el seu posicionament coreogràfic també en aquest sentit.

L'estil de Hans van Manen es va anar coent i consolidant sobre les ínfules dels seus anys de joventut i primers de carrera professional. Com a adolescent de postguerra, el coreògraf va formar part d'una generació que mirava cap al futur i que no percebia el temps com un luxe que es pogués deixar perdre. En el seu individualisme, la seva descarada emancipació actitudinal i la seva avidesa per incorporar a la seva vida i a la seva praxi artística tot allò que considerava excitant –ja fos a nivell musical, coreogràfic, tecnològic o estètic– van Manen va ser un més en abraçar la modernització, el benestar econòmic, les tendències consumistes i les influències *coolturals* vingudes dels Estats Units de la mà del Pla Marshall i la Pax Americana.

En aquest context, dominat de manera creixent pels registres visuals i on creix també la consciència del poder de manipulació que es pot exercir a través de la imatge, la predilecció de van Manen pel constructivisme visual es pot relacionar de nou i també amb la defensa del ludisme i l'espectacularitat ambigua i lliure de dogmes descrita en relació a Provo. En tant que primer espectador de les seves obres, en tant que primer voyeur, van Manen estableix una distància entre si mateix i allò que s'esdevé a

---

<sup>171</sup> Cfr., per una anàlisi en profunditat de l'estil i la carrera de J.P. Vroom, l'article de Jan Juffermans a Vroom, 2024.

l'escena, i deixa que la imatge que s'origina a través del seu treball en relació amb els seus intèrprets parli per si mateixa, atrapant i guiant la mirada de l'audiència mitjançant el plantejament de tensions visuals d'orde tant sintàctic com semàntic i construïdes totes elles dinàmicament, en estreta relació amb la música, i des del domini dels registres espectaculars del *show business* i del medi televisiu com, per exemple, l'humor.

L'elecció pel manteniment i la defensa d'aquesta distància convencional entre escena i mirada es pot llegir també en termes d'atracció eròtica. En altres apartats d'aquesta tesi exploraré més en detall com van Manen explota amb fruïció la qualitat voyeurística de la recepció convencional del ballet com a fet escènic. Valgui aquí apuntar tan sols que l'efecte estètic i poètic que fascina Hans van Manen necessita, per donar-se, de l'*experiència* i de l'*exposició* del plaer del cos de ballarines i ballarins en moure's tècnicament i formal de la manera que ell proposa. Ja he apuntat breument com la seva predilecció per la dansa clàssica com a medi artístic bàsic d'expressió contemporània es deixa explicar tant a través de la història del seu context professional i poètic més immediat, com des de determinades característiques inherents al paradigma de la dansa acadèmica que a ell li semblen atractives. Inclouent el tarannà dels intèrprets en el conjunt d'elements que segons ell configuren el seu medi, van Manen construeix les seves coreografies explotant i dissenyant aquest tarannà per tal que *infecti la forma* i es faci *aparent* – prest a *consumir-se* i aspirant a *consumar-se* en la mirada. La consolidació de la seva manera particular de convertir el cos humà en una imatge dinàmica, regida per diferents tensions formals, relacionals, fetitxistes i aprehensibles per la mirada concorden, finalment, amb un temps i un espai on la percepció política i poètica del cos –així com de la seva possibilitat de sentir i expressar plaer a través del moviment– canvien substancialment en l'ordre de valors de la societat neerlandesa entre 1945 i 1970.

## 2. Eros en l'acte d'escriptura. La mirada de Hans van Manen

Un dels principals objectius d'aquesta tesi és analitzar la poètica que emana de l'estil coreogràfic de Hans van Manen en clau eròtica, és a dir, utilitzant diversos discursos teòrics relatius a l'experiència eròtica com a eines per llegir la seva dansa. Aquest és, per tant, un estudi sobre la visualitat que es dona en l'obra de Hans van Manen des de la perspectiva d'Eros. La visualitat entesa, amb Maaïke Bleeker (2011), com allò que emana de les relacions entre un subjecte que mira i un quelcom que es dona per ser vist sobre el rerefons de modes de mirar culturalment i històricament específics (p. 2). Eros entès, amb Bataille (2010), com la recerca psicològica i intrínsecament humana d'una sempre inabastable sensació de continuïtat (pp. 15-21), i amb Perniola (2017), com una versió contemporània, desmitificada i emancipada d'aquest desig, que en el cas que aquí ens ocupa es vehicula a través d'un exercici d'escriptura i lectura coreogràfiques en el context de l'escena. Després de dibuixar el context històric, sociocultural, personal i professional que emmarca la seva particular predilecció per l'experiència eròtica de la transgressió, per una banda, i per la tècnica i el paradigma del ballet clàssic, per una altra, en els dos capítols següents em proposo desgranar com aquestes fascinacions organitzen la visualitat en el cas de les seves obres –un gest analític que implica entendre, d'entrada i més en detall, el seu posicionament envers el seu medi artístic, la seva filosofia escènica.

A aquest exercici dedicaré el capítol present: a analitzar com es configura la seva mirada en tant que escriptora *delerosa* dels seus ballets. Traçaré, així i per una banda, ponts orgànics entre aquesta i diversos discursos relatius a l'experiència eròtica evocada pel consum visual d'imatges des de mirades similarment *poètiques* (per creadores de quelcom inassolible des del desig de saber, de posseir, d'imaginar, de consumir, etc.). Per una altra banda, em serviré de la distància existent entre Text<sup>172</sup> i lectura que Roland Barthes descriu i celebra per determinades formes d'escriptura textual a *Sade, Fourier, Loyola* (1989) per analitzar la distància potencialment sàdica i fenomenològicament inorgànica (encara amb Perniola) entre la mirada poètica de Hans van Manen i l'objecte o text coreogràfic que n'emergeix –una distància convencional que considero que el coreògraf manté en peu i explota eròticament. Canviant la perspectiva d'anàlisi però encara sobre les mateixes corrents de pensament, al darrer capítol desgranaré els elements simptomàtics que, de resultes d'aquesta mirada i de les decisions que pren, organitzen internament les obres o textos coreogràfics resultants al voltant de determinades

---

<sup>172</sup> A l'obra aquí citada, Barthes distingeix entre un text d'ús corrent i el Text (amb majúscula) dels tres autors que estudia. Una distinció que parteix de la comprensió d'aquests Textos amb T majúscula com a llenguatges que no volen ser 'lingüístics', en les seves paraules, sinó que s'obren només, i com també apuntaré més endavant, al cos de la recerca, a la seva 'definició semiològica', a si mateixos en tant que sistema (Barthes, 1989, p. 3). En el transcurs de les pàgines d'aquest manuscrit faré ús de Text amb T majúscula en aquells fragments on em refereixi al discurs de Barthes –i on em sumi a aquesta distinció per aplicar-la a l'estil d'escriptura coreogràfica de Hans van Manen.

tensions visuals amb la voluntat de facilitar o convidar la mirada de qui els llegeix a una experiència tant similarment delerosa a la que els ha originat com sigui possible.

D'entrada no es tracta, per tant, de respondre aquí la pregunta 'què veu Hans van Manen?', sinó més aviat 'què vol veure?', i a partir d'aquí observar com aquest desig ressona fenomenològicament en allò que acaba sent donat a la mirada dels altres. Aquesta organització segueix la distinció que Maaik Bleeker proposa entre diferents marcadors de *focalització* ('focalization'), un terme provinent de la narratologia que l'autora aplica al seu estudi de la visualitat en el cas concret de l'esdeveniment teatral:

Whenever events are presented, they are always presented from within a certain 'vision'. A point of view is chosen (...) The narratological concept of focalization describes the relationship between this vision and that which is 'seen'. (...) Focalization describes the precise relationship between the subject viewing and the object viewed, as it is given within the particular construction of the visual, verbal or multimedia text. (Bleeker, 2011, p. 27)

En l'aplicació del terme a l'univers de l'escena, Bleeker distingeix entre els marcadors de focalització interna (el signes visuals inherents a la peça que dirigeixen l'atenció de l'espectador o espectadora) i la focalització externa, descrita com la mirada de l'agent anònim a través de la qual nosaltres, el públic, veiem la *performance*. En aquest capítol em proposo, per tant i en definitiva, analitzar la mirada de Hans van Manen en tant que focalitzadora externa de tots els seus ballets. Al capítol següent, seguint amb aquesta distinció, proposo una lectura dels seus ballets a partir dels marcadors de focalització interna que en resulten.

En aquest sentit és molt important mencionar d'entrada que, pel que fa al seu posicionament de sortida, Hans van Manen no s'ha ocupat mai de qüestionar la naturalesa representativa (de l'ordre ontològic de la re-presentació *teatralitzada* de quelcom) del seu medi. Com a agent de focalització externa, la seva mirada ha aspirat sempre sense complexos a romandre en la invisibilitat –posant a disposició del públic la possibilitat de veure els seus ballets 'tals que són'. Aquesta apreciació és rellevant perquè rebla el clau sobre la idea que Hans van Manen es veu a si mateix, en tant que creador de danses, com el primer voyeur dels seus ballets. Un posicionament que implica un insinuar-se a si mateix íntimament implicat en allò que s'esdevé a escena *des de fora* i *com a espectador* –i que es tradueix en un escrutini minucios en el procés d'escriptura coreogràfica, sempre a la caça d'aquells detalls o efectes que facin possible, precisament i per a ell, aquesta intimitat.

La mirada de van Manen en tant que focalitzadora externa és eròtica perquè és hiperfocalitzada –tant com ho és la mirada que es llança a través d'un espiell sobre qualsevol escena. I els ballets que en resulten ens conviden a una experiència similarment eròtica perquè el seu fetitxisme pel detall acompanya la nostra mirada i elimina al màxim possible tota distracció: la mirada de van Manen es torna així invisible perquè és paradoxalment ineludible– i resulta en ballets on els dos modes de visió organitzats a través dels marcadors de focalització externa i interna busquen sobreposar-se al màxim possible.

Servint-se de l'obra *Artifact* (1984) de William Forsythe com a exemple, Maaïke Bleeker (2011) descriu aquesta invisibilitat com segueix: “As long as this position [la perspectiva externa de focalització, n. de l'a.] remains invisible, the performance can appear simply ‘there to be seen’ independent from any particular point of view. *Artifact* demonstrates how this ‘invisible’ position nevertheless mediates in the relation between seer and seen, and also how this mediator can be brought to awareness by de-naturalizing the position involved.” (p. 31). La comparativa entre la voluntat poètica de Forsythe i la de van Manen és, en aquest sentit, emblemàtica.<sup>173</sup> Perquè a diferència del coreògraf nord-americà, que ha fet de la distracció a través de la multiplicitat focal la seva principal eina compositiva, Hans van Manen opera en sentit radicalment contrari. *Artifact*, un meta-ballet que proposa un comentari postdramàtic sobre els paradigmes visuals dels ballets narratius de finals del XIX, desnaturalitza la posició del coreògraf convencional i fa aparents, precisament, els mecanismes en joc en la construcció de relacions entre allò que es dona a la mirada i el subjecte que els observa des de fora. Amb *Artifact*, Forsythe busca desencantar el misteri, aixecar el vel.

En canvi, i tal com ja he mencionat en paràgrafs anteriors, Hans van Manen no juga per norma general a desnaturalitzar la seva posició com a coreògraf, ni s'ha sumat mai a les voluntats disruptives de determinades pràctiques escèniques i postdramàtiques que prengueren forma a partir dels anys seixanta.<sup>174</sup> Al contrari: el *modus operandi* del coreògraf van Manen roman més proper a la definició *original* del terme ‘coreografia’ que emergeix dins la tradició del ballet clàssic durant el segle dinou: la de l'artesà que compon sistemes muts de comunicació amb l'audiència –sistemes amb l'aspiració, en tant que tals, de fer-se intel·ligibles per a l'espectadora o l'espectador:

The virtuoso body endowed the choreographer as the organizing force who invented and staged its display with a new recognition. Throughout the eighteenth century, the term “choreography” had referred to the process of transcribing a dance into notated form and to the notated score itself. The art of arranging the steps, implicit in the notated result, did not receive the attention that the carefully documented and transmittable score did. The art of making dances had no name. With the programmatic commitment to the action ballet and the objectified view of the dancing body, the term ‘choreography’ slowly began to change its meaning so as to reflect the labor and artistry entailed in the crafting of dances. New appreciation of the craft necessary for the creation of the successful story and spectacle gave the term new meaning. (...) Dance-making, no longer transparently equivalent to the act of writing, implemented a unique, if mute, system of communication. Drawing from this system, the choreographer fashioned the entire progression of danced events. It now implemented its own communication system. (Foster, 1998, pp. 167-168)

Susan Foster recull aquí com, venint de la crítica de *revolucionaris il·lustrats* com Diderot o Rousseau al virtuosisme tècnic i llavors buit de significat heretat dels ballets de cort, a principis del segle dinou

---

<sup>173</sup> Cfr., per una anàlisi extensiva de la poètica de William Forsythe, els textos de Gerald Siegmund i Roberto Fratini recollits a *El Cuerpo Incalculable: William Forsythe, Gerald Siegmund y los diferenciales de la danza*. (Fratini i Polo, 2018).

<sup>174</sup> Cfr. Lehmann, 2006.

l'art d'escriure danses per a l'escena es va configurant cada cop més al voltant del desig de comunicar històries que imitessin la realitat i que *pintessin* els seus gestos amb una expressivitat emocional vista com a autèntica per l'audiència del seu temps.

La tradició de dansa clàssica i neoclàssica –la que troba les arrels en la tècnica del ballet– es construeix sobre el fil d'aquesta tensió entre figura i referent. Les figures de la dansa clàssica s'han anat apropiant de diferents maneres i sota diferents mirades del mutis a què les subjectà la mentalitat paternalista de la burgesia romàntica del mil vuit-cents, convertint-lo en molts casos en la seva principal arma d'emancipació discursiva i poètica. Amb l'adveniment del segle vint, i sobretot de la mà de coreògrafs com Georges Balanchine o Jerome Robbins a partir dels anys 1930, l'art d'escriure danses dins la tradició del ballet es va anar obrint cada vegada més a la possibilitat d'abandonar tota trama per abonar-se en canvi a la composició de *plotless ballets*. Hans van Manen s'inscriu fortament en aquesta tradició, però hi ocupa un lloc on la tensió entre signe i referent, entre trama i abstracció, és explotada precisament per servir un fi visualment pervers i, segons com, fins i tot sàdic:

In many of his ballets, van Manen tells stories that cannot be retold, that even collapse if you try to express in words what they are about. And yet they are full of interpersonal relations, of relational encounters... (...) Here, dance becomes a medium of a language that leaves behind any verbal concreteness. (Horst Koegler, a Jonkers, 2007, p. 67)

Deixant pel capítol següent l'anàlisi específica dels seus ballets per observar com es deixen llegir en tant que sistemes lingüístics intel·ligibles, però en cap cas equivalents a la concreció d'un sistema verbal, aquí m'interessa subratllar com van Manen aborda la coreografia *convencionalment*, com l'artesà de què parla Foster a la cita anterior: la seva mirada opera (en tant que focalitzadora externa) com la de l'autor que escriu, que fa discurs des del moment en què construeix un punt de vista particular al si dels seus espectacles i que roman voluntàriament –en fer-ho, i tornant a Maaik Bleeker– en la invisibilitat. Ara bé, a diferència dels creadors de danses del segle dinou, van Manen escriu coreogràficament des d'una mirada que no aspira a imitar la realitat o a expressar la veritat interior d'un o altre personatge mitjançant el moviment, sinó que busca explorar precisament les possibilitats *discursives* del sistema de comunicació mut amb què treballa, anant a la recerca d'aquell detall o efecte visual que li sembli interessant, que li permeti viure'l des de l'excitació del voyeur que ell s'imagina sent en tot moment durant el procés de creació. L'objectiu de la seva praxi, allò que regeix o sobre el que s'enfoca la seva mirada és, així, de l'ordre del plaer i de la coqueteria: configura els signes amb què escriu al voltant o a la recerca d'una experiència visual que l'exciti –una que tensi, també i per altra banda, les cordes sintàctiques i semàntiques del propi sistema de comunicació per jugar, entre altres, a transgredir el mutis que el defineix d'entrada.

Encara a mode d'introducció, i per il·lustrar la particularitat del seu posicionament de sortida, és de rebut en aquest punt de la recerca seguir contraposant la mirada de van Manen a la d'altres coreògrafs i coreògrafes de referència del segle XX, encara que només sigui de forma esquemàtica. En primer lloc,

establiré aquesta relació amb la mirada de Georges Balanchine, reconegut pel mateix van Manen com el seu més gran referent poètic. En segon lloc, amb la de Merce Cunningham, amb qui Hans van Manen comparteix l'amor per un cert constructivisme sintàctic de base a l'hora de treballar amb el moviment; i finalment amb la de Pina Bausch, referent incontestable de la segona meitat del segle passat en allò referit a l'altra cara de la mateixa moneda: l'explotació del potencial expressiu i semàntic de la dansa *a través de* l'escriptura coreogràfica.

Tant Georges Balanchine com Hans van Manen comparteixen, d'entrada, una visió no-conflictiva sobre la pressuposada dualitat del cos en moviment –la que l'entén com a objecte i subjecte a la vegada. El que fa particular la perspectiva de van Manen en comparació amb el modernista més *stricto sensu*<sup>175</sup> Balanchine és, però i precisament, el compromís eròtic i *terrenal* amb què el primer explota les possibilitats de significació o no-significació dramàtica que emergeixen d'aquesta dualitat. Ambdós coreògrafs reneguen, en general i obertament, de la lectura psicològica, simbòlica o al·legòrica dels seus ballets. No obstant això, i des de l'acceptació que les danses que creen es creen amb cossos vius i humans, éssers entre els quals s'estableixen relacions mitjançant el moviment, ambdós també exploten el potencial expressiu i sobretot la sensualitat que aquests éssers evoquen en el seu dinamisme. Pel que fa a Balanchine:

It is far from true that he 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. (Cohen, M., 1983, p. 174)

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, conclouent, entre altres:

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 that do not directly reveal their presence through a wholly abstract, a purely syntactic medium. (Levin, 1983, p. 130)

Levin vinculava l'austeritat espacial de Balanchine a la recerca d'un cos sublimat, escapat de la seva materialitat, existent al món eminentment com a constructe abstracte i inherentment carregat de sensualitat. El cos, per tant, posat a la recerca d'un instant sublim on ja no aparegués com a medi de significació de quelcom, sinó com a pura dansa, com a *dansa i prou*.<sup>176</sup> En la seva resposta, Marshall

---

<sup>175</sup> En aquest sentit, em sumo a la defensa de Balanchine com a coreògraf modern o modernista de Roger Copeland. Cfr. Copeland, 2004, pp. 102-103.

<sup>176</sup> Amb aquest argument, Levin (1983) unia Balanchine amb la ideologia subjacent en la progressió cap a l'abstracció dels pintors impressionistes. Deia: "A work of art is of course a material object; yet, at the same time, it is also the negation of this objecthood. So, what the modernist work of art is meant to reveal, what it must reveal, is precisely this contradiction" (p. 127), i entenia que els ballets de Balanchine aspiraven exactament al mateix.



Cohen refusa una vinculació tan estreta entre el medi pictòric i el dansat, i pel que fa a l'expressivitat amplia el ventall de recursos utilitzats per Balanchine: no són, diu, exclusivament abstractes sinó també d'ordre dramàtic o expressiu, semàntic.

A *Apollo's Angels, a History of Ballet* (2010), Jennifer Homans eleva la figura de Balanchine a la condició d'astre rei incontestable al firmament de la història del ballet del segle XX. Tot i l'estil lleugerament pamfletari, l'autora se sustenta en una recerca documental exhaustiva, i és valuós llegir com actualitza el debat entre Levin i Cohen en allò que es refereix a la manera en què Balanchine navega entre els aspectes sintàctics i semàntics del seu medi:

He was not interested in ordinary people or real social situations, much less colloquial movements and gestures. Rather, for him ballet was an art of angels, of idealized and elevated human figures, beautiful, chivalric, and above all strictly formal. It was classical in ways Louis XIV and Marius Petipa would have appreciated, even when it was also radically new. Nor was he much taken with story ballets or theatrical portraits as if 'from life itself'. To the contrary; even when his dances followed a plot (as they sometimes did) they did not work through narrative or pantomime: they had a visual and musical logic all their own. "Must everything be defined by words?" he once complained. "When you place flowers on a table, are you affirming or denying or disproving anything? You like flowers because they are beautiful. I only wish to prove the dance by dancing." (Homans, 2010, p. 504)

En el transcurs dels dos capítols següents em referiré a Georges Balanchine per descriure com la poètica de Hans van Manen s'assembla i a la vegada es diferencia de la del seu referent en aspectes que em semblen crucials. Ambdós coreògrafs consideren, per una banda, el treball sobre la forma del cos en moviment –l'escriptura coreogràfica, el disseny de cossos en moviment en espai-temps– la pedra angular del seu ofici. Per altra banda, ambdós consideren la tècnica clàssica del ballet el llenguatge i paradigma base sobre/dins del qual desenvolupen aquest ofici. En tercer lloc, tots dos coincideixen en acceptar la potencialitat expressiva dels intèrprets –la seva humanitat i sensualitat 'naturals'– en el disseny de coreografies que, no obstant això, segueixen gairebé sempre una lògica visual i musical autònoma, relacionada però no subjecta a una coherència semàntica o dramàtica en sentit unitari, simbòlic o metafòric. Ara bé, si bé el moviment, lliure d'anècdota, apareix en ambdós casos en un espai escènic efectivament entès com una tela de pintor on traçar un dibuix eminentment abstracte, en el cas de van Manen la tridimensionalitat d'aquest espai en tant que univers teatral i convencionalment dramàtic –i la consciència de la cohabitació en aquest traçar de la mirada d'intèrprets i públic alhora– és explotada amb més fruïció i insistència: la fascinació de van Manen no està sols en el control sobre el dibuix en si, sinó també en el coreografiar del sentit potencialment eròtic de la relació que s'estableix entre allò donat a la mirada i el subjecte que mira. La sensualitat no és només acceptada o mostrada, sinó que és coreografiada amb l'objectiu de seduir.

Una de les prerrogatives poètiques de la mirada de van Manen és la claredat: que com a espectadora o espectador un pugui *seguir allò que l'ocupa*. En allò que refereix a la construcció del seu discurs en un sentit sintàctic, aquesta claredat es fa concreta, en primer lloc, seguint una lògica musical estricta que

també l'apropa a l'univers poètic de Balanchine. La música planteja a Hans van Manen el primer 'problema' amb què relacionar-se formalment, coreogràficament. A això s'hi suma, sovint i encara a nivell sintàctic, una o altra restricció formal afegida que determina en bona manera el disseny de cada coreografia.<sup>177</sup>

La fascinació eròtica que motiva aquest despullar dels signes amb què treballa, però, es tradueix a escena no només proposant tensions formals en relació a la música mitjançant allò que abans he descrit com a *dansa i prou*, sinó que també és alimentada i oferta a l'audiència abordant amb la mateixa actitud reduccionista el potencial semàntic d'aquests signes. Els i les intèrprets de van Manen apareixen així a escena explotant la seva sensualitat, no només com un factor inevitable del medi que els permet existir-hi en tant que objectes donats a la mirada, sinó com a part d'un discurs que també vol ser, fins a cert punt, llegit com a expressió de quelcom concret, temàtic. La mirada de van Manen no defuig en aquest sentit sinó que apunta i s'interessa també per allò que Homans considera que el Balanchine més modernista rebutja: situacions o relacions que s'assemblen a les de gent ordinària, o gestos clarament extrets de la vida quotidiana.

Per poder mantenir el control, van Manen estableix la claredat i la *previsibilitat* [*overzichtelijkheid* a l'original: la possibilitat de seguir en la distància allò que passa, n. de l'a.] com a condicions absolutes. (...) Les relacions interpersonals i els esdeveniments socials són sovint una font important d'inspiració per a ell, però no les vol retratar amb l'ajuda d'anècdotes.<sup>178</sup> (Schaik, 1981, p. 121)

Van Manen va més lluny que el seu referent poètic en el tensor el fil entre la forma abstracta i la seva possible lectura en un sentit concret –sense caure en l'anècdota, sense intentar imitar paraules amb gestos. En aquest territori –més que no llenç, doncs–, aquesta terra de ningú i terra de possibles que és per a ell un escenari buit, l'escriptura coreogràfica *vanmanesca* pren així forma, però també presència, gràcies als éssers humans en trànsit que hi apareixen. Objectes i subjectes alhora, marionetes particularment tocades de gràcia, els i les intèrprets de van Manen encapsulen, en la seva aparició dinàmica i sensual, gran part del seu potencial poètic i eròtic. En aquest plantejament que sempre inclou, per tant, la representació d'un 'jo' (un ésser que balla formalment, però també humana, expressiva, semàntica), emergeix també la relació d'aquest 'jo' apuntat i enigmàtic amb diferents i altres 'alteritats': l'altre-intèrpret, l'altre-ritme, l'altre-melodia, l'altre-públic. La mirada de van Manen no busca superar,

---

<sup>177</sup> Aquest 'problema' o restricció sintàctica pot provenir, per exemple, d'un aspecte concret de la partitura musical (com és el cas a *Adagio Hammerklavier*), d'un aspecte relacionat amb el nombre o tipus d'intèrprets amb què treballa (des del número, com a *Kleines Requiem*, a la diferència d'estatura a *Trois Gnosiennes* o la participació d'un ballarí no-professional a *Pose*), o d'un aspecte o element provinent del vestuari o el decorat, com és el cas de *Squares*, *In the Future* o *Twilight*, entre altres. Analitzo diverses d'aquestes restriccions autoimposades, així com el seu ús de les partitures musicals com a punt de partida compositiu i primeres companyes de viatge en l'últim apartat del capítol següent.

<sup>178</sup> "Ter wille van de controleerbaarheid stelt van Manen helderheid en overzichtelijkheid als een absolute voorwaarde. (...) Intermenselijke relaties en maatschappelijke gebeurtenissen vormen voor hem vaak een belangrijke inspiratiebron, maar hij wil dat niet met behulp van anekdotes uitbeelden."

en definitiva, la materialitat del seu objecte artístic, sinó mantenir viva la tensió entre forma abstracta i possible referència, coreografiant aquestes interrelacions, *convertint-les en dansa*, en part de discurs.

El resultat és, a diferents nivells, l'aparició d'una forma ballada que és tant cristal·lina com impura. Hans van Manen aspira a la claredat per deixar a la vista no una forma lluminosa sinó una forma perversa, a mig camí del signe i el sintagma, composta per ser diversa i vertiginosament seductora – i mai només perceptible com una cosa sola, tot i despullada fins a l'os. Per Balanchine, en canvi, l'obsessió amb la claredat *sí* que buscava mostrar una determinada unitat, una determinada essència apol·línica i universalment bella, emergida del seu treball més estrictament formal en combinació amb la música. Amb Homans (2010), la mirada de Balanchine vol construir per a espectadores i espectadors una sort d'icones, simulacres de quelcom amb aparença humana capaços d'il·luminar el món des de la seva puresa:

When a Balanchine dancer performed a step, you could see more in the movements – more dimension, more depth, more range – than you could with another dancer, no matter how perfectly shaped her legs or feet. Unconsciously or otherwise, the dancers Balanchine chose made you see. (He said of audiences: “They look but they do not see, so we must show them.”) This is a form of physical and musical intelligence, difficult to define but clear to the eye. These were smart, often unusual people, and many became Balanchine's close collaborators – not necessarily because of what they thought or said, but because of the ways they moved. Like Russian icon makers, Balanchine's dancers had a special capacity to illuminate. (p. 510)

La poètica de Hans van Manen, en canvi, és més terrenal i relativa. El seu rebuig fontal a la lectura psicològica o simbòlica dels seus ballets es pot llegir, si de cas i més aviat, com un respectar de la llibertat d'associació i interpretació del públic, per una banda, i com un no voler defensar per als seus ballets cap altra essència que la de deixar a la vista el *morbo* que n'ha alimentat el disseny, per una altra. A través d'aquest punt de vista, els seus intèrprets esdevenen objectes visuals que no il·luminen ni narren, sinó que enganyen, que sedueixen, que es deixen desitjar en la seva fragorosa dualitat.

Les mateixes raons que l'allunyen poèticament de Georges Balanchine es poden aduir per entendre com Hans van Manen es relaciona amb la influència d'un altre coreògraf determinant per a l'evolució de la dansa escènica occidental a partir de 1940: Merce Cunningham. Tal com recull Roger Copeland a *Merce Cunningham – The modernization of modern dance* (2004), el coreògraf nord-americà és amplament reconegut com un formalista que creia que el moviment no té cap obligació de representar res més enllà de si mateix (p. 13). Aquest punt de partida col·loca Cunningham en la mateixa línia d'emancipació dels signes de la dansa de tot referent temàtic, narratiu o emocional també explorada per Balanchine.<sup>179</sup> Que Cunningham opera, en segons quins aspectes, dins la línia d'evolució poètica del neoclassicisme *balanchinià* és visible en dos sentits. Per una banda, el deute amb o l'atracció cap al ballet de Cunningham és visible en el seu llenguatge de moviment: tot i distanciar-se'n notablement,

---

<sup>179</sup> Una línia que, com exposo més endavant, coneix dins la tradició acadèmica del ballet a Mihaïl Fokine i sobretot a Marius Petipa com a predecessors històrics.

segueix correlacionant-s'hi a nivell estètic i en tant que arrel del seu propi vocabulari de figures. Per altra banda, el que més apropa el coreògraf nord-americà al paradigma del ballet en la seva versió més modernista és allò que el distancia de la pretesa unió entre gest i veritat subjectiva i universal que havien impulsat les primeres generacions de creadors i creadores de la dansa moderna a principis del segle XX:

Cunningham is attracted to ballet at least in part because it isn't attempting to tell a story unique to his own musculature or his innate way of moving. Unlike the great modern-dance pioneers, his movement vocabulary is not an organic extension of his 'nature'. (...) The very 'impersonality' of ballet is one great source of its aesthetic appeal. (Copeland, 2004, p. 97-98)

Un altre tret definidor de l'estil de Merce Cunningham, un principi bàsic de la seva filosofia escènica i la seva manera de mirar, és la seva fascinació per la idea formulada per Albert Einstein 'no hi ha punts fixos en l'espai',<sup>180</sup> i la traducció d'aquest principi al seu ofici: abordar el treball coreogràfic obviant o mirant de dinamitar la construcció d'una perspectiva única i predeterminada per a l'audiència (una aspiració postmoderna que, si tornem a l'estudi de Maaike Bleeker sobre la visualitat teatral, no resulta en una desaparició de punt de vista imbricat en allò performatiu, sinó en un subratllar l'existència de múltiples perspectives subjectives sobre allò que es veu).<sup>181</sup> A diferència de Balanchine i van Manen, Cunningham concep l'espai escènic com una caixa totalment buida, neutra i sense front fix i aspira a construir-hi obres coreogràfiques inherentment expressives, però totalment deslligades del marc de lectura aristotèlica i convencional. La filosofia escènica del coreògraf nord-americà proposa així, encara amb Copeland, una forma d'explicar 'històries' o d'establir vincles amb la realitat que l'envoltava que encaixa o emergeix d'una visió tan urbana<sup>182</sup> com contemporània (pertinent al seu temps):

What he offers us instead is the dense spatial and rhythmic texture of urban life embodied in simultaneous occurrences, the dissociation of what we hear from what we see, sudden reveals of direction, and unpredictable entrances and exists. (...) Thus, Cunningham's 'formalism' – his rejection of the narrative structure in Martha Graham's choreography of the 1940s – is not a shift from a representational art (Graham's) to a non representational art (Cunningham's): it's a shift from a older mode of mimesis to one that more accurately mirrors the complexity, simultaneity, and non-aristotelian casualty that characterize contemporary, urban life. (Copeland, 2004, p. 13)

Empès per les corrents de pensament del seu temps i pel seu interès a reflexionar sobre l'impacte que tindrien invencions contemporànies com l'electrònica sobre la manera en què es percep i s'organitza la

---

<sup>180</sup> L'exemple més emblemàtic d'aquesta inspiració *einsteiniana* fou, segurament, el vídeo-dansa de Cunningham *Points in Space*, de 1987.

<sup>181</sup> "Diderot's observations on point of view and what convinces as truthful (re)presentation link up remarkably well with postmodern, feminist, or postcolonial critique of the unified and supposedly universal point of view implied by the grand narratives. Such critiques have taught us that the deconstruction of the unitary point of view does not result in the absence of point of view or perspective per se, but rather in a multiplication of viewpoints." (Bleeker, 2011, p. 37)

<sup>182</sup> En paraules del propi Cunningham: "Para mí, el objeto de la danza es bailar, no tiene que representar nada más –ya sea en sentido psicológico, literario o estético– sino que se relaciona mucho más con experiencias cotidianas, con la vida diaria, con observar a la gente mientras camina por la calle" (Lesscheave, 2008, p. 167).

vida quotidiana, Merce Cunningham es proposà crear danses que duguessin aquests canvis a l'àmbit teatral o performatiu.<sup>183</sup> A través de diferents recursos coreogràfics com l'aïllament de diferents parts del cos en l'organització física del moviment corporal, la juxtaposició sense sentit de coherència prèviament acordada entre disseny de moviment, espai sonor o espai visual, o l'ús de l'atzar per determinar l'ordre escènic o l'estructura d'una coreografia donada, Cunningham s'esforçava a no condicionar els seus ballets a través de la seva inspiració personal o la vivència física i expressiva dels seus intèrprets. Sumat a la seva obsessió amb la claredat, amb el deixar a la vista al màxim possible les seves operacions discursives –i les dels seus col·laboradors–, un dels grans objectius de Cunningham era, per tant, deixar al màxim possible a l'audiència la tasca de llegir les seves coreografies, deixant enrere les normes de representació convencional del teatre i preparant-la constantment per al que Peter Brook anomenaria “l'impacte de la llibertat” (Copeland, 2004, p. 286):

In actual practicem this [la frase ‘there are no fixed points in space’, n. de l'a.] means that bodies should be displayed to and from as many angles as possible. (...) Clarity, clarity, clarity, that's the Cunningham/Cage mantra. In the words of Jasper Johns: “already it's a great deal to see anything *clearly*, for we don't see *anything* clearly”. (...) The goal, in other words, is perceptual clarity, not the ‘flowing’ sensation of physical freedom. (p. 118)

Hans van Manen també teixeix a la seva manera sobre el fil de l'evolució de la tradició del ballet vuitcentista, pel que fa a l'objectificació dels seus intèrprets i l'emancipació del gest de la necessitat de referir a un o altre marc narratiu concret –aprofitant les puntades que en el seu temps ja hi havien donat Georges Balanchine o Mihail Fokine. En el seu donar passos en aquesta direcció es va veure influït, sens dubte i ja des dels inicis de la seva carrera, pels experiments coreogràfics –postmoderns *avant la lettre*– de Merce Cunningham i els seus col·laboradors. Als Països Baixos, els primers a dur aquestes idees a l'àmbit de l'escena van ser dos exballarins de la companyia de Cunningham, tornats dels Estats Units a finals dels anys seixanta: Koert Stuyf i Ellen Edinoff:

En Hans segurament no havia vist gaires obres de Cunningham a finals dels anys seixanta. Però en aquella època ja estava en actiu als Països Baixos Koert Stuyf, exballarí de la companyia de Cunningham –on havia conegut la seva futura esposa i parella artística Ellen Edinoff. En Hans coneixia Stuyf (i el seu germà Rob Stuyf) des dels anys cinquanta, quan tots dos ballaven ocasionalment a la companyia del Ballet de l'Òpera. Stuyf i Edinoff van tornar a Amsterdam el 1964, portant les idees de Cunningham als Països Baixos. Quan van ballar per primera vegada al Holland Festival, aquell mateix any, en Hans va quedar impactat. A la periodista de *Vrij Nederland*, Bibeb, li digué uns anys més tard: “El 1964 estava creativament bloquejat fins que vaig veure ballar en Koert Stuyf. Simplement ho fa, el que fa és moviment pur. Jo encara estava preocupat per l'anècdota. Stuyf va canviar la meva mentalitat”. En Hans ja havia afirmat diverses vegades abans de 1964 que volia excloure l'anècdota i la mímica dels seus ballets, però

---

<sup>183</sup> En les paraules de Merce Cunningham: “Hoy en día, la electrónica prácticamente ha cambiado nuestra manera de pensar, nuestras vidas diarias cambiarán incluso si no nos damos cuenta y estoy convencido de que esto tendrá múltiples consecuencias. ¿Cómo es posible que la gente haga con perfecta naturalidad todo lo que hace a lo largo del día y luego vayan al teatro por la noche igual que se hacía en el siglo XIX?” (Lescchaeve, 2008, p. 157)

Stuyf (i Cunningham) mostraven el resultat de dur aquest propòsit fins a les últimes conseqüències.<sup>184</sup> (Scheijen, 2023, p. 256)

Però en el seu treballar el moviment com a moviment, Hans van Manen no va arribar mai tant lluny com Stuyf o Cunningham. Mentre aquests coreògrafs aspiraven a una objectificació més radical, buscant *separar clarament* la innata expressivitat subjectiva del cos en moviment (la que l'arrela, també per tradició escènica, en el terreny de la lectura simbòlica) mirant de deixar a l'abast del públic només la qualitat física que l'encenia i el dibuix mecànic i coreogràfic que l'organitzava, l'interès poètic de van Manen va necessitar romandre sempre en el manteniment de determinades convencions teatrals vuitcentistes. Duent aquesta comparació al terreny discursiu que aquí m'ocupa, es podria dir que, mentre Cunningham buscava pujar a escena un cos asexuat per focalitzar la nostra atenció merament sobre la seva forma deslligada de tot fragor existencial, el cos que van Manen vol mostrar *clarament* és sempre sexuat i modern, configurat segons els valors progressistes i proclius a diferents formes d'emancipació (sexual, feminista) del seu propi temps i tan programàticament formal com erogen –una voluntat que es desprèn, per exemple, de la seva incombustible predilecció pel pas de dos com a figura central en la immensa majoria de les seves coreografies. L'objectiu de van Manen no és, per tant, oferir a l'audiència una percepció clara de cossos en moviment, transparents i lliures de condicionament subjectiu, sinó tot el contrari: mostrar *clarament* la manera en què ell condiciona la construcció dels seus ballets des del seu *morbo* subjectiu i multifocal (*morbo* per allò modern, *morbo* homosexual, *morbo* discursiu) i fer-ho amb la voluntat de seduir el públic, de convidar-lo a observar els seus ballets i els cossos que els habiten amb una actitud igualment delerosa i tossudament convencional:

Tampoc, a diferència de Merce Cunningham a Nova York, va abandonar les lleis de la perspectiva o el suggeriment de la lectura psicològica. Per a ell, l'obertura de l'escenari era una quarta paret, aixecada no per coquetejar amb les expectatives del públic sinó per convertir-lo en un voyeur. Per tant, els ballarins no necessàriament projecten la seva interrelació cap a platea, sinó directament els uns cap als altres. Precisament per això esdevingué essencial pels seus ballets la direcció de les seves mirada, per subratllar el sentit de comprensió mútua que s'estableix entre ells.<sup>185</sup> (Schaik, 1997, p. 193)

---

<sup>184</sup> “Hans had misschien nog niet zo heel veel werk van Cunningham gezien eind jaren zestig. Maar in Nederland was Koert Stuyf actief, die bij Cunningham gedanst had en daar zijn toekomstige vrouw en artistieke partner Ellen Edinoff ontmoette. Hans kende Stuyf (en zijn broer Rob Stuyf) nog uit de jaren vijftig, toen beiden af en toe meedanst in het corps van het Opera Ballet. Stuyf en Edinoff keerden in 1964 teurg naar Amsterdam en brachten zo Cunninghams ideeën naar Nederland. Toen zij in datzelfde jaar voor het eerst dansten op het Holland Festival kwam dat als een schok voor Hans. Tegen Bibeb zei hij in *Vrij Nederland*: ‘in 1964 liep ik vast tot ik het ballet van Stuyf zag. Hij doet het gewoon, hij is beweging-puur. Ik was bezig met de anekdote. Hij heeft mijn denkwijze veranderd’. Hans had overigens al voor 1964 enkele keren verklaard dat hij anekdote en mime wilde verbannen uit zijn balletten, maar Stuyf (en Cunningham) liet wel zien wat de ultieme uitkomst was van die stellingname.”

<sup>185</sup> “Evenmin liet hij – in tegenstelling tot Merce Cunningham in New York – de wetten van perspectief of de suggestie van psychologie op. Voor hem was de toneelopening een vierde wand, echter niet om met de verwachtingspatronen van het publiek te koketteren, maar om het publiek tot voyeur te maken. De dansers projecteerden hun onderlinge verstandhouding dus niet per definitie richting zaal, maar direct naar elkaar. Juist daarom was blikrichting in hun onderlinge verstandhouding van essentieel belang.”

Mitjançant, entre altres, el coreografiar de la direcció de les mirades al que es refereix van Schaik, van Manen aixeca virtualment en tots els seus ballets una quarta paret que, a més a més de la voyeurística, explota la dimensió teatralitzada i representacional que Cunningham vol abolir. Tensant-la i foradant-la a voltes, aquesta quarta paret delata de nou la voluntat poètica del coreògraf de proposar, ell sí, un punt de vista intern per als seus ballets. Un punt de vista que convidi, des d'un delit *morbós*, a la identificació convencionalment teatral i subjectiva del públic, fent possible la sensació d'immediatesa jubilant i molt convencional que es viu quan es coqueteja escènica amb les expectatives evocades per la relació possible entre signe i referent dins d'un univers dansat amb una dramaturgia closa, clara, subjectivament condicionada i coherent en si mateixa.

Finalment, és interessant contraposar allò dit fins aquí sobre el mode de mirar de Hans van Manen amb el marc de lectura que Ciane Fernandes proposa per a la filosofia escènica de Pina Bausch a *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theatre: The Aesthetics of Repetition and Transformation* (2005). Perquè, mentre en el cas de Merce Cunningham la diferència entre ambdós coreògrafs es concentra essencialment en la no renúncia del coreògraf neerlandès a la voluntat de seduir el públic dins un marc escènic convencional, a través de la comparació amb Bausch es pot filar més prim a l'hora de descriure com es vehicula aquesta seducció sònica i semàntica a través de la seva mirada.

Diu Fernandes que, a partir de l'adveniment de la dansa moderna al segle XX, "the understanding of human movement, and consequently dance, has oscillated between natural expression and linguistic code systems" (Fernandes, 2005, p. 11). A causa de tenir el cos humà al centre de la seva praxi i ser, a la vegada, un sistema de signes independent del llenguatge verbal, s'originen en aquells anys dues interpretacions oposades sobre el potencial significador de la dansa. Per una banda, se l'interpreta com a l'única art capaç d'assolir una forma directa d'expressió emocional i primitiva, prelingüística. Per una altra, es desenvolupa el corrent de pensament que veu el moviment com un sistema de comunicació social après paral·lelament al llenguatge verbal. Ambdues interpretacions, una per creure que el moviment precedeix la construcció simbòlica del llenguatge, i l'altra, per igualar el seu funcionament al del verb, neguen segons l'autora la paradoxa de dansa i moviment d'ésser fenòmens somàticament i lingüísticament expressius *a la vegada* (p. 12).

Fernandes es recolza, en la seva defensa d'aquesta possible tercera via per a Pina Bausch, en una definició del cos humà en relació a la seva significació que sobreix o s'escapa del pensament dualista:

The human body is a locus of the relation between passion and action, between impression and expression, between perception and movement. It is a projection screen for imaginary obsessions and the proximate instrument of fantasies pressing for incarnation and realization. The body oscillates, it is not solely a field, not solely a medium. It can be described and it can speak. It fluctuates between symptom and symbol. The oscillation probably describes the figure 8 of a Möbius strip. It is never visible in its entirety. (p. 15)

En partir d'aquesta aparent contradicció dinàmica i sense resolució com a model de descripció fenomenològica de la dansa, Fernandes diferencia la filosofia escènica de Pina Bausch de la dels discursos lingüístics i universalitzadors provinents de la primera dansa moderna i de l'*Ausdrucksanz* alemany dels anys trenta. Autors com Rudolph Laban o, més endavant, Susanne Langer defensaven per aquells signes dansats una relació directa i quasi psicoanalítica en sentit freudià entre allò donat a la mirada i el seu significat emocional. Cada signe podia ser llegit, segons aquesta línia de pensament, a través del seu potencial simbòlic, i tenia la capacitat de convertir-se en part d'un determinat discurs del mateix ordre mediat per l'expressió corporal. En el cas de Pina Bausch, en canvi, Fernandes identifica com a més adient per a la lectura dels seus espectacles la fórmula relacional entre signe i significat proposada per Jacques Lacan: *(SIGNIFIER)/s (signified)*.

Tot i ser hereva dels postulats de Laban en tant que aborda la dansa, en primer lloc, com a sistema codificat d'expressió a ser interpretat culturalment i subjectiva, la poètica de Bausch abandona segons Fernandes la idea d'unitat que caracteritza el símbol per deixar pas, a través de diversos mecanismes coreogràfics (i notablement, la repetició), a l'arbitrarietat del signe:

The totality and fulfillment of the symbol is substituted by the fragmentation, ambiguity, absence of correspondence, and self-repetition of the sign. The sign only concedes meaning in a form that is relational, arbitrary, and unpredictable. (Fernandes, 2005, p. 16)

L'autoreferencialitat dels signes de què parla Fernandes em permet traçar un pont amb la filosofia escènica de Hans van Manen. Tot i radicalment diferents en estil i resultat, Bausch i van Manen comparteixen l'obsessió per mantenir a ratlla la lectura merament simbòlica, literal o metafòrica del cos en moviment –però operen, a l'hora de construir discs a aquesta lectura, en dos sentits diametralment oposats. Si mitjançant la repetició d'un gest quotidià, Pina Bausch aconseguia desarmar-ne la càrrega simbòlica per convertir-lo, en canvi, en un signe primàriament autoreferencial –un que “diferís, enlloc de referir-hi, l'objecte de la seva encarnació” (Fratini, 2011, p. 50)–, Hans van Manen desarma el treball autoreferencial dels signes de la dansa clàssica que manlleva de Balanchine per tenyir-los d'una quotidianitat (o d'una humanitat) *morbosa*, erotitzant i sovint relacionada amb la representació de l'atracció sexual entre dues persones.

És a dir, mentre Pina Bausch construeix universos poètics obertament simbòlics i els desestabilitza apropant els gestos del ballarins a la condició autoreferencial i ambigua aquí descrita, en van Manen l'esquerda es produeix en sentit invers: els seus ballets apunten en la direcció d'una potencial lectura simbòlica (el somni d'un pensament concret, sovint relacionat amb una pulsio eròtica entre dues persones) dins d'universos dissenyats i coreografiats, no obstant això, per mantenir l'ull de qui mira dins del paradigma sígnic de l'autoreferencialitat.

La distància que separa el punt de vista de Bausch del de van Manen és, pel que fa a la relació entre signe i significat, el mateix que existeix segons Jean Baudrillard (2011) entre la fórmula de Lacan aquí anotada (*(SIGNIFIER)/s (signified)*) i la que mobilitzen els mecanismes de la seducció. Per a



Baudrillard, la psicoanàlisi freudiana és l'última enemiga de la seducció i, tot i veure en la lectura lacaniana “una pràctica seductora de la psicoanàlisi”, considera que aquesta segueix contaminada per la mateixa energia, segueix formulant-se “sota els auspicis de la llei d'allò simbòlic” (p. 59). La seducció, en canvi, existeix segons el filòsof francès només fora dels límits d'aquesta llei:

La *seducción* es lo que sustrae al discurso su sentido y lo aparta de su verdad. (...) En la seducción es de alguna manera lo manifiesto, el discurso en lo que tiene de más ‘superficial’, lo que se vuelve contra el imperativo profundo (consciente o inconsciente) para anularlo y sustituirlo por el encanto y la trampa de las apariencias. Apariencias en absoluto frívolas, sino *lugar de un juego* y de un *estar en juego*, de una pasión de desviar – seducir los mismos signos es más importante que la emergencia de cualquier verdad. (p. 55)

L'escriptura coreogràfica de van Manen s'escapa dels auspicis de la llei d'allò simbòlic perquè és primerament autoreferencial i només secundàriament semblant a qualsevol realitat cultural o subjectiva. Van Manen necessita d'un *motiu aparent* o d'una aura emocional o dramàtica reconscible per poder comprometre's amb el que veu en tant que experiència eròtica perquè entén els cossos dels seus intèrprets com a cossos humans, sexuals, plens de desig també relacional i interpersonal, necessàriament dramàtics en el seu trànsit per l'escena. Però aquesta aura o motiu mai aspira a fer-se concret, la coreografia que governa formalment aquells cossos no busca ni permet mai una traducció simbòlica unitària. Més encara: aquesta lectura no només no es troba a disposició d'espectadores i espectadors, sinó que directament no existeix. Els ballets que emergeixen de la filosofia escènica de van Manen existeixen sols com a artefactes seductors que construeixen i operen en un terreny de joc com el que descriu Baudrillard.

En la seva posició de sortida, el coreògraf van Manen s'assimila així –i m'atreveixo a dir que s'hi assimila més que Balanchine, Cunningham o Bausch– a un *logothete*, seguint la definició que Roland Barthes proposa per aquest terme a *Sade, Fourier, Loyola* (1989). El Marquès de Sade, el jesuïta Ignasi de Loiola i el socialista utòpic Charles Fourier són, segons el filòsof francès, fundadors de llenguatge. Però els llenguatges que funden no són lingüístics, no són dissenyats per a comunicar-se amb un lector donat, sinó que s'obren només a “la definició semiològica del Text” (p. 3) i es parlen, sobretot, a si mateixos en tant que sistema, en tant que text. Són llenguatges –els d'aquests autors tan aparentment dispars entre si, i sempre segons la proposta de Barthes– artificials i creadors d'universos necessàriament closos en si mateixos. La seva vocació primera no és tant la fidel referència al significat *natural* de les paraules que utilitzen, sinó a l'emergència d'un artifici lingüístic nou a través d'un seguit d'operacions determinades i similars entre si. Un altre punt d'unió entre aquests llenguatges és un determinat delit original, una aspiració *delerosa* que els determina i els empeny:

The same sensual pleasure in classification, the same mania for cutting up (the body of Christ, the body of the victim, the human soul), the same enumerative obsession (accounting for sins, tortures, passions, and even accounting errors), the same image practice (imitation, tableau, scéance) the same erotic, fantasmatic fashioning of the social system. (Barthes, 1989, p. 3)

Sade, Fourier i Loiola són *logothetes*, diu Barthes, perquè sobrepassen el mer disseny d'un ritual o una retòrica. Són autors que descriuen sistemes *teatralment* realitzables però, a la vegada, impossibles d'imaginar en la seva totalitat. A través de la manera d'escriure, a través del seu estil, aquests autors empenyen els límits del llenguatge per apuntar a allò que l'excedeix, juguen amb l'escriptura per poder dir o apuntar a través del text a allò indicible, diví o utòpic en el terreny del real:

Were logothetes to stop at setting up a ritual, i.e., a rhetoric, the founder of language would be no more than the author of a system (...). Sade, Fourier, Loyola are something else: formulators (commonly called writers). (...) In fact, to found a new language through and through, a fourth<sup>186</sup> operation is required: theatricalization. What is theatricalization? It is not designing a setting for representation, but unlimiting the language. (pp. 5-6)

És des d'aquí on es pot dibuixar una analogia amb la poètica de Hans van Manen com una forma d'escriptura –i amb la seva manera de fer com la d'un *logothete* al mode que Barthes suggereix. Per una banda, perquè l'obsessió creativa de van Manen és també, sempre i en primer lloc, d'ordre lingüístic. Van Manen treballa la dansa com a llenguatge, component i articulant signes d'ordre divers a través d'operacions recognoscibles i analitzables des de l'exterior. Un mode d'escriptura que, d'una manera similar a Sade o Loiola, assaja sempre a apuntar en la direcció d'un significat que excedeix els signes que la componen.

Per altra banda, en el cas de van Manen, la *teatralització* tal i com la descriu Barthes també juga un rol clau. Tot i que els seus ballets estiguin sovint farcits de referències literalment eròtiques, pertinents a l'ordre de la representació de l'atracció sexual entre persones, aquesta dimensió assequible en termes dramàtics dels seus ballets no arriba mai al nivell del símbol o la metàfora. Es tracta d'entendre aquí com l'experiència eròtica, d'una manera similar a la de les novel·les de Sade, als ballets de Hans van Manen emergeix sempre d'"un altre llibre, un llibre textual, fet de textures provinents purament de l'escriptura, que determina tot allò que passa 'imaginàriament' en el primer: no es tracta de narrar, sinó de *narrar que un està narrant*" (p. 35, traducció i cursives pròpies).

En el terreny de joc seductor i *teatralitzat* descrit fins aquí, en l'espai que emergeix de l'actitud obertament *morbosa* i erotitzant del coreògraf sobre els seus processos de creació, torna a ressonar la pregunta: Què vol veure el *logothete* van Manen? Què l'excita? Per aproximar-me a aquest mode de mirar –i a com es configura en un mode particular d'escriptura coreogràfica–, en el que segueix em proposo analitzar la mirada de van Manen en tant que focalitzadora externa dels seus ballets posant-la en relació de semblança amb diversos discursos teòrics sobre altres *mirades* similarment deleroses i poètiques: l'escrutini de símptomes *aparents* de la mirada clínica i la creació de diagnòstics a partir d'aquest fet; el compromís cerimonial i fantàstic que caracteritza la mirada pornogràfica i, finalment,

---

<sup>186</sup> Barthes suma en aquest fragment la teatralització a tres operacions discursives prèvies: *articulació*, *ordenació* i *aïllament*. Aquestes operacions em serviran de base per a construir el meu discurs sobre la poètica de van Manen des de la perspectiva dels seus ballets en el capítol següent.

l'aspiració de la mirada fotogràfica de superar la mera representació de quelcom i captar –en una instantània– allò tant particular com subjectiu i inefable que el mateix Roland Barthes va descriure com a *punctum* al seu estudi *Camera Lucida* (1993).

## 2.1. La mirada que despulla

“Vull deixar anar tot el llast que pugui. Vull ser el més essencial possible, que puguis seguir el que estic fent sense poder posar-li un nom.”<sup>187</sup> (‘s-Gravesande, 1997, min. 48:20-48:40). Així reconeixia el coreògraf una de les seves aspiracions poètiques al reportatge *Hans van Manen, meester van de beweging – Twaalf stappen in het paradijs* [Hans van Manen, mestre del moviment – dotze passos al paradís]. Anys abans, en una entrevista amb Eva van Schaik inclosa al llibre *Op gespannen voet, Geschiedenis van de Nederlandse Theaterdans* [Amb les puntes en tensió. Història de la dansa escènica als Països Baixos des del 1900], de 1981, el coreògraf ja descrivia la seva vocació poètica en termes similars:

L'art t'ha de donar un *kick*. (...) El nostre cervell necessita l'estimulació dels sentits, que en el món de l'art s'aconsegueix creant noves formes o fent-te mirar d'una manera nova. I el *kick* l'aconsegueixes dirigint la mirada cap a un clímax però controlant-te just abans d'arribar-hi, mantenint les coses sota control.<sup>188</sup> (pp. 121-122)

De les seves paraules se'n poden extreure algunes idees, útils en l'intent de definir amb més precisió les aspiracions i qualitats de la seva mirada com a agent de focalització externa sobre la seva obra. En primer lloc, “que puguis seguir el que estic fent” (o, en la traducció literal del neerlandès, *allò que m'ocupa*, allò del què m'estic ocupant) reforça l'argument sobre la transparent voluntat de van Manen de conduir la mirada de qui mira –la seva voluntat d'oferir un punt de vista determinat a espectadores i espectadors imbricat en universos escènics closos, i romanent *invisible* com a creador. En segon lloc, la cua “sense poder donar-li nom” rebla el clau de la potencial qualitat eròtica que per van Manen s'amaga en la paradigmàtica relació entre signe i significat en la seva dansa.

En tercer lloc i finalment, la referència a la voluntat de deixar anar llast i ser *essencial* permet parlar de la seva mirada com una mirada que despulla els signes visuals que conformen els seus ballets fins a deixar a la vista tan sols la seva potencialitat semiòtica<sup>189</sup> en tant que signes operant al si d'una

---

<sup>187</sup> “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.”

<sup>188</sup> “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.”

<sup>189</sup> Semiòtica, aquí, en el sentit invocat per Julia Kristeva (i manllevat de la lectura que en fa Ciane Fernandes (2005) en el seu estudi sobre Pina Bausch, de la possibilitat d'un signe de passar per davant, arrossegant-lo, del seu significat i fer-se valer pel seu poder de seducció presemàntica (pp. 11-12). Noti's que en els paràgrafs

coreografia. Un despullar els signes que es pot equiparar, mitjançant Foucault, amb la necessitat del metge de veure les afliccions d'un cos per poder formular una diagnosi.

Una de les voluntats clau de Michel Foucault a *El nacimiento de la clinica* (2009) és desgranar pas a pas i recolzant-se en documentació històrica de l'època com, a finals del segle XVIII i principis del XIX, la mentalitat racional i racionalitzadora del segle de les llums va facilitar l'estructuració d'un discurs que pretengué otorgar a la mirada atenta del metge, la seva 'vigilància empírica' d'un valor equivalent al de l'experiència.

Las formas de la racionalidad médica se hunden en el espesor maravilloso de la percepción, ofreciendo como primera cara de la verdad el grano de las cosas, su color, sus manchas, su dureza, su adherencia. El espacio de la experiencia parece identificarse con el dominio de la mirada atenta, de esta vigilancia empírica abierta a la evidencia de los únicos contenidos visibles. El ojo se convierte en el depositario de la claridad; tiene el poder de traer a la luz una verdad que no recibe sino en la medida en que él le ha dado la luz. (p. 7)

El discurs racional d'aquella època, segueix Foucault, va assumir per tant la "densitat insistent, impossible de depassar" de l'objecte –on es troba l'origen, el domini i el límit de l'experiència de la malaltia– i va passar a construir al voltant de la mirada del metge un discurs que va convertir la interpretació d'allò *aparent* en una afirmació de *certesa* (p. 7, traducció pròpia).

Foucault destaca com aquest canvi de focus en la perspectiva mèdica –que passa de la pregunta referida a l'experiència interior 'què li passa?' a la pregunta centrada en un exterior i visible 'on li fa mal?' – implica també un canvi substancial d'ordre semàntic, on tota relació del significat amb el significat és redistribuïda: "entre los síntomas que significan y la enfermedad que se significa, entre la descripción y lo que ella describe, entre el acontecimiento y lo que éste pronostica, entre la lesión y el mal que ella señala, etc." (p. 14).

Aquesta mirada atenta i meticulosa, que despulla i observa els símptomes i a partir d'aquests descobreix el significat de l'experiència és definida per l'autor com una mirada que escolta i una mirada que parla, una mirada que reposa sobre un postulat extremadament ambiciós: que la *descriptibilitat total* es troba en un horitzó a la vista, i "que todo lo visible es enunciable y que es íntegramente visible porque es íntegramente enunciable" (Foucault, 2009, p. 167).

Deixant de banda la qüestió inherent a la verbalització, el que resulta atractiu a l'hora de traçar un paral·lel entre la mirada clínica de finals del XVIII segons Foucault i la mirada de Hans van Manen és

---

següents em recolzo en els arguments de Michel Foucault sobre el discurs construït al voltant de la mirada clínica del segle XVIII, sent conscient de l'aparent contradicció que això suposa en relació a la lectura de Kristeva. Tal com recullo en l'elaboració argumental d'aquest apartat, però, no pretenc en cap cas *validar* les teories clíniques d'antuvi, sinó més aviat servir-me de la noció aspiracional del discurs positivista de l'època –discurs que va convertir als clínics, en un cert sentit, en *voyeurs* autoritzats pel sistema– per traçar un paral·lel amb l'aspiració essencialista i *morbo* de Hans van Manen (necessària per poder sentir el *morbo* que li produeix la possibilitat de penetrar al detall en l'anatomia discursiva dels signes que despulla –una anatomia que, en canvi, tindrà sempre molt més de semiòtic, tornant a Kristeva, que de semàntic).

la similitud en la manera com el coreògraf treballa els signes visuals i dinàmics en els seus ballets perquè esdevinguin símptomes de quelcom que no arriba mai a ser donat a la vista. Sense pretendre donar-li nom, assumint –ell sí– la impossibilitat d’aquells signes de funcionar de manera sintagmàtica, la mirada atenta de van Manen els compon, nogensmenys, despullant-los com faria un metge, albirant a l’horitzó de la seva conceptual nuesa el *somni d’un pensament concret* –encara amb Foucault– i suggerint un possible nucli més enllà de la pell figurada, una hipotètica ‘x’ que pogués ser aïllada mitjançant un càlcul precís.

Afegir a aquesta analogia la metàfora del càlcul segueix ressonant amb l’exercici arqueològic de Foucault sobre la mirada clínica. Citant el metge Condillac, el filòsof francès destaca com la recerca de la veritat es donava en aquella època “per una espècie de càlcul, és a dir, component i descomponent les nocions per comparar-les de la manera més favorable als descobriments que s’han *vist* en elles” (p. 167, traducció pròpia). Ara bé, aquesta pretesa troballa de la veritat no era tal, el resultat d’aquest procés no era tant una forma de ciència certa sinó la “fixació creixent i progressiva d’una sintaxi que facilités el camí per anar de l’element percebut a la coherència del discurs” (p. 169, traducció pròpia). La veritat, allò que s’amaga a la vista, segueix estant ocult –la coherència està en l’articulació del llenguatge.

Tot i no generar un discurs verbal, tot i saber o intuir o delectar-se en el fet que en el seu medi la ‘x’ en qüestió sempre restarà programàticament fora del seu abast (i del de tothom), Hans van Manen elabora, mitjançant la seva praxi d’observació coreogràfica i compositiva sobre els signes amb què treballa, una semblança de discurs tan coherent com el que ens arriba de la mà del metge Condillac. Aquesta tendència *vanmanesca* a la funcionalitat, a l’essencialitat, al càlcul i al control ha estat descrita per altres autors i autores. Eva van Schaik, per exemple, en el ja citat article per la revista *Dutch Heights* ho exposava com segueix:

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. (Schaik, 1987)

O bé, en la també ja citada entrevista de 1981:

En pro de la sensació de control, Van Manen fa de la claredat i la possibilitat de mantenir la perspectiva les seves primeres condicions de treball. (...) Les relacions interpersonals i els esdeveniments socials poden ser una font important d’inspiració per a ell, però no vol retratar-ho mitjançant la representació d’anècdotes.<sup>190</sup> (Schaik, 1981, p. 121)

El crític alemany Horst Koegler, per acabar, es preguntava després de l’estrena d’*Adagio Hammerklavier* si aquella obra no marcava el possible naixement de la ‘coreografia nuclear’ (Koegler,

---

<sup>190</sup> “Ter wille van de controleerbaarheid stelt van Manen helderheid en overzichtelijkheid als een absolute voorwaarde. (...) Intermenselijke relaties en maatschappelijke gebeurtenissen vormen voor hem vaak een belangrijke inspiratiebron, maar hij wil dat niet met behulp van anekdotes uitbeelden.”

1974). Inspirant-me en aquesta proposta, jo mateix vaig emmarcar aquestes característiques del seu mode de mirar i de fer sota el terme *poètica de litote* (Ribot, 2013a, p. 37). Aquest *apuntar cap a una essència intuïda, desitjada, però a la vegada programàticament indeterminada* és una de les pedres de toc del seu estil i del seu mode de mirar durant el procés de creació a l'estudi.

El paral·lel entre la coherència discursiva construïda al voltant del càlcul clínic descrita per Foucault i el valor que Hans van Manen dona a la funcionalitat i a la precisió de les seves operacions coreogràfiques –així com l'aspiració a aquest somni d'un pensament concret que excedeix els signes amb què compon– reforcen la consideració, plantejada a la introducció d'aquest capítol, de Hans van Manen com a fundador de llenguatge al mode del Marquès de Sade o del místic Ignasi de Loiola segons l'anàlisi que en proposa Roland Barthes.

Un dels protocols compartits pels llenguatges de Loiola, Sade i van Manen és, en aquest sentit –i en relació a aquesta predilecció per la claredat i el treball cap a una determinada essència–, el de l'*aïllament*. De la mateixa manera que Sade ubica els vicis i crims que descriu en situacions d'absoluta isolació, on els llibertins es puguin abandonar a despullar els cossos de les seves víctimes sense por a la mirada i al judici de l'ordre de la normalitat, la condició *sine qua non* per Loiola d'accedir al contacte amb el diví mitjançant els seus *Exercicis* és l'aïllament de l'exercitant, en un sentit físic, però també mental. Per a Loiola es tracta, diu Barthes, de generar a través dels seus textos un buit lingüístic:

All these protocols (for isolation) have the function of creating a linguistic vacuum necessary for the elaboration and for the triumph of the new language: the vacuum is ideally the anterior space of all semiophany. (Barthes, 1989, p. 49)

Mitjançant el seu estil particular d'escriptura, diu Barthes, Loiola crea un llenguatge que, per buit, esdevé excessiu, potència de quelcom. Més concretament, proposa que Loiola despulla, a tal efecte, les imatges reconeixibles culturalment i col·lectiva (*reservoir of images*) a les que es refereix al seu text fins a deixar-ne sols un esquelet *aparentment* buit de significat:

The network of images he spontaneously draws upon (or which he lends to the exercitant) is nearly nonexistent, to the point that precisely all the labor of the Exercises consists in providing images to one who is innately without them; produced with great difficulty, through strenuous technique, these images are still banal, skeletal. (...) In Ignatius, nothing resembling a reservoir of images, if it is not rhetorical. (pp. 50-51)

Les imatges dels textos de Loiola són configurades, diu Barthes, en sentit negatiu: repel·leixen tota distracció semàntica per excitar o despertar la imaginació de qui les llegeixi, "l'energia que faci possible la fabricació d'un llenguatge les unitats del qual seran clarament 'imitacions', però en cap cas les imatges formades i guardades prèviament a l'interior de l'individu" (p. 51, traducció pròpia).

El text de Loiola vol ser *apotropaic*, vol apartar totes les distraccions malignes provinents de la subjectivitat de l'individu i depassar així la imatge que la paraula descriu per aconseguir desxifrar Déu.

Déu com a contingut, com a nucli de significat impossible de verbalitzar, que escapa al llenguatge i que no deixa a l'autor cap altra alternativa, per aproximar-s'hi, que moure's discursivament al seu voltant:

There is but one outcome to this dialogue in which the Divinity speaks (for the motions are numerous) but does not mark: it is to make the withholding of the mark itself an ultimate sign. (p. 75)

Loiola també despulla així els signes amb l'objectiu d'entrar en contacte amb una suposada veritat oculta. El mètode és la concentració, el descartar la descripció de tot ornament per a fer possible la 'fixació de la mirada'<sup>191</sup> de l'exercitant. La mirada clínica de Hans van Manen sobre els seus processos de creació opera amb un objectiu similar. Separant el gra de la palla, sovint deixant la referència a quelcom reconeixible dins l'ordre icònic 'natural' o dramàtic en un mer *sketch* o motiu relacional integrat dins una coreografia centrada en l'articulació de moviments abstractes, els ballets de Hans van Manen es mantenen no obstant això en el terreny de l'enigma i de la seducció –ja que en aquest cas no hi ha divinitat o diagnosi possible al cantó de la lectura, només desig de saber. La mirada del coreògraf neerlandès s'orienta així cap a un potencial nucli de significat despullant al màxim la possible referència dels signes amb què treballa, mantenint els cossos en moviment ancorats –encara que només sigui per un fil feble– a una dimensió teatral i potencialment dramàtica, i component visualment i coreogràfica tensions dinàmiques i semàntiques cristal·lines, despullades de tot ornament, al voltant de la possibilitat d'un significat clos que, com el déu de Loiola, mai podrà ser *verbalitzat* del tot.

A la sala d'assaig, aquest despullar, aquest treball en negatiu sobre les imatges, es tradueix en un procés d'escriptura coreogràfica realitzat a base de decisions preses de forma instantània. Tot i treballar *amb* els intèrprets i necessitar, com descriuré amb més detall al capítol següent, de la seva generositat i creativitat per poder *veure allò que ell vol veure* a la sala d'assaig, Hans van Manen sempre ha estat un coreògraf assertiu i convencionalment jeràrquic: és ell qui de manera aguda i programàtica finalment selecciona o descarta allò que li funciona i allò que no. Aquesta manera d'observar i actuar en conseqüència, de manera instintiva i a l'instant, amaga un cert grau de violència poètica que permet traçar un últim pont amb les teories de Foucault, en aquest cas sobre la mirada dels clínics francesos de tombant del segle XIX, i a la que en un determinat moment atorga, precisament, la qualitat igualment violenta i intuïtiva de la mirada de l'artista.<sup>192</sup>

Toda la dimensión del análisis se despliega al nivel único de una estética. Pero esta estética no define solo la forma originaria de toda verdad; prescribe, al mismo tiempo, reglas de ejercicio; y se convierte, en un segundo nivel, en estética en el sentido de que prescribe las normas de un arte. La verdad sensible está abierta ahora, más que a los sentidos mismos, a una rica

---

<sup>191</sup> "This negative power is what must first be recognized in the fundamental act of mediation, which is concentration: to 'contemplate', 'fix', 'see myself as through my imagination'... the purity, the solitude of the image is its very being, to the point that Ignatius determines, as its most difficult attribute, the time during which it must last." (Barthes, 1989, p. 51)

<sup>192</sup> 'Artista' entès aquí com la noció de l'artista-geni que predominava el pensament estètic de la tradició occidental de l'època.

sensibilidad. Toda estructura compleja de la clínica se resume y se cumple en la rapidez prestigiosa de un arte: “En medicina todo, o casi todo, depende de un vistazo, o de un instinto feliz; las certezas se encuentran más en las sensaciones mismas del artista, que en los principios del arte”. (Foucault, 2009, p. 175)

Hans van Manen també determina d'un cop d'ull<sup>193</sup> si quelcom funciona o no com a símptoma *computable* d'allò que li sembla interessant o excitant. La mirada del coreògraf, com la del clínic, va més enllà del que veu i determina, en un instant, la divisió d'allò essencial de la resta.<sup>194</sup> És, de nou, una mirada que escolta i que parla –però que en aquest cas s'escolta i es parla, sobretot i en primer lloc, a si mateixa.

## 2.2. La mirada pornogràfica

Tornant a Maaïke Bleeker, estudiar la focalització externa en el camp operatiu de l'escena vol dir observar cap a on es dirigeix la mirada de qui mira i quin efecte té sobre allò que apareix. En el cas de van Manen, el que guia la seva mirada és una voluntat de ser excitada, de sentir *morbo*, de ser tensada en un sentit discursivament eròtic.

Aquest compromís personal i íntim que governa el mode de mirar del coreògraf durant el procés de creació també es pot definir com un mirar *cerimoniosament pornogràfic*. L'analogia amb el mirar pornogràfic pot semblar a primera vista paradoxal: al cap i a la fi, la indústria pornogràfica i els productes que genera semblen tenir per objectiu, precisament, complir una promesa que van Manen mai resol, mostrar les coses literalment 'tals que són', fins a l'últim detall i en primeríssim primer pla. Però de la mateixa manera que el paral·lel amb la mirada clínica i l'acte de despullar els signes per treure'n un entrellat permet posar l'atenció en el discurs que ordena el desig de saber del metge més que en l'assoliment d'una veritat total i universal en l'ordre d'allò real, també en l'estudi dels modes de constitució de la mirada pornogràfica –i en l'efecte que tenen sobre com es construeix i es presenta aquesta *realitat al descobert*– podem trobar paral·lels amb com Hans van Manen aborda l'escriptura de les seves coreografies.

---

<sup>193</sup> Tant en català com en l'original francès les expressions 'd'un cop d'ull' o 'd'un coup d'oeil' inclouen l'agressivitat etimològica que afavoreixen aquest paral·lel.

<sup>194</sup> També en la descripció d'aquesta violència visual, Foucault s'alimenta de la mirada fenomenològica sobre la que es basteix aquesta tesi i les teories de Barthes a les que faig referència: el cop d'ull com una forma de contacte ideal, somiat, aspiracional, sempre a la caça: “El vistazo va derecho: escoge, y la línea que traza con un movimiento opera, en un instante, la división de lo esencial; va por lo tanto más allá de lo que ve; las formas inmediatas de lo sensible no lo engañan; porque sabe atravesarlas; es por esencia destructor de mitos. (...) El vistazo es mudo como un dedo apuntando, y que denuncia. Punto de enunciado de esta denuncia. El vistazo es del orden no verbal del contacto, contacto puramente ideal sin duda, pero más explosivo en el fondo porque atraviesa mejor y va más lejos bajo las cosas. (...) No es ya el oído tenido hacia un lenguaje, es el índice que palpa las profundidades.” (Foucault, 2009, p. 176)



A l'assaig *La Ceremonia del porno* (2007),<sup>195</sup> Andrés Barba i Javier Montes introdueixen la idea que, en termes de percepció lasciva de quelcom, *tot* pot ser categoritzat com a pornogràfic. El que per a una persona no és més que un aparador ple de sabates esportives per una altra pot ser font generosa d'excitació eròtica: el porno està, en primera instància, en els ulls de qui mira. Per altra banda, però, Barba i Montes apunten, tal i com fa Bleeker en la seva anàlisi del fenomen de la visualitat en el teatre, a la necessària diferenciació i coexistència entre el punt de vista individual (el de la persona i les condicions en què per aquesta es dona l'experiència privada d'allò pornogràfic) i el punt de vista col·lectiu (el de les circumstàncies històriques i culturals que permeten que aquesta experiència aparegui). Allò pornogràfic, amb Barba i Montes, és així essencialment definit com un fenomen visual i mediat per un set de relacions entre allò que és donat a la mirada i les condicions, el marc i les perspectives implicades en la seva aparició:

La pornografía nunca es un objeto identificable, sino la relación de un contenido con su contexto y la experiencia individual de un contenido. Nada es pornográfico en sí mismo pero toda vigencia de la pornografía está basada en el convencimiento de que para todos existe un tipo de pornografía que no puede ser mirada sin lujúria, sin fascinación, sin inquietud o sin miedo. Es decir, una pornografía a la que yo no puedo ser indiferente, que me revuelve o me excita, pero que sobre todo me interpela y me ofrece a mí mismo como ser a quien descubrir. (p. 39)

L'interès aquí radica en la vinculació entre pornografia i intimitat. Suggestir una lectura pornogràfica de la mirada de van Manen implica, des d'aquesta perspectiva, proposar que el seu *modus operandi*, el seu despullar dels signes durant el procés de creació esdevé, finalment, un despullar-se també a si mateix. Hans van Manen *escriu* per alimentar o excitar en primera instància la seva pròpia imaginació, es torna en el primer voyeur del seu artifici.<sup>196</sup> I en aquest ser voyeur investeix els seus ballets amb la lascívia de la seva mirada particular.

A través de la no-verbalització, configurant les seves coreografies com a llenguatge articulat sense vinculació pretesa a nivell simbòlic o metafòric amb cap tipus de referent tancat, definitiu, Hans van

---

<sup>195</sup> Al llarg de tota la recerca m'he servit eminentment de l'assaig de Barba i Montes per sostenir o il·lustrar els ressons que proposo entre allò pertinent a l'univers fenomenològic de la pornografia i la poètica de Hans van Manen. La preeminència d'aquest recurs bibliogràfic per sobre d'altres es deu, en primer lloc, a la perspectiva concreta que aquest assaig proposa –molt centrat en la dissecció del *modus operandi* del *mirar* pornogràfic, precisament– i, en segon lloc, per una qüestió de llegibilitat. El camp d'estudi sobre la pornografia és ric i coneix marcades diferències segons el context cultural i acadèmic des d'on s'explori (cfr. Landais, 2014). Fonts de referència provinents de la tradició europea central (des de Marcuse, 1974; a Marzano, 2003; passant pels assajos més recents de Patrick Schmoll, 2008 i 2015) han informat sens dubte el meu coneixement sobre aquest camp en un sentit teòric, però és un camp que no he volgut col·locar al centre d'aquesta recerca. Aproximar-me a la dansa neoclàssica de Hans van Manen a través del prisma d'Eros permet dibuixar analogies amb altres registres i modes de mirar igualment excitants que també queden recollits en aquest capítol –i l'assaig de Barba i Montes m'ha ofert tots els agafador *espectaculars* que necessitava en allò referit a la mirada i/o el registre de la pel·lícula pornogràfica convencional.

<sup>196</sup> Barthes també descriu el Marquès de Sade, per exemple, com el primer voyeur del seu propi artifici. El plaer de Sade no està, segons l'autor, en la literalitat de la imatge descrita, sinó en com es construeix en tant que discurs, en el joc lingüístic que la fa possible –en el fet que li estigui donant paraules. (Cfr. Barthes, 1989, pp. 23-45)

Manen és un coreògraf paradoxalment transparent. Més, potser, que aquells i aquelles que escullen teatralitzar els seus objectius expressius buscant la diegesi o la mimesi en els seus dissenys de moviment. Al cap i a la fi, el coreògraf neerlandès mira i coreografia per a fer visible per a tercers la seva fixació: acompanya la nostra mirada per tal que siguem voyeurs, *nosaltres també*, de la seva pornografia. Si seguim aquest fil, i encara amb Barba i Montes (2007), podem dir que Hans van Manen ens ofereix la seva mirada més íntima en forma d'enigma necessari, *inventant* un univers impossible de concebre *en realitat*, aixecant un món que existeix només en tant que tensió donada a la mirada, però que no pot ser dita o explicada –en bona part perquè en última instància és tant personal que és incomunicable:

Esa inquietud producida en mí es tan incomunicable como mi propia manera de sentir mi intimidad. Yo no comunico mi intimidad, comunicarla es perderla, dañarla, para ello tendría que hacerla comprensible y hacerla comprensible es desarticular esa estructura *preverbal* que la compone, conseguir que deje de ser elástica y sinuosa y fijarla ante otro, otorgarle una configuración lógica que la destruiría inmediatamente. (p. 39)

Aquest doble acte de des-cobrir i descobrir-se a l'hora és el que permet als autors parlar de la pornografia com una cerimònia, un sentit cerimonial que és investit en allò vist des de fora per la mirada objectivadora del subjecte que mira: “La pornografia existe no solo porque yo existo, sino porque yo me comprometo a que exista, porque mi mirada la sostiene, la permite y la configura” (p. 106). Seguint amb l'analogia, és en aquest sentit que l'acte de mirar de van Manen sobre/durant un procés de creació es pot equiparar al mirar pornogràfic: és un acte electiu i similarment cerimoniós, la mirada es compromet amb allò que veu des de la recerca d'una experiència eròtica personal, íntima –i dissenyada per a ser vista per altres *a posteriori*.

Dit d'una altra manera: en la seva aspiració a la claredat, Hans van Manen es *compromet a descartar* d'un cop d'ull tot allò que no l'apropa a la sensació desestabilitzant, íntima i no verbal a la que refereixen Barba i Montes. La fascinació personal de Hans van Manen per l'experiència de la transgressió es tradueix així a la sala d'assaig en un despullar els signes amb què treballa –component sobre el fil de determinades tensions visuals, tant formals com semàntiques–, i en el mateix fer condueix o focalitza la mirada futura del subjecte que mira els seus ballets en la mateixa direcció i amb la màxima precisió possible. Si tornem a la seva voluntat que el públic *sigui capaç de seguir allò que està fent sense poder donar-li nom*, un altre aspecte que permet a van Manen comprometre's eròticament i pornogràficament amb allò que veu durant el procés de creació és, per tant, imaginar aquesta tensió en les mirades dels membres de la seva audiència futura, jugar-hi conscientment i fantasiejar sobre la possibilitat de mantenir-la sota control.

La violència del cop d'ull amb què Hans van Manen aborda l'acte d'escriptura i amb la que he tancat l'apartat anterior resulta així en una altra forma de violència poètica que es pot llegir també des del prisma *kink* de determinades pràctiques sexuals i pornogràfiques. En l'àmbit del BDSM, *edging* (una referència literal al límit o *edge*, precisament i tornant a Bataille, que l'ejaculació transgredeix) refereix

per exemple al joc de turment on un membre de la parella s'excita a través de la sensació de control sobre l'experiència sexual l'altre –on el primer té el poder de decidir si o en quin moment es permet al segon d'arribar a l'orgasme. El paral·lel amb aquesta pràctica, en el cas de l'estratègia poètica de van Manen, es pot traduir com segueix: el coreògraf proposa un joc visual on, des de la seva perspectiva, jeràrquicament té més pes la seva mirada que la del 'subjecte que mira' futur. La seva mirada és la que controla, la primera que es tensa, i la que es tensa, precisament, pensant en la postergació *ad infinitum* del plaer climàtic de l'altre en termes semàntics.

La precisió amb què van Manen condueix la nostra mirada denota per tant una crueltat figurada i similar a la de qui juga al joc d'allargar (controlant-lo), o d'arruïnar l'orgasme de l'altre, una crueltat que converteix els seus ballets en fusibles potencials de l'experiència exhilarant de què parlava Bleeker –la possibilitat que qui miri els seus ballets des de platea tingui la sensació de veure les coses 'tals que són', que intueixi el valor cerimoniós d'aquest mirar primer. La fantasia de poder produir una experiència *equivalent* en qui mira –de guiar-lo cap aquell *kick* a què ja m'he referit anteriorment– és un dels motius que li permeten comprometre's eròticament i pornogràfica amb allò que veu. Si, com he descrit fins aquí, ser veritablement transparent o comprensible és impossible, el mode de mirar de van Manen com a coreògraf ens apropa a la mirada íntima i cerimoniosa de qualsevol persona cap al seu fetitxe en el moment en què planteja aquesta impossibilitat, quan la promet.

Aquesta promesa permet encara un altre paral·lel entre el seu mode de mirar i el que governa la indústria pornogràfica: la *promesa d'actualitat* que segons Barba i Montes aporten a les pel·lícules porno el *meat shot* o el *\$shot* (*Money Shot*). De nou, apunto aquí a una similitud tant paradoxal com essencial entre la mateixa i l'impacte, en l'ull de qui mira els ballets que resulten del mode de mirar del coreògraf, d'un nucli de significat últim tant simptomàticament aparent com *sintagmàticament* inabastable. Picant l'ullet al lector, Barba i Montes es fan ressò al seu assaig d'una de les crítiques més comunes al registre pornogràfic: la seva suposada 'falta de sentit' (*sinsentido*) narratiu des del punt de vista tradicional de la veracitat, la coherència i el realisme. Ells, però, proposen com a contra-crítica que són precisament els gèneres que aspiren a la veracitat, com el cinema documental, els que requereixen de més manipulació. En el gènere pornogràfic predominant,<sup>197</sup> en canvi, la sensació de veracitat no l'aporten els decorats o la tècnica dramàtica dels intèrprets, sinó que gira total i exclusivament al voltant de *l'actualitat* d'allò que s'esdevé en pantalla. Enlloc de cedir la responsabilitat<sup>198</sup> per la sensació de

---

<sup>197</sup> Noti's que l'assaig de Barba i Montes se centra en el registre pornogràfic predominant en la indústria i configurat majoritàriament per facilitar l'experiència eròtica d'un espectador masculí, cis i heterosexual. Per a una visió *altra* sobre aquesta mateixa mirada és de rebut apuntar a fonts com *Teoria King Kong* (Despentes, 2018) o *Good Porn: A Woman's Guide* (Lust, 2008).

<sup>198</sup> Barba i Montes addueixen que, en el cas de gèneres narratius que aspiren a la veracitat, la configuració del punt de vista del subjecte que mira (o que llegeix) requereix de qui acaba ocupant aquest rol l'acceptació de tot un seguit de dogmes que poc tenen a veure amb el realisme: "Ha hecho [el lector o l'espectador, n. de l'a.] en definitiva un acto de cesión, una apuesta a fondo perdido por un sistema que no es capaz de dar cuenta de si mismo. (...) No es que el lector 'salte' por encima de la inconveniencia formal del sistema narrativo, sino que la

veracitat al sistema narratiu, l'espectadora o espectador se'n fa càrrec mitjançant el seu compromís i la seva excitació amb allò que veu. Un compromís que es fonamenta, això sí, en l'aposta per creure que allò (la fel·lació, la penetració, etc.) és, *ha passat*:

El actor o la actriz podrá fingir más o menos, podrá tener o no durante el acto una actitud más o menos verosímil de acuerdo con mi expectativa y mi propia experiencia de la sexualidad, podrá moverse o adoptar posturas más o menos acrobáticas, pero en ningún caso puedo dudar de que lo que sucede está efectivamente sucediendo. No hay doblez ni engaño aquí. *Esto es*. Y es, añadimos nosotros, sin apariencia (solo sin apariencia) de intervención. En la ceremonia pornográfica el espectador necesita estar absolutamente convencido de la veracidad física de la acción. De ahí la manía obsesiva de la pornografía en torno al *meat shot* (primerísimo primer plano de la acción genital, que no es otra cosa que la constatación de la penetración) y al *money shot* (primerísimo primer plano de la eyacuación, constatación del placer [masculí, n. de l'a.]). (p. 98-99)

Tot i que en els seus ballets allò que és, en el sentit aquí descrit, no és literalment visible, la mirada de Hans van Manen com a primer espectador dels seus ballets i com a agent de focalització externa sí que hi *apunta* i la *promet*. La gran diferència amb els mecanismes del paradigma pornogràfic aquí descrits és que, tot i tenir-lo present, el *money shot* en sentit narratiu o temàtic no arriba mai. El teló sempre baixa abans que l'ull hagi pogut percebre el centre, deixant el clímax final i definitiu sempre fora de l'abast no tant sols de la nostra mirada sinó també, en última instància, de la seva. Tornant al paral·lel amb la pràctica de l'*edging*, la predilecció de Hans van Manen per aquest *kink* en allò escènic esdevé així literalment i obertament fetitxista: l'excitació i la satisfacció es troben en la tensió construïda al voltant del clímax, sense necessitat que aquest arribi mai.

Per acabar d'explorar el paral·lel entre els protocols operacionals de l'univers pornogràfic i de determinats universos *kinky*, per una banda, i els que governen la mirada de van Manen per una altra és esclaridora la referència que fa Katherine Gates a *Deviant Desires, A tour of the erotic edge* (2017) a l'equació eròtica descrita pel terapeuta Jack Morin l'any 1996. Gates subratlla com segons Morin el que fa tota fantasia o escena realment excitant per una persona és la tensió entre obstacle i desig:

As long as you find just the right power balance between the forces, you generate pleasure. This mechanism works like an hydroelectric dam: pressure builds up behind the obstacle, turns the turbines, and creates energy. Similarly, the erotic imagination incorporates narratives of pressure and resistance to generate sexual energy. Individuals have their own personal 'sweet spot' where the tension hits just the right level to charge up their excitement. (...) In the world of kink, this equation can be found on every level of the fantasy, from arousal via physical pressure to the tension between one's fantasies and cultural taboos. (Gates, 2017, p. 23)

Al capítol següent em referiré més extensament al paral·lel existent entre l'univers del desig sexual i el de la dansa d'escena dins la tradició occidental heretada del ballet romàntic, i em dedicaré a desgranar

---

exige al no buscar una visión 'realista' de lo que contempla, sino una visión 'superreal'" (Barba i Montes, 2007, p. 96).

els diferents tipus d'obstacles o friccions que van Manen explora o s'autoimposa per encendre el seu desig coreogràfic i espectacular. Valgui per ara apuntar a com la mirada de van Manen es mou sempre a la recerca d'un *sweet spot* tant particular i íntim com paradoxalment i aspiracionalment compartit – que és com dir que també li dona *morbo* jugar a deixar veure als altres, al públic, allò que a ell l'ha excitat d'entrada. L'exhibicionisme potencial se suma així a la gestió hiperfocalitzada del voyeurisme inherent al seu medi i a la sensació de control en la llista de requisits que li permeten excitar-se o comprometre's poèticament (i en cert sentit, pornogràficament) amb allò que veu.

### 2.3. La mirada fotogràfica

Una altra perspectiva d'anàlisi que es presta a sumar-se a la violència, el càlcul o l'excitació pornogràfica per provar de descriure, per analogia, com opera la mirada de van Manen en tant que focalitzadora externa dels seus ballets és la de la mirada del fotògraf. Una mirada que en el cas de van Manen resulta particularment interessant i apropiada ja que el coreògraf va fer de la fotografia una afició semiprofessional entre els anys 1970 i 1990.

Al llibre *Portrait* (van Manen, 1996), editat per primer cop l'any 1986 i reeditat l'any 1996, es recullen algunes de les seves fotografies més destacades<sup>199</sup>. Un tret comú en totes elles és que es tracta de postures, de posicions estàtiques i aparentment calculades al mil·límetre. Són per tant moments 'falsos', que no aspiren en cap cas a caçar la 'veritat' d'un moment determinat en sentit documental. Un altre fil vermell en les seves fotografies és la centralitat que hi ocupa el cos humà i, amb ell, una relació entre mirada i desig sexual bastant més explícita a nivell temàtic que en els seus ballets, aquí sovint explorada a través de la nuesa.

Però tal com revelen les paraules del propi coreògraf, fins i tot en un gest tan sexualment explícit en potència com el recollir d'un dels seus models de la pròpia baba en una mà, el que ho fa *sexy* per van Manen no és el gest en si (com tampoc ho és la nuesa en si) sinó la intensitat amb què el model ho fa o l'eco que emana d'un cos en tensió captat en una determinada *pose*, en un moment 'just':

Quan un cos es tensa, es torna *sexy*. Vaig fer una foto d'un noi en el moment que recull un fil de saliva que li cau de la boca amb la mà. Ho feia molt seriós, posant-hi tota l'atenció, estava realment *fent allò*. Em va semblar una imatge molt bonica. Eròtica, també.<sup>200</sup> (Slagboom, 1992, p. 65)

---

<sup>199</sup> Al reportatge, ja citat, *Hans van Manen, meester van de beweging – Twaalf stappen in het paradijs* també hi apareixen documentades diverses de les seves fotografies. Cfr., 's-Gravesande, 1997, min. 11:00–15:00.

<sup>200</sup> "Als een lichaam zich inspent, wordt het sexy. Ik heb een foto gemaakt van een jongen die zijn speeksel opvangt in zijn hand. Hij deed het heel serieus en geïntensiveerd, was echt *daar* mee bezig. Dat vindt ik een heel mooi beeld. Erotisch, ook."

En les fotografies de van Manen es busca així un contrast, com diu el periodista i crític d'art Willem-Jan Otten al pròleg de *Portrait*, entre el despullat i el despullar-se:

Aquí es tracta de postures que són produïdes. Postures que no és que et facin més bell, sinó més *vanmanesc*; que vol dir: més explícit i alhora més misteriós. Com se'ns apareixen aquestes persones, no és com són en realitat. (...) Sembla, en definitiva, que les fotos no vulguin dir res, no hi ha aspecte metafísic, ni cap necessitat d'aspirar a una forma determinada de bellesa... són lliures de tota anècdota, i estan regides per un funcionalisme que recorda els poemes de Kavafis, com si aquí també es lluités contra la temptació de ser poètic (metafòric, més bonic que en realitat).<sup>201</sup> (Van Manen, 1996, p. 45)

Tal com passa amb els actors i les actrius porno,<sup>202</sup> la nuesa dels models de van Manen no ens revelen la seva veritat, la seva intimitat. És el posat el que ens sedueix, l'erotisme desvetllat per la programació i el desig de la mirada de van Manen i no la nuesa en si el que ens atrapa. La lluita contra la metàfora a la que refereix Otten ens porta de tornada a la tensió sempre excitant, en la mirada de van Manen, entre el signe i el seu referent –i en com aquesta tensió es construeix en el discurs, en el gest de l'escriptura coreogràfica o, en aquest cas, de la composició de la fotografia. L'absència o la distància amb l'anècdota, la focalització primària en la construïda funcionalitat d'un cos en tensió em permet insistir un cop més en la qualitat erotitzant de la mirada de van Manen. Una mirada que sempre busca tensar el fil entre allò que s'acabarà donant a la mirada de l'altre i el secret que amaga mitjançant l'abstracció o la distància que imposa aquest *posat*, construït al detall.

Walter Benjamin es referiria en el seu famós assaig sobre les obres d'art en l'època de la seva reproductibilitat tècnica (Benjamin, 2021) al misteri de la imatge fotogràfica com a una 'dialèctica en suspens'. Les imatges, deia Georges Didi-Huberman, per la seva banda i amb Benjamin de fons, són dialèctiques a través de la tensió entre tall i empatia, entre element psíquic i element objectiu, bellesa apol·línica i caos dionisiac (Didi-Huberman, 2005, pp. 41-42). Giorgio Agamben, teixint sobre el mateix discurs, reblava que les imatges dialèctiques són oscil·lacions no resoltes entre un estranyament i l'esdevenir-se d'un nou sentit, constel·lacions entre les coses estranyades i les seves significacions profundes, aturades en el moment de la indiferència entre la mort i la significació (Agamben, 2007, p. 31).

No són pocs els discursos sobre la imatge estàtica, ja sigui pictòrica o fotogràfica, que en la història de les imatges d'Occident es configuren al voltant del mateix debat sobre la relació dialèctica,

---

<sup>201</sup> "Het gaat om poses die hier worden uitgevoerd. Die maken je niet alleen mooier, maar *Hans van manen-achtiger*; wat wil zeggen: explicieter en tegelijkertijd geheimzinniger. Zoals deze mensen zijn, zo zijn ze niet echt. (...) Er lijkt, kortom, niets met de fotos bedoeld te worden, geen metafysiek, geen behoefte om schoonheid te benaderen... ze zijn vrij van anekdotiek, er is een functionalisme werkzaam dat doet denken aan gedichten van Kavafis, alsof ook hier strijd wordt geleverd met de aanvechting om poëtisch (metaforisch, mooier dan in werkelijkheid) te zijn"

<sup>202</sup> Exploraré aquest paral·lel entre la naturalesa en tant que objectes donats a la mirada d'actors i actrius porno, per una banda, i els i les intèrprets en els ballets de van Manen per una altra amb més profunditat al segon apartat del capítol següent.

fantasmagòrica o màgica entre signe i referent. En el cas de la fotografia (i, sobretot, de la fotografia documental), la qualitat determinadament voyeurística de l'ull amagat rere la càmera ha seduït i segueix seduint pensadores i pensadors com a recurs per parlar de la distància que s'interposa entre allò que la imatge fixa i la part de 'realitat' que la precedeix. Susan Sontag, per exemple, al seu famós assaig *On photography*, farcia les seves pàgines de referències a aquesta condició eròtica –i en criticava obertament l'absència de consciència política, la passivitat i l'aspiració a la possessió, al poder. Per exemple, ja a la introducció llegim:

To photograph is to appropriate the thing photographed. It means putting oneself into a certain relation to the world that *feels like knowledge* – and therefore, like power. (Sontag, 1997, p. 4, cursives pròpies)

I una mica més avall:

While a painting or a prose description can never be other than a narrowly selective interpretation, a photograph can be treated as a narrowly selective transparency. But despite the presumption of veracity that gives all photographs authority, interest, seductiveness, the work that photographers do is no generic exception to the usually shady commerce between art and truth. (p. 6)

Tot i que l'assaig de Sontag discuteix, sobretot, exemples i pràctiques fotogràfiques dedicades a *caçar* o documentar la realitat al carrer, la seva crítica a la pressuposada 'veritat' de tota fotografia em permet reblar el clau una vegada més sobre la manera conscient, desacomplexada i transparent amb què Hans van Manen ocupa de forma obertament egoista i possessiva el rol de primer voyeur en tot allò que fa. Ell vol imprimir sobre les seves composicions una perspectiva, un punt de vista invisible que dissenya l'aparició de l'objecte i, amb ell, una posició o punt de vista des d'on es pot llegir o observar. Allò que és visible en els seus ballets i en les seves fotografies és, en primer lloc, interessant o excitant per a ell, per a la seva mirada –i el que l'interessa es troba sempre i només en el reialme de les aparences i en el procés de la seva composició. Van Manen compon els signes que configuren l'actualitat d'un moment present a la sala d'assaig o a l'estudi fotogràfic en objectes de consum visual que, per compostats, veuen modificada la naturalesa 'veritable' del moment original de què formen part per esdevenir, només, semblança de la mateixa. Assumeix i s'aprofita així, en definitiva, de la potencial eloqüència provocadora d'allò que Sontag defineix paradoxalment com la mudesa de tota fotografia –un silenci 'trecat', diu, per l'acte de violència poètica que duu a terme aquell o aquella que la fixa per fer-la, d'alguna manera, 'parlar'–:

The knowledge gained through still photographs will always be some kind of sentimentalism, whether cynical or humanist. It will be a knowledge at bargain prices – a semblance of knowledge, a semblance of wisdom; as the act of taking pictures is a semblance of appropriation, a semblance of rape. The very muteness of what is, hypothetically, comprehensible in photographs is what constitutes their attraction and provocativeness. (p. 24)

Roland Barthes va intentar donar paraules a *Camera Lucida* (Barthes, 1993) a una tipologia concreta del mutis carregat de sentit al que també refereix Sontag, aquesta aura de veritat *aparent* però callada,

provocadora, no a l'abast de l'observador, però sí perceptible. A diferència de van Manen, el filòsof tenia el *desig ontològic* de saber què és la fotografia *en si mateixa*, tota ella, com a objecte, i què fa que algunes fotografies apel·lin a l'ull del subjecte que mira amb una intensitat inusitada. Fent servir com a exemple l'estudi d'una fotografia d'infància que li generava l'efecte de sobrepassar els límits de l'espai-temps (de travessar, com aquell qui diu, el marc de l'objecte per entrar en contacte amb la seva 'realitat'), Barthes descriu aquest efecte mitjançant el terme *punctum*.

En el seu estudi sobre la visualitat en el teatre, Maaïke Bleeker també fa ús d'aquest concepte, en termes molt similars als que emplea Sontag quan es refereix a la fotografia: "The *punctum* points to what evades representation. It is disturbing precisely because it cannot be named" (Bleeker, 2011, p. 93). Però mentre Barthes busca un punt d'unió entre la seva veritat subjectiva (personal, només disponible per a ell com a individu que mira) i allò indicible que ja està en la fotografia (el *punctum*), Bleeker argumenta que la sensació descrita pel filòsof francès es dona en l'àmbit de la relació sempre mediada entre allò representat (allò que és allà per ser vist) i el punt de vista embastat al si de l'objecte, en la seva composició. Amb Bleeker, per tant, la possible 'veritat' –subjectiva o no– d'una fotografia dotada de *punctum* és relativitzada i l'impacte en l'individu passa a ser descrit, en el seu plantejament en relació a la pràctica escènica, a través de l'analogia amb el mode de funcionar més distant del fetitxe:

Then, the photographic *punctum* describes the moment at which we see what we know to be always already representation, and therefore absent, as 'just there to be seen', lo, this here, present. In this moment, the already dead are experienced as being present, a condition that is evoked by the *punctum* as a moment where sign and referent seem to become conflated. (...) The photograph or more specifically, photographs characterized by *punctum*, appear as fetish: we know very well but... We know very well that what we see is always already dead, that it is a representation of something absent, yet some photographs allow us to momentarily enter this absent world, to be absorbed into it and experience what is seen as present, as here and now, and as the thing in itself rather than as a representation. Similarly, the theatre can function as a fetish. (p. 95)

Tant les fotografies com els ballets de van Manen aspiren a aquest efecte. Sobretot en el cas de les seves fotografies, res és arbitrari, no hi ha espai per a l'espontaneïtat més enllà de la serendipitat de prémer el botó en el moment precís. Allò a atrapar no era tant el cos de l'altre, sinó la instantània que aconseguís el tipus de tensió que a ell li interessava –una que li semblés atractiva o *morbosa* a ell, que li permetés depassar l'objecte, com en el cas ja citat de la baba caçada amb la mà, per *tocar la seva pròpia intimitat*. Tornant al vincle ja establert entre intimitat, cerimònia i mutisme en l'àmbit discursiu de la pornografia, Van Manen compon així fotografies subjectiva i obertament fetitxistes<sup>203</sup> en el sentit descrit per Bleeker –carregades del desig que ell investeix en elles, del record del moment en què les va disparar, però

---

<sup>203</sup> Al tercer capítol elaboro més en detall com la manera de coreografiar de Hans van Manen, sobretot en allò que refereix a l'auto-imposició de restriccions vinculades sovint a objectes com una determinada peça de vestuari opera sota el poder de l'equació eròtica (pressió + resistència = excitació) descrita per Katharine Gates a *Deviant Desires: A tour of the erotic edge* (2017)



transparentment distants del seu referent en sentit documental. El *punctum*, si és que se'n pot parlar, el permet la tècnica investida en la seva construcció, més que no la veritat de l'acte que allí s'hi representa o s'hi atrapa.

En aquesta digressió sobre la mirada de van Manen com a constructora d'imatges artificials i precises, testimonis d'una determinada forma de *vida* originada en primer lloc en la seva mirada com a creador i espectador, és de rebut traçar un fil entre la seva manera de fotografiar i coreografiar i la història de la construcció de la imatge pictòrica dins la tradició a la que ell pertany en un sentit més ampli. Al primer capítol ja he dibuixat el marc contextual de van Manen com un on es barreja, per una banda, l'aspiració a l'emancipació individual animada per la influència nord-americana durant els anys cinquanta i seixanta del segle passat, amb un rerefons cultural de tradició més llarga i marcada pel pragmatisme, la moderació i els valors del calvinisme del segle XVII, per una altra. És interessant observar com en l'amor de Hans van Manen per una determinada forma de *concentració* (la del model que està ocupat fent quelcom, però també la del focus de la mirada de qui observa la imatge per construir-la en una direcció o sentit concret) ressona la recerca d'un plaer similar a aquell que havien buscat pintors com Johannes Vermeer abans que ell, durant aquell mateix segle cabdal per la consolidació dels valors que marquen encara avui dia la identitat cultural neerlandesa.

A *La invención del cuadro* (2000), Victor Stoichita ens recorda com va ser precisament en el segle en què es cristal·litzen els projectes iconoclastes de la Reforma Luterana i Calvinista quan el gènere pictòric del *stillevén* (la naturalesa morta o el bodegó) és redescobert per diversos autors i ocupa cada vegada més superfície de llenç i de mercat. D'una manera particular i notable al si de l'escola flamenca i neerlandesa, diu Stoichita, aquell fragment d'imatge que en un primer estadi d'aquesta evolució representa objectes banals, decoratius o d'ús diari (aliments, pergamins, flors, etc.) –i que forma part de composicions més amples i encara narratives d'una o altra escena religiosa o mítica– creix en importància fins a independitzar-se del tot i *inventant*, literalment, la idea de *quadre* modern:

La Reforma activó el proceso por el que la imagen cobra conciencia de sí misma. (...) La pared vacía de las iglesias protestantes no es simplemente una pared vacía, es una pared muda. Es pintura encalada, borrada, 'des-hecha', pintura ausente. Y precisamente, es a partir de ese 'grado cero' cuando la pintura recobra toda su fuerza, descubre y comprende la especificidad de su ser; una autoconciencia que es plenamente asumida por el arte del siglo XVII. (...) La crítica protestante funda, en su dialéctica, la noción moderna del arte. (Stoichita, 2000, p. 95)<sup>204</sup>

La naturalesa complexa d'aquelles *antiimatges*, mortes en tants sentits (per inanimades en la representació, en la seva naturalesa en tant que pintura i en tant que col·locades en primera instància en

---

<sup>204</sup> Cfr., també: "Según Lutero, la imagen no debe ser destruida sino neutralizada. (...) Se ha dicho muy acertadamente que en la neutralización propugnada por Lutero se concreta uno de los puntos más importantes del imaginario moderno. Esta neutralización se traduce en acto por un proceso de descontextualización de las antiguas imágenes. En otras palabras, lo que funcionaba como 'ídolo' en una iglesia es contemplado como 'obra de arte' en un ambiente seglar". (Stoichita, 2000, p. 96)

un terreny considerat fora-de-quadre) i no obstant això tant paradoxalment vives i intrigants en la seva aparença de realitat, també es pot descriure com a dialèctica en el sentit fins aquí apuntat.<sup>205</sup> Stoichita parla, així, de la naturalesa morta de l'escola flamenca com un gènere d'artifici pictòric transparentment construït amb la voluntat de referir-se al món des d'una distància major a la que havia estat habitual fins llavors –i celebrat cada cop més per la tècnica que les generava, per la complexitat del seu enigma o misteri i no pel missatge que transmetia l'escena representada.

En aquest sentit, un dels conceptes emprats per l'autor i que aquí em permet apuntar a un ressò entre diferents èpoques històriques dins la mateixa tradició és el de *rhopografia*. Manllevat de l'antiga roma de la mà de Plini el Vell, Victor Stoichita ens recorda que els bodegons del segle XVII també poden ser vistos com a transposicions del plaer que provocaven, ja en aquell passat llunyà, les imatges banals d'escenes quotidianes o aliments:

Es evidente – y Plinio lo subraya – que existe un fuerte contraste entre 'la bajeza' de los temas y 'la más grande gloria' que proporcionan al pintor. ¿En qué consiste ese 'placer infinito' (consumata voluptas) que brindan esas pinturas? La respuesta la da implícitamente el propio Plinio: el carácter engañoso, ilusorio de la representación (y no su objeto) es lo que provoca placer. El texto de Plinio demuestra que desde su aparición la naturaleza muerta (y la pintura de género) se basó en el contraste entre el carácter insignificante o fútil del asunto y el ilusionismo de la representación. El núcleo de este conflicto perdura aún cuando siglos más tarde la naturaleza muerta reaparece en el arte europeo. (Stoichita, 2000, p. 28)

En el relat de Stoichita es revela una tensió, interessant i rellevant per a aquesta recerca, entre el procés d'independització de la naturalesa morta, passant de ser una *antiimatge* al si de quadres més amples (un revers, un fora-de-quadre inclòs per fer entrar la imatge en la realitat de l'espectador i subratllar-ne

---

<sup>205</sup> Cfr., per exemple, l'anàlisi que fa Stoichita d'una pintura de J. Aertsen de 1552, on un bodegó d'aliments carregats de simbolisme culinari i de realisme contextual emmarquen una escena bíblica de Jesucrist a la casa de Marta i Maria, escena que es pot veure només en segon terme i a través d'una porta dibuixada al fons de la imatge: "El primer plano del cuadro no sólo es la representación de las vituallas, sino también su alegoría. Dicha alegoría llega a concretarse, únicamente, al relacionar el primer plano con el segundo. Sólo entonces se advierte que el contraste entre ambos niveles de la imagen se sitúa entre el Verbo y la Carne. (...) El cuadro de Aertsen se propone como la escenificación de un conflicto a tres niveles abocados a una misma solución. Los tres términos del conflicto son el espacio en el que el alimento se hace presente (realiter) (la cocina), la naturaleza muerta del primer plano y la imagen evangélica del segundo. El nivel intermedio (primer plano de la imagen) desempeña un papel de transición. Participa tanto de la realidad de cualquier alimento como de la 'realidad de la imagen'. Por esta razón el simbolismo eucarístico aparece enmascarado". (Stoichita, 2000, p. 18). La imatge és potencialment dialèctica perquè esdevé, mitjançant la capa aportada pel bodegó d'aliments que es troben a primer terme, intertextual. Els aliments sobre la taula estan tan morts en la seva representació literal i cadavèrica com carregats de significat i de 'vida' en la seva posta en relació a les altres capes o nivells de lectura del quadre. Un diàleg que, diu Stoichita, no desapareix quan el bodegó passa a ocupar tot el llenç. Per descriure aquest potencial, l'autor se serveix, en pàgines posteriors, i de la mà de Jacques Derrida, del concepte de *parergon* –i observa com el *stilleven* acaba fent del *parergon*, *ergon*. És a dir, de l'*antiimatge*, imatge: "El nacimiento de los nuevos géneros pictóricos reviste el carácter de una desviación o, mejor dicho, de una escisión, de un corte. Nacida como marginalia, reverso, fuera de obra, imagen-marco, es decir como un parergon, la naturaleza muerta en el siglo XVII se hace ergon (original). (...) Para / ergon (praeter / opus) es lo que se añade a la obra y, al mismo tiempo, lo que se le opone. Conviene aquí citar la definición de Jacques Derrida: 'Un parergon viene contra, al lado y se añade al ergon, al trabajo hecho, al hecho, a la obra, pero no se queda al lado, sino que toca y coopera, desde cierta distancia, con el interior de la operación. No simplemente desde fuera ni simplemente desde dentro. Como un accesorio que uno está obligado a aceptar de cabo a rabo'". (p. 32)

l'artificialitat alhora) a ocupar tota la imatge sense renunciar al poder distant i 'significatiu' d'aquesta condició antitètica. Perquè el contrast entre la temàtica mundana, per una banda, i la bellesa cristal·lina amb la que s'aborda per generar un tipus de plaer que no es vol mític ni diví, per una altra, també guia, d'alguna manera, la mirada fotogràfica i *seductorament funcional* de van Manen. També en ell podem distingir la vocació d'embellir o fer més *vanmanesques*, tornant a Otten, imatges que fan art de gestos banals, en el seu cas més aviat vulgars o obscens (si es miren des del prisma normatiu del seu temps). Són imatges que, per una banda, també representen quelcom que llavors es trobava fora-de-quadre, a l'ombra del secret que envoltava la sexualitat (sobretot, l'homosexualitat) i que per altra banda estan compostes amb una precisió tal que en destaca, tot i amagant-la, la seva artificiositat –manllevant-li el vincle amb el seu referent en sentit documental i fent-la vertiginosament seductora alhora.

Misterioses i autoreflexives, les fotografies de van Manen es poden comparar així i a través del temps amb els *stillevens* de Johannes Vermeer, també analitzats per Victor Stoichita. Construïdes amb la major de les atencions i cura possibles des d'una mirada artística igualment particular i precisa, les balances o la gerra de llet de Vermeer destaquen també pel seu potencial *rhopogràfic*, pel contrast que existeix, en elles, entre la seva banalitat i l'aptitud tècnica i precisa que les fa visibles. A Vermeer i a van Manen els uneix el vertigen que traspua de la tècnica, el plaer que emana de la precisió en la construcció d'una imatge –i que es fa major en el moment en què aquesta precisió es dedica a temes o objectes aparentment banals o 'vulgars'–:

La naturaleza muerta tematiza, desde la efervescencia de su nacimiento, la dialéctica esencia/apariencia, verdad/ilusión, realidad/imagen. Desde sus orígenes (antiguos) la naturaleza muerta revela sus rasgos paradójicos que la definían como una especie de sofismo pictórico. De modo similar al encomio de los sofistas, capaz de llamar la atención sobre las cosas comunes por el único motivo de que se convertían en materia de discurso, la *rhopographia* convertía en pintura lo más antipictórico. Con este proceder tanto los sofistas como los *rhopógrafos* ponían el acento sobre la *téchne*. Es la *téchne*, el arte mismo, ya sea antiguo o moderno pues, lo que se convierte en el verdadero objeto de toda paradoja. (p. 37)

La paradoxa entre els dins i el fora, entre allò artístic i allò banal, entre allò bell i allò obscè, entre la vanitat i la devoció, ressona tant en les imatges del segle pictòric d'or neerlandès com en les fotografies de Hans van Manen dels anys vuitanta del segle passat. Amb un actitud postmoderna i una vocació perversa, van Manen torna a posar de moda, si es vol, l'efecte plaent de la *rhopografia* que fins i tot Calví ja havia salvat de la foguera.<sup>206</sup> Allò que es percep, allò que dona vertigen i plaer no és la imatge mateixa, no és el motiu o la història, sinó *com* ha estat pintada o atrapada, com el quadre o la fotografia ha sabut captar la vida de les coses en la mort del seu *ser imatge* dins un determinat paradigma de pensament.

---

<sup>206</sup> “Calvino: ‘En cuanto a las cosas que se pueden lícitamente representar, las hay de dos especies. En la primera están contenidas las historias, en la segunda, los árboles, montañas, arroyos y personajes sin ninguna significación. La primera especie comporta enseñanza, la segunda está solo para dar placer’”. (Stoichita, 2000: 98)

Un dels grans referents fotogràfics de Hans van Manen fou Robert Mapplethorpe, amb qui establí una relació d'amistat a finals dels anys setanta. A la biografia del coreògraf, *Gelukskind – Het leven van Hans van Manen* [Un nen afortunat – la vida de Hans van Manen], de 2023, Sjeng Scheijen resumeix el vincle, la influència i les diferències entre les fotografies dels dos creadors com segueix:<sup>207</sup>

El treball d'en Hans com a fotògraf va rebre un gran impuls quan va conèixer el fotògraf nord-americà Robert Mapplethorpe l'any 1979, en ocasió d'una exposició de l'obra d'aquest últim a la Galerie Jurka, al Vijzelstraat d'Amsterdam. (...) En Hans, llavors, encara feia diapositives en color amb la seva Nikon. Poc després, instigat per Mapplethorpe, va comprar-se una Hasselblad i va començar a centrar-se en la fotografia d'estudi. Va ser un canvi important, i inevitablement es poden observar clares similituds entre les seves fotografies i el treball del seu referent. Ell mateix deia: 'Jo treballa igual que ell, amb una única font de llum, en format quadrat i en blanc i negre, i també estic interessat en allò eròtic'. (...) Però també hi ha diferències clares. En Hans es va contenir molt més [en allò referent a la literalitat de la representació eròtica, n. de l'a.] i va fer molts menys retrats que Mapplethorpe, posant l'èmfasi més en els aspectes escultòrics del cos. En Hans també ha dit sovint que ell improvisava més a l'estudi, mentre que el treball de Mapplethorpe era, segons ell, el resultat d'una planificació molt més estudiada.<sup>208</sup> (Scheijen, 2023, p. 335)

A través de l'estudi de la mirada fotogràfica de Mapplethorpe –i tot i les diferències existents entre les fotografies d'ambdós<sup>209</sup> i la similitud en gama de colors i temàtiques recollides per Scheijen, es pot dirimir i aprofundir en tres grans aspectes.

En primer lloc (sobretot observant les seves nombroses instantànies de flors en gerros), gran part de l'obra de Mapplethorpe explota el poder seductor de la naturalesa morta fins aquí descrit d'un mode molt similar al que ho fa van Manen. I això no és estrany, ja que tal com recorda Herbert Muschamp al

---

<sup>207</sup> Per un relat més en detall de la relació entre Hans van Manen, la fotografia, i fotògrafs com Mapplethorpe, Paul Blanca i Erwin Olaf, cfr. Schaik 2007, pp. 431-442. Pel que fa a la influència del primer, Eva van Schaik recull entre altres les següents declaracions del coreògraf: "Per descomptat, he seguit el treball de Mapplethorpe amb molta atenció des del principi. Em sembla un plaer sentir-se influenciat, quina tristor si no em pogués deixar influir per ningú. Però trobo que fotografio de manera molt diferent a Mapplethorpe. Les nostres fotografies són diferents entre si" (p. 435). Noti's l'original – '*het ziet er heel anders uit*', que es tradueix literalment com a 'les fotografies *es veuen* molt diferents entre si). Un pot aventurar-se a explicar la diferència a la que van Manen refereix, per exemple, a partir de la condició íntima que defineix, com ja he descrit en aquest capítol, el compromís eròtic amb allò que es veu. Allò que excita la mirada de Mapplethorpe no és el mateix que excita la de van Manen. Encara que el tema sigui el mateix. La subjectivitat i intimitat de l'ull que mira farà les fotografies *naturalment* diferents entre si.

<sup>208</sup> "Hans' werk als fotograaf had al in 1979 een grote impuls gekregen door de kennismaking met de Amerikaanse fotograaf Robert Mapplethorpe, toen die een tentoonstelling had in Galerie Jurka in de Vijzelstraat. (...) Hans maakte toen zelf nog steeds kleurendia's met zijn Nikon. Kort daarna kocht hij, op instigatie van Mapplethorpe, een Hasselblad-camera en ging zich op Studiofotografie richten. Dat was een grote omslag, en onvermijdelijk zijn er duidelijke overeenkomsten tussen het werk van zijn voorbeeld en zijn eigen foto's. Daar zei hij zelf over: "Ik werk, net als hij dat deed, met een enkele lichtbron, op vierkant formaat en in zwart-wit, en ook mijn belangstelling gaat naar de erotiek." (...) Maar er zijn ook duidelijke verschillen. Hans beperkt zich veel meer en maakte veel minder portretten dan Mapplethorpe, de nadruk ligt bij hem meer op het sculpturale van het lichaam. Hans improviseerde tijdens het fotograferen veel meer, zei hij zelf, waar Mapplethorpe veel geplander te werk ging".

<sup>209</sup> Un vincle que, tot i ser recollit per diversos cronistes de la vida del coreògraf neerlandès, és obviat en textos importants que versen sobre la vida de Mapplethorpe, com per exemple la biografia *Mapplethorpe – A Biography* (Morrisroe, 2016) o el relat *Just Kids* (Smith, 2012).

llibre *Mapplethorpe: The complete flowers* (2006), el fotògraf nord-americà va ser un dels membres de la generació d'artistes dels seixanta i setanta que, sobre l'onada de la cultura pop, va revifar les brases de diversos gèneres pictòrics i de construcció d'imatge que havien quedat relegats al passat:

The significance of Pop Art for artists of Mapplethorpe's generation, however, resided in the retrieval not only of figurative subject matter, but of artistic styles that the progressive thrust of the modern movement had cast into the outer darkness of obsolescence. As a herald of Post-Modern attitudes, Pop restored the possibility of making art in portraiture, the still life, the nude, domestic interiors, and other prematurely buried representational genres. (p. 7)

Sota aquest paradigma, Muschamp descriu les nombroses flors fotografiades per Mapplethorpe en termes on ressona una vocació poètica molt similar a l'aspiració posterior de van Manen de ser –tornant a Otten– misterioses i explícites alhora:

Mapplethorpe expects his flowers to be more than pretty. His lilies must toil, spin, and impersonate Baudelaire. His orchids, roses, and even his daisies must know how to project mysterious aspects. They are Method flowers. He counts on them to project intrigue, hints of danger, and other noir effects. Ambiguity is essential; their shadows will contradict what the blossoms appear to be saying, they insinuate as well as ravish. A few are practising to use their stems like whips. (p. 7)

En segon lloc, i tal com recull Scheijen, als dos fotògrafs els uneix la fascinació per l'exploració del món obertament homoeròtic o homosexual en tant que tema. Però, en comparar ambdues maneres d'abordar-lo amb més profunditat, es poden observar similituds més fines i també diferències rellevants que poden ajudar a construir la perspectiva fotogràfica particular que aquí ens ocupa.

Rere l'elecció del motiu homoeròtic ressona, tant en el cas de Mapplethorpe com en el de van Manen, allò que Susan Wolf (2007) anomena “the thrill of being bad”<sup>210</sup> (p. 51). Mentre Wolf apunta –recolzant-se en declaracions del propi artista– com en el cas del fotògraf nord-americà la immersió en el món del sexe homosexual i la immersió rere una càmera gaudien de la mateixa potestat alliberadora (connectant amb aquella experiència de pèrdua de si que en aquesta recerca he vinculat a l'experiència eròtica de la transgressió descrita per Georges Bataille), Eva van Schaik recull, a *Hans van Manen – Leven en Werk*,

---

<sup>210</sup> “The participant's loss of sight heightens his other senses, loosens his inhibitions, and demands that he give up a degree of control – attractive experiences for Mapplethorpe, who saw making love and taking pictures as a form of losing himself: ‘When I have sex with someone I forget who I am. For a minute I even forget I'm human. It's the same thing when I'm behind a camera. I forget I exist’. For Mapplethorpe, immersion in sex and photography brought liberation, both of and from the self. (...) This does not mean that the Catholic attitudes towards good and evil that were ingrained in Mapplethorpe in his childhood were set free. On the contrary, part of the appeal of engaging in illicit activity was the thrill of being bad.” (Wolf, 2007, p. 51). Al llibre *Just Kids* (Smith, 2019) Patty Smith també recull diverses anècdotes on ressona aquesta fascinació primera del seu íntim amic Mapplethorpe – i que tant propera resulta a la fascinació per la transgressió que he mirat de dibuixar en aquesta recerca pel coreògraf van Manen. Per exemple: “Em va dir que ell i els altres escolans escorcollaven en secret l'armari privat del capellà i es bevien el vi de missa. El vi no li interessava, era la sensació estranya a l'estómac el que l'emocionava, l'emoció de fer quelcom prohibit” (p. 75). [“Hij vertelde me dat hij en de andere misdienaars stiekem in de privékast van de priester doorzochten en de miswijn opdronken. De wijn interesseerde hem niet, het was het rare gevoel in zijn buik dat hem opwond, de spanning van iets doen dat verboden was”].

les declaracions del coreògraf van Manen on confessava haver perdut l'interès per l'art de la fotografia a partir del moment en què la imatge fotografiada d'un cos nu va deixar de ser transgressora per passar a ser imatge de consum de masses: el moment en què el nu fotogràfic va deixar d'estar carregat del *thrill of being bad* del que parlava Wolf i que a ell l'havia excitat dins l'estudi a l'hora de prémer el disparador (Schaik, 1997: 436). Una anècdota que reforça encara més la seva fascinació fetitxista per la tensió que acompanya la transgressió d'una o altra norma a través de la seva creativitat –i no necessàriament per la llibertat efectiva o l'emancipació 'real' que suggereixen el contingut de les instantànies que aquesta fascinació genera.

Però si bé es troben units per l'interès temàtic pel món homoeròtic i, en segons quins casos, per algunes de les seves dimensions més *kinky* com l'univers del cuir i el BDSM, el que diferencia ambdós creadors en aquest aspecte concret és la vocació activista, de celebració del fet concret que es representava des d'un lloc també i més marcadament polític. Mentre en el cas de Mapplethorpe la composició detallada i precisa d'escenes pertinents a l'univers del *bondage* són a la vegada creacions artístiques i testimonis literals i documentals d'aquest *món a l'ombra*, en el cas de van Manen les referències a aquests universos *queer* no passen de pertànyer al regne de la cita, de la curiositat, del comentari enjogassat o de l'emblema –part de l'interès que la imatge genera, però mai el seu centre.

Així, si mentre el mostrar aquell món prejudicialment vist com a vulgar o prohibit dotant-lo d'una bellesa i una artísticitat determinades tenia, en les fotos de Mapplethorpe, la vocació de transgredir-ne també el tabú, en el cas de van Manen l'interès romangué sempre en buscar un tipus de tensió més marcadament lúdica. Robert Marshall recull la doble vocació de Mapplethorpe com segueix:

Mapplethorpe wants to make the viewing both participatory and confrontational, particularly with shocking or sexually charged images. His choice of subject matter, combined with the manner of its presentation, reveals a number of consistent attitudes. He attempts to reconcile the formal concerns of color, texture, form, and balance with the subjective and emotive associations of the photographic image. He wants to allow the photograph to be experienced in a different way, to be accepted on the same aesthetic and critical grounds as painting and sculpture. (...) As in all his art, Mapplethorpe combines abstract, formal considerations with his personal and refined vision of idealized beauty in a photographic image to achieve a powerful and memorable statement. (Marshall, 1990, pp. 14-15)

La diferència entre ambdues perspectives sobre el propi acte de creació en relació al tema de l'homoerotisme i les seves dimensions més fetitxistes és que mentre Mapplethorpe se'ns revela com a partícip, testimoni i activista, Hans van Manen interposa més distància i ens brinda un *peek* (una ullada, un cop d'ull) en aquest univers en tant que voyeurs, però sovint no ens apropa a la seva *veritat* o a la dels seus protagonistes.

En darrer lloc, en la mirada fotogràfica de Robert Mapplethorpe ressona encara un últim aspecte que vull titllar de *vanmanesc*: la manera en què aquest embelliment a través de la tècnica de motius banals, vulgars i/o obscens s'aprofita del poder ja descrit aquí dels bodegons *rhopogràfics* del segle XVII per

capgirar, embrutar o qüestionar les categories, jerarquies i imatges culturalment predominants en relació a la representació de diferents tipus de cossos. Ho il·lustra perfectament Ingrid Sischy al seu assaig *The society artist* (1990), on reflexiona sobre aquest aspecte crucial de l'obra de Mapplethorpe a través de l'exemple de les seves fotografies de dones amb cossos altament entrenats (*body-builders*). Diu Sischy:

There are groups of pictures which make people on both sides of the fence feel as if they've been robbed. Chauvinists (...) are uncomfortable to see their notion of women as the weaker sex violated, mocked in the images that depict the naked bodies of women with both a classical beauty of form and so much strength that they could out-Atlas anyone. Yet the same images have received criticism from others; for example, they leave some feminists feeling burned, shouting fire – yet another woman's body that can be viewed as a male's object of desire. And Mapplethorpe's photographs of naked black men, in studied poses, more than once on his studio pedestal, stir up an even more historically loaded broth, an even thicker steep of bias and bondage. Like the pictures of women bodybuilders, from a number of perspectives, they have been judged troublesome because they gut clichés, transgress borders, have an undeniable chic, and show a casting system in which it seems there's only room for the superboddy. True – but these elements belong to the how and why of what Mapplethorpe is holding up for us to see; and these are the ingredients of his alchemy. This is part of the shock of the image – its 'magic', as he would say. (p. 77)

En aquesta reflexió s'hi amaga un paral·lel interessant, un que permet subratllar de nou com és primordialment en l'àmbit formal i discursiu que acompanya la tradició o el llenguatge acadèmic de la dansa clàssica on van Manen troba un dels terrenys més rics per explorar i fer aparèixer el tipus de tensió visual que tant el fascina. Al capítol següent m'estendré a desgranar com aquest buscar de tensions del llenguatge amb si mateix (i/o amb les imatges que porta associades) es tradueix en diferents estratègies recurrents i concretes que es poden observar en diversos dels seus ballets, però val la pena apuntar aquí a què la seva aspiració poètica –com en el cas de Mapplethorpe– és també la de crear (coreografiar, fotografiar) des d'una posició emancipada, una que busca activament alliberar-se o no deixar-se dominar pel bagatge cultural i la tradició icònica en què ha escollit emmarcar-se per donar vida a la seva obra. Fent aparèixer la ballarina sota una llum o amb una estatura o tarannà marcadament moderns, per exemple, o embrutant el propi llenguatge del ballet amb cites provinents d'altres codis de moviment, van Manen estableix un diàleg amb la forma, la tradició i el vocabulari acadèmic del ballet similar al que Sischy proposa per les fotografies de Mapplethorpe en relació al repertori iconogràfic del seu temps:

Take those nudes, again in the context of photographic history as he does, sometimes undoing it, sometimes flipping it over, sometimes playing with it, sometimes reminding with it, sometimes transforming with it. (...) Mapplethorpe has always offended these categories [les que divideixen el món en binaris com fort/feble, masculinitat/feminitat o puresa/impuresa, n. de l'a] – for example, in those images that represent 'the weaker sex' as very strong, or in photographs that portray sex acts and sexual arousal, often zooming in on the penis, subjects which have long been banished as dirty, as not belonging to the higher, purer realm designated for art. (Sischy, 1990, p. 78-79)

Recollint el paral·lel amb l'obra de Mapplethorpe, per una banda, i el del poder *rhopogràfic* dels bodegons flamencs i neerlandesos d'antuvi, per una altra, en aquesta cita s'hi encapsula també i finalment un altre aspecte clau de la mirada fotogràfica de Hans van Manen: la seva passió per allò modern, per allò que venia carregat per l'excitació d'allò nou i prohibit. Una excitació que el coreògraf experimenta tant en el fotografiar d'un penis erecte a punt d'ejacular com en l'exploració lliure i *coreogràfica* del paradigma del ballet clàssic des del seu pensament i mode de fer *contemporani*.

Per tancar aquesta reflexió, és interessant observar com, per altra banda i tal com menciona Eva van Schaik, durant la dècada en què la pràctica de la fotografia va ocupar la seva mirada poètica com a segona activitat creativa, els ballets resultants de la seva feina com a coreògraf resident al Ballet Nacional Neerlandès (HNB) es van veure notablement influïts per la mateixa:

No és d'estranyar que els seus ballets es tornessin cada cop més fotogràfics, en el sentit de contenir *poses* en les que s'insistia amb més contundència que abans, instants de condensació i intensitat energètica i temporal que es deixen gravar a la memòria com una fotografia.<sup>211</sup> (Schaik, 1997, p. 436)

Segurament el més clar exemple d'aquests ballets més fotogràfics és el ballet *Portrait* (1983), un pas de dos entre un focus de seguiment zenital i la ballarina i coreògrafa de dansa contemporània Pauline Daniëls,<sup>212</sup> però també se n'hi poden comptar d'altres com *Sarcasmen* [Sarcasmes], *Pose* i *Bits and Pieces*.<sup>213</sup> La diferència essencial entre fotografia i dansa és la diferència en la qualitat del seu

---

<sup>211</sup> “Verwonderlijk is niet dat zijn balletten steeds fotogenieker werden, in die zin dat zij ook nadrukkelijker dan voorheen bepaalde poses als samengebalde, geïntensiveerde momenten bevatten die zich als een foto in het geheugen latent griffen”.

<sup>212</sup> A *Portrait* van Manen explora les diferents possibilitats i maneres d'il·luminar un cos en moviment amb un sol punt de llum: un focus de seguiment. En la versió per a vídeo d'aquest espectacle veiem el punt de llum deixant només a l'abast de la mirada ara una part del cos, adés el cos sencer des de dalt i des de darrere, deixant-lo en penombra... o bé des d'un racó de l'escena i amb el diafragma obert, deixant el cos de Daniëls més o menys il·luminat en funció de si es troba a prop o lluny del focus des de la diagonal, etc. La ballarina no juga facialment amb l'expressió de les emocions, tot i que, sobretot al principi i al final de la peça, el seu moviment està format predominantment per gestos quotidians que tenen una certa càrrega expressiva relativa a l'agressivitat i la ira (fer cops de puny a l'aire, per exemple). A la primera part, aquest gestos prenen protagonisme gràcies al focus de seguiment, que els il·lumina en exclusiva. En la part final, en silenci, el so que emeten aquests gestos en la seva execució sobre terra i tarima els 'carrega' de nou d'un protagonisme també semàntic. Aquesta expressivitat coneix una dimensió més suau en la manera com la intèrpret 'juga' amb el punt de llum en altres instants. Daniëls sembla fer evident, en aquests moments, la seva consciència de saber-se observada, i es mou en relació a la llum com una model *posant* literalment per una càmera. A *Portrait* el cos particular –andrògin, atlètic– de Pauline Daniëls és així escrutat, observat en detall, seguit pel focus com el seguiria la lent d'un fotògraf de passarel·la. L'accentuació del nostre voyeurisme com a públic es veu evidenciat i reforçat així i per una banda pel focus de seguiment i, per una altra, per la manera en què la ballarina es revela conscient de la 'mirada' de la llum (i de la nostra) a través de mirades neutres però directament o indirectament dirigides a allò que la il·lumina; o a través de la manera en què concatena *poses* i gestos amb moviments per l'escena que semblen tenir com a objectiu, efectivament, que aquells gestos es gravin en les mirades d'espectadores i espectadors com si d'una instantània es tractés. Cfr., per una impressió visual d'aquest ballet a través de fotografies, <https://www.operaballet.nl/ballet/hans-van-manen/repertoire/portrait>

<sup>213</sup> Noti's que, per facilitar la llegibilitat, he optat per no especificar els anys d'estrena dels ballets mencionats en aquells casos que, com aquí, faig una enumeració de coreografies de Hans van Manen a tall d'exemple. Per a major referència, es poden consultar les fitxes artístiques de tots els ballets del coreògraf als annexos d'aquesta recerca.



dinamisme. Si la fotografia intenta captar un instant, fixar una partícula de temps i fer ressonar en l'objecte resultant el dinamisme del que fou *present* (investir-la de *punctum*, tornant a Barthes), en dansa aquesta condició de present és constant. El ressò, l'eco, la vibració de les imatges dinàmiques només existeix en i gràcies al seu dinamisme. En aquells ballets de van Manen dels anys vuitanta més clarament configurats com a concatenació d'imatges estàtiques, la possibilitat d'una experiència tal esdevé paradoxalment més feble.

En el següent capítol analitzaré com la qualitat clínica i erotitzant de la mirada de van Manen com a agent de focalització externa dels seus ballets es tradueix en focalitzadors interns i simptomàtics que guien l'ull de qui mira de diferents maneres cap a direccions o tensions tan concretes com diverses, i sempre proposant agafadors tant d'ordre formal com semàntic per convidar el públic a *entrar dins* la seva proposta. Ara bé, no tots els ballets de Hans van Manen funcionen igual ni assoleixen el mateix grau de vertigen seductor –o no l'assoleixen de la mateixa manera. Valgui per ara apuntar a què en aquells ballets més *fotogènics* dels anys vuitanta, on van Manen sembla compondre sobre un entramat d'imatges que podríem entendre com a fixes o *posats*, la seva concatenació desplaça aquest erotisme – com també passa en les seves fotografies – a una dimensió més literal i, en conseqüència, menys vertiginosament seductora en els termes fins aquí proposats.

### 3. La seducció dels signes

Si en el capítol anterior he mirat de descriure la qualitat erotitzant de la mirada de van Manen en tant que focalitzadora externa dels seus ballets, en el que segueix l'anàlisi es gira sobre la manera en què aquesta mirada té impacte sobre els seus ballets, en observar com es tradueix en un estil determinat d'escriptura coreogràfica. Aquest capítol tracta també de llegir-los, els ballets, amb l'objectiu d'il·lustrar aquells elements simptomàtics que els configuren en un sol tot, una sola poètica i objecte d'estudi. Aquests elements –operacions coreogràfiques, gestos o moviments particulars, modes de fer aparèixer els cossos en moviment, eleccions estètiques, registres, usos de codis o vocabularis de moviment, etc.– ens parlen d'un estil coherent que sempre proposa un punt de vista particular a espectadores i espectadors. La manera en com la mirada de van Manen ressona coreogràficament en cada un dels seus ballets focalitza la nostra mirada en un o més *sentits* (direccions, aspectes, dimensions), sempre a la recerca de generar una sensació d'immediatesa que ja he plantejat en capítols anteriors i que aquí em dispo a explorar amb més profunditat.

Començava el capítol anterior descrivint com la intenció de Hans van Manen, en tant que autor, coreògraf, escriptor dels seus ballets, és romandre en la invisibilitat: cada peça és construïda com una unitat closa i coherent en si mateixa. Per norma general les seves obres no qüestionen el marc de representació convencional del fenomen teatral i s'aprofiten així del *suspension of disbelief* (suspensió de la incredulitat o voluntat de 'creure's la ficció') que la caixa de l'escena genera, convidant a qui les observa a entrar-hi a dins,<sup>214</sup> a veure-les 'tals que són'. Amb això no pretenc implicar que els ballets de van Manen siguin 'realistes', ni que la seva mirada –per invisible– sigui universal o es cregui amb el potencial universalitzador propi de les grans narratives de la dansa moderna. Si de cas, aquest 'tals que són' s'ha de llegir, per una banda, des de l'assumpció tossuda del fet que no existeix quelcom com l'absència absoluta de punt de vista imbricat i construït des de fora en tot fenomen escènic i, per altra banda, des de la comprensió de la sensació de *jouissance* que pot acompanyar un tal fenomen en el cas de la dansa com a quelcom sempre mediat tant culturalment com subjectiva entre allò que és donat a la mirada i la persona que mira –i que en la tradició ballada, escènica i occidental no passarà, en la seva

---

<sup>214</sup> En descriure diferents possibilitats de focalització en el cas d'una representació teatral, a *Visuality in the Theatre* (2011), Maaïke Bleeker refereix al tipus d'identificació a què crec que conviden les obres de van Manen com segueix: "Focalization draws attention to the position from which things, people and events are seen and also how this subjective position mediates the vision presented to us. Focalization helps us to clarify how such subjective positions implied within the address presented to us by, for example, a theatre performance, *invite us to take up these positions*, identifying with the point of view they present us with. 'Identification' here does not mean the kind of non-critical, passive reception whereby the spectator imagines him- or herself to be a character represented on stage. The concept of focalization involves a type of identification that does not aim at erasing difference between seer and seen, but is more like what Bruce Wilshire (1982) metaphorically describes as 'standing in'. The spectator is invited to 'step inside' and to take up a position as represented within the work and to see as if from there" (p. 28, cursives pròpies)

possible relació amb la realitat que l'envolta, de la condició de símptoma delerós de ser descobert. M'afilio en aquest sentit i com ja he fet a la introducció d'aquesta recerca a les paraules de Gerald Siegmund:

On the level of the Real, movement can be conceived as *jouissance*: as that which is more than sense, that which exhausts sense in movement. Because it will always be more than meaningful and readable, I can enjoy the moving body. I can become fascinated by it, Love it, hate it, be appalled yet drawn into its doing. (...) The body as a fetish works as a *sinthome* of the Real. (Siegmund, 2006, p. 84)

Focalitzant-la, la mirada del públic és adreçada en un o altre sentit per tota proposta escènica i, tal com diu Maaïke Bleeker, quan aquesta perspectiva imbricada coincideix amb els desitjos o les expectatives de la persona que mira, es pot donar una sensació d'immediatesa com la que aquí intento descriure:

Focalization allows for an approach to questions of points of view as they are contained in both theatre and performance, starting from: What kind of subjective point of view is implied by what is seen? How does that which is presented address the viewer as viewer? To what kind of desires, expectations or presuppositions does this address (intentionally or unintentionally) respond? In this approach, the truth or immediateness of performance becomes a symptom rather than an ontological given, a symptom that indicates a match between the desires, expectations, presuppositions and anxieties that characterize an actual viewer and characteristics of the subject position implied by what is seen. This match, and not the absence of any received point of view, causes the jubilant experience of immediateness and directness, of being able to see 'as it is'. From a relational approach to visuality, the question is not whether a point of view is absent or not, but *how* focalization mediates in the relationship between the visual address presented by a painting or performance and an actual seer as subject. (Bleeker, 2011, p. 37-38)

Seguint aquesta reflexió, quan dic que els ballets de Hans van Manen es presten a ser vistos 'tals que són' vull dir, per tant, que els marcadors de focalització interna que em permeten parlar de la seva poètica com un tot conviden a qui mira els seus ballets a seguir amb precisió quirúrgica allò que a ell li ha semblat interessant o excitant –sobreposant com qui diu la mirada del públic a la seva des de la voluntat de facilitar, no tant la possibilitat de cada individu que l'integri d'identificar-s'hi personalment i subjectiva, com de permetre-li 'captar-ne' els fetitxes. La sensació exhilarant d'immediatesa a la que Bleeker refereix és *encesa*, en els ballets de van Manen, a través d'aquest acompanyament quasi-dogmàtic de la mirada de l'audiència a través de la forma, per aquesta definició cristal·lina del punt de vista des d'on se'ns convida a mirar cada coreografia a través de l'organització del seu discurs.

En aquest plantejament de sortida, el que és eròtic en van Manen no és tant o no només, com veurem més endavant, la seva predilecció per una exploració literal del joc entre signe i referent dins l'ordre dramàtic de l'atracció sexual entre persones, sinó sobretot el mode de mirar que se'ns imposa com a espectadores i espectadors a través del seu prisma. Aquell espai propi de la dansa escènica d'Occident, delerós de ser omplert i particularment ben definit en la tradició del ballet clàssic del que parlava Gerald Siegmund i al que també m'he referit a la introducció, Hans van Manen no l'omple sinó que merament

el navega: hi escriu, s'hi inscriu i ens hi col·loca a dins també a nosaltres. A partir d'aquí, la singularitat estilística de van Manen es troba en el fet que –tot i convidar-nos convencionalment a ‘entrar a dins’ de cada peça per mirar-nos-la ‘des d’allí’– no ens permet sortir de l'àmbit de la construcció del seu discurs coreogràfic en aquest mirar. Dit d'una altra manera: tot i apuntar clarament amb el dit on ens trobem a cada pàgina, no ens permet veure més enllà del text. La ja mencionada voluntat de despullar els signes amb què treballa de tot ornament i de tota distracció es tradueix així i per exemple en una impossibilitat de ‘perdre’ns de vista’.

La immediatesa que van Manen proposa no s'ha d'entendre, en definitiva, com una invitació a la sensació d'identificació subjectiva i relaxada de qui ha decidit ‘creure’s la ficció’ des de la posició o el punt de visió que cada ballet li proposa, sinó com un mirar que –mitjançant una precisió coreogràfica tan cruel com perversa– ens obliga a mirar allò que se'ns dona a la mirada *eròticament* (que vol dir, tot i tot, a mirar sempre des de la distància que la forma dissenyada des de l'aspiració de seduir ens imposa). Un mirar tens que es vehicula, per tant, en el balancejar-se de la forma coreogràfica sobre el fil que separa el manteniment en la invisibilitat del *seu* posicionament (i la construcció resultant d'un punt de vista implícit clar per a l'audiència), per una banda, i el fet que des d'aquella posició no es reveli res (o no del tot), per una altra. Un joc d'estira i arronsa entre el plantejament d'un enigma irresoluble i el convidar a entrar-hi a dins que accentua el voyeurisme inherent a la posició convencional de l'audiència –particularment, la de l'audiència d'un espectacle convencional de dansa dins la tradició occidental.

El principal eix sobre el que van Manen teixeix coreografia per atrapar la mirada d'espectadores i espectadors i accentuar la seva condició de voyeurs d'aquest enigma ‘altre’ (que sedueix però que inevitablement no es deixa resoldre) és el del joc entre la forma que la seva dansa agafa en sentit sintàctic i la possible significació en termes semàntics que s'hi pugui intuir. Al primer capítol ja m'he referit breument a aquest punt de vista cardinal, on medi i missatge esdevenen una sola cosa, i que ell mateix va concretar en la famosa sentència amb la que va obrir el discurs inaugural del lectorat sobre dansa de la Universitat de Nijmegen l'any 1987: “La dansa expressa dansa, i res més.”<sup>215</sup> (Lustig, 1992, p. 9). En una de les classes magistrals del curs en qüestió, i després de repetides preguntes dirigides a clarificar què havia volgut dir amb aquella frase, van Manen va matisar el seu posicionament:

Amb això no estic dient en absolut que la dansa no tingui sentit... És clar que té un sentit, però el té a través de la dansa. I així la dansa expressa dansa i això té un significat. (...) El que no m'interessa és que intentis explicar una història, que intentis imitar paraules amb gestos.<sup>216</sup> (Lustig, 1992, p. 23)

---

<sup>215</sup> “Dans drukt dans uit, en verder niets.”

<sup>216</sup> “Ik zeg daar helemaal niet mee dat dans geen betekenis heeft... Natuurlijk heeft het een betekenis, maar betekenis door dans. En dus drukt dans dans uit en dat heeft een betekenis. (...) Wat mij niet interesseert, is dat je een verhaal probeert te vertellen, dat je probeert woorden in gebaren te imiteren.”

El que es desprèn de les paraules de van Manen és l'assumpció de la doble naturalesa sintàctica i semàntica del seu medi, la seva comprensió de la dansa com un sistema codificat de formes abstractes que, emperò, apareixen al món mitjançant l'acció, el dinamisme, el tarannà i l'expressivitat de cossos humans en moviment –amb tot el que això implica en termes de possible lectura també dramàtica o emocional. El treball sobre el fil d'aquesta naturalesa ambivalent del seu medi des d'una mirada encesa, *morbosa*, que entén la dansa com un fenomen essencialment eròtic i que també la vol escenificar com a tal, és la pedra angular de la seva filosofia escènica, del seu punt de vista com a creador de danses. Una fascinació que al capítol anterior també he descrit, amb Baudrillard, com la voluntat de construir artefactes seductors per a la mirada i que, tal com he intentat esclarir al primer capítol, s'arrela en una atracció per l'experiència enjogassada de la provocació i la transgressió coherent amb el *tijdsgeest* que governà el seu context cultural i històric durant els seus anys de formació.

Aquest partir de i romandre en la dimensió de les aparences (per potenciar, precisament, la sensació eròtica provocada pel fragor d'allò que s'hi amaga al darrera) és la diferència que separa la poètica de Hans van Manen de coreògrafs com Pina Bausch o fins i tot Georges Balanchine, però també d'altres coreògrafs neoclàssics més proclius a encapsular dins els seus ballets una lectura més psicoanalítica o obertament simbòlica, com és el cas del seu company de generació i context Rudi van Dantzig. Per tal de poder-se comprometre amb allò que apareix, que és aparent, en un sentir eròtic la mirada de van Manen necessita en canvi posar els signes amb què treballa en tensió: han de romandre en el terreny de l'enigma. Tema, nucli o pensament concret són, en la poètica de van Manen, quelcom secundari però essencial en aquest sentit, part integrant d'un simulacre dedicat primerament a l'explotació de l'energia seductora dels signes autoreferencials que el configuren. En un article monogràfic sobre Hans van Manen de l'any 1987 a la revista *Dutch Heights* Eva van Schaik descrivia així aquesta assumpció o aquest abraçar d'un rerefons temàtic que no arriba a caure en el terreny d'allò simbòlic:

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. (Schaik, 1987)

Clive Barnes, crític major de dansa de la Nova York dels anys setanta, ja havia descrit la mateixa idea després de l'estrena a la ciutat d'*Adagio Hammerklavier* el novembre de 1976:

Manen (sic) is not interested in presenting pure-dance ballets, although, perhaps cryptically, 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. (Reynolds, 2002, p. 441)

Encara deu anys abans, l'any 1966, el llavors encara jove coreògraf ja es referia a aquest tenir present d'una ombra de significat obertament temàtic i emocional durant cada procés de creació com una de les pedres de toc de la seva manera de fer:

Es dona el cas que no puc treballar sense un tema, perquè d'aquest tema en surten, per a mi, les emocions a vincular als moviments. El tema no ha de ser clarament reconeixible, ni cal que sigui reconegut, però sí que ha d'estar present com a motiu, per a mi personalment. Per a mi la coreografia és escriure entre línies mitjançant el llenguatge del moviment. Ocupar-me només d'aspectes estètics em resulta impossible. Necessito que les coses es tensin, que hi hagi tensió.<sup>217</sup> (Schaik, 1997, p. 209)<sup>218</sup>

Aquest simulacre, llavors, proper a un referent aparentment descodificable en termes narratius, es concentra sobretot en el *com* apareixen a escena els i les intèrprets dels seus ballets en tant que objectes donats a la mirada. En línia amb allò ja descrit sobre la seva voluntat de mantenir en cert sentit viva la possibilitat de permetre a l'audiència de 'creure's la ficció' que els seus ballets proposen, de mostrar les coses 'tals que són', van Manen objectifica els seus intèrprets en tant que imatges dinàmiques compostes formalment, coreogràfica, però que a la vegada viuen en universos escènics particulars, amagats rere una quarta paret que a voltes es forada però que mai es dissol. Necessàriament carregats de vivència en la seva execució (expressius, inevitablement *llegibles* en tant que persones humanes), els i les intèrprets de van Manen apareixen així davant dels nostres ulls com a *alteritats abstrètes de si* –i la seva manera de relacionar-se entre si com a una representació, com a una *aparença de quelcom*. Mitjançant el joc d'equilibri entre ambdues dimensions, aquestes aparicions ens sedueixen dinàmicament, focalitzant la nostra atenció sobre l'enigma també semàntic que plantegen en el seu esdevenir.

Obrint la reflexió cap al fenomen de la dansa escènica en general, el signe dansat només esdevé interessant, només és seductor o potencialment eròtic pel coreògraf neerlandès si en termes de significació explota els límits del que Roberto Fratini (2011) descriu com la paradigmàtica i mítica ineficiència de la dansa:

La danza es en verdad el dominio más temerariamente paradigmático, puesto que en ella la precesión de las particularidades no es nunca histórica, ni lógica ni, obviamente, moral, sino que coincide mas bien con la mágica ineficacia de un paradigma al que pretende encarnar sin alcanzar nunca la ejemplaridad del cuento edificante. (...) Atribuyendo a la danza una tendenciosidad mítica [per aproximada, laberíntica i incoativa, n. de l'a.] tendremos que aceptar su invidencia como una ulterior estrategia paradigmática: ocultarse en lo extemporáneo del danzar, disimularse realizándose es el papel mismo del paradigma que subyace a toda danza; la danza no es nunca tan fiel a un protocolo mítico como cuando renuncia a cualquier sintagma. No refiere nunca el objeto de su encarnación: lo difiere. No depone, pospone. No sienta, suspende. (p. 50)

---

<sup>217</sup> “Nu kan ik niet werken zonder thema, want uit zo'n thema volgt voor mij de emotie van de bewegingen. Het thema hoeft niet duidelijk herkenbaar te zijn, hoeft ook niet herkend te worden, maar het moet wel aanwezig zijn als motief, voor mij persoonlijk. Voor mij is choreograferen het schrijven tussen de regels in bewegingstaal. Me alleen bezighouden met de esthetiek kan ik eenvoudig niet. Ik heb altijd spanningen nodig.”

<sup>218</sup> Cfr., en relació a com els temes en el seu cas emergeixen de la sempre prèvia elecció musical, 's-Gravesande, 1997, min. 05:55–06:07.

Descrita al capítol anterior, la mirada de van Manen troba en la tendenciositat mítica a la que refereix Fratini el potencial dels seus signes –sempre articulats en un discurs a cavall de l’abstracció formal i l’expressió de quelcom concret– de ser seductors per a la mirada externa.

En els apartats que segueixen exploraré les diferents operacions i estratègies simptomàtiques a través de les quals els ballets de van Manen assoleixen aquesta condició i proposen aquesta perspectiva. En primer lloc, estratègies que afecten el disseny del moviment en un nivell formal (aspectes sintàctics, si es vol) i que tensen el vocabulari del ballet amb si mateix i amb determinades convencions i modes d’aparició tradicionals d’aquest *llenguatge*. En segon lloc, dedicaré atenció a descriure com la mirada obertament *morbosa* de van Manen brinda els seus intèrprets al públic en tant que objectes desacomplexadament compostos per seduir, sovint jugant a subratllar la condició voyeurística de l’audiència. Encara en aquest segon apartat apuntaré a com també es construeix en la seva poètica una representació de masculinitat i feminitat particular: moderna i emancipadora, però al mateix temps arrelada en uns principis profundament tradicionals i romàntics (vuitcentistes). En tercer lloc, descriuré les dues principals tendències de la poètica de van Manen a l’hora d’organitzar la promesa d’un pensament més o menys concret en un sentit temàtic, semàntic, expressiu i sovint literalment eròtic o sexual. Finalment, il·lustraré mitjançant diversos exemples algunes de les restriccions formals i autoimposades que han motivat en un sentit o un altre els seus processos de creació: ‘problemes’ o ‘x’ que s’aïllen coreogràficament de forma *evident* en els seus ballets i que impedeixen, paradoxalment i precisa, que la seva dansa pugui esdevenir mai *evidència* de quelcom.

Per nodrir d’exemples cadascun d’aquests aspectes, em serviré de la informació recollida a través de les fitxes coreogràfiques que he dissenyat per aquesta recerca i a les que ja m’he referit breument a la introducció.<sup>219</sup> Manllevant de Susan Foster parts del mètode proposat a *Reading Dancing* (1986), recullo en aquestes fitxes aquells elements que estructuraven cada peça analitzada en un sistema de possible significat. Hi recullo aquells elements que es configuren, al meu parer i segons el meu punt de vista en tant que espectador i investigador, en els marcadors de focalització interna que dissenyen per al ‘subjecte que mira’ una perspectiva sempre orientada a fer possible la particularment tensa i eròtica –en el cas de van Manen– sensació d’immediatesa que he descrit en els paràgrafs anteriors. Seguint l’exemple de Foster, però apropant el seu model al marc teòric proposat per aquest estudi, he organitzat així les fitxes agrupant els elements destacats de cada ballet sota les categories *Operacions discursives*, *Eros sintàctic* i *Eros semàntic*. A banda, a la capçalera de cada fitxa he recollit altres components destacats de cada ballet però extemporanis al moviment del cos. Això inclou la descripció del disseny escenogràfic i de vestuari; l’enumeració del nombre d’intèrprets (especificant en els casos que això

---

<sup>219</sup> El còmput de fitxes coreogràfiques degudament emplenades es poden consultar per a major referència als annexos d’aquesta tesi.

tingui importància el sexe, l'edat o el color de la pell de qui la va estrenar), i la descripció de la música (nombre de moviments o partitures usades, gènere/s, llargada).

La divisió en aquests tres subapartats m'ha permès visualitzar en cada cas com Hans van Manen fa ús de l'acte de coreografiar per mantenir-se arrelat a la 'pàgina en blanc' que és l'escenari de mode similar al que Barthes descriu pels 'seus' *logothetes*. En primer lloc, les *Operacions discursives* recullen la manera en què van Manen organitza cada ballet a nivell estructural: els capítols o escenes en què els subdivideix; els aspectes més destacats en allò referit a l'organització de cossos en l'espai (incloent sovint el mode escollit pel coreògraf de fer entrar o sortir els intèrprets d'escena), i altres *relacions* destacades amb elements extemporanis al cos que puguin formar, en cada cas, part de l'esquelet discursiu de la proposta (o que n'arribin a proposar el seu 'problema' principal): relacions amb el tempo musical, com és el cas a *Adagio Hammerklavier* (1973), per exemple, o amb un objecte escènic com a *Squares* (1969) o *Kammerballet* (1995). Són, totes elles, operacions que destaquen com a tals, com a eleccions coreogràfiques que ordenen i suggereixen, però no determinen, en la manera en com s'hi balla a través, un significat concret per a cada ballet.

Pel que fa als dos apartats següents, i encara en referència al disseny de les fitxes coreogràfiques, subdividir la informació recollida per cada ballet sota els títols *Eros sintàctic* i *Eros semàntic* m'ha permès col·locar al centre d'aquest acte de lectura l'escrutini d'aquells factors que faciliten de diferents maneres la tensió principal sobre la que es construeix la poètica del coreògraf neerlandès –i amb la que he obert la introducció a aquest capítol. A *Eros sintàctic* recullo així i per una banda aquells instants que en cada peça permeten veure com van Manen es relaciona amb el bagatge formal del llenguatge del ballet: el seu ús particularment 'brut' o 'contaminat' de la tècnica, el vocabulari i els codis que configuren el paradigma de la dansa clàssica –i aquelles restriccions autoimposades o aspectes funcionals destacats i al voltant dels quals s'organitza sovint cada coreografia. Un exemple clar d'una restricció o condicionant d'aquest tipus és la diferència d'estatura entre el ballari i la ballarina a *Trois Gnosiennes* (1982), un factor que –tal com descriuré més en detall a les pàgines següents– marca el disseny de tota la coreografia. Per altra banda, també he recollit en aquest apartat aspectes relacionats a l'ús o la gestió d'elements destacats de vestuari o decorat, però aquí fixant-me específicament en com afecten el moviment, a com modifiquen en alguns casos el disseny de la forma o marquen el mode en què un cos *balla ballet*. És el cas, per exemple, de les faldilles per als intèrprets masculins a *Grosse Fuge* (1971) o les sabates de taló a *Twilight* (1972) o *Pose* (1982). A *Eros Semàntic*, en canvi, recullo per a cada coreografia aquells instants destacats o modes a través dels qual es vehicula un cert pàthos, aquella *ombra de drama* que permet veure els intèrprets a escena com a objectes desacomplexadament compostos per seduir i que plantegen la promesa de sentit concret a la que també m'he referit anteriorment. A banda de recollir aquí determinades i determinants actituds, gestos i mirades, em refereixo també i de nou a l'ús de vestuari i decorat –però destacant en aquest cas aquelles instàncies en què aquests elements subratllen, precisament, la *teatralització* necessària per la poètica de van Manen



per poder ser apercebuda com a una aparença seductora de quelcom que fulgura a través del seu discurs, del seu estil.

### 3.1. Articular el discurs, embrutar el codi

Alexandra Radius ho afirmava sense embuts l'any 1997: “Sense tècnica clàssica no pots ballar ‘Hans’” (Schaik, 1997, p. 222).<sup>220</sup> Hans van Manen ha romàs fidel a la dansa clàssica al llarg de tota la seva carrera. La tècnica, el vocabulari i les figures del ballet formen la base sobre la qual es construeix el moviment en virtualment totes<sup>221</sup> les seves coreografies. El moment, la manera i el lloc en què van Manen entra en contacte amb el ballet i es comença a desenvolupar com a coreògraf ajuden a entendre en part la seva comoditat dins d'aquest univers poètic: la dansa clàssica, sense tradició prèvia als Països Baixos, era percebuda en aquells anys com a quelcom relativament nou i potencialment experimental i contemporani.<sup>222</sup> A banda, però, en el ballet Hans van Manen troba un llenguatge que es presta orgànicament a fer aparèixer el tipus de tensions visuals i semàntiques que a ell li interessien –un sistema codificat de signes que, com recull Roberto Fratini (2015), en la seva transposició de la realitat a escena no ha pretès mai ser més que aparença de quelcom:

Su objeto [el de la dansa clàssica, n. de l'a.] no pretendió en ningún momento ser honestamente más que una apariencia de cuerpo significativa y que este estatuto de apariencia autorizaba al significante a no mantener con el significado una relación ‘moralizada’ de univocidad o de necesidad, sino a producirlo ágilmente por sucesiones de figuras. (...) Si hay una brecha en el horizonte de eventos de la danza occidental, es ese salto ideológico entre apariencia y presencia: la brecha entre la aspiración estética del ballet a mantener en suspenso la referencia del cuerpo postergándola, difiriéndola todo el tiempo en la fuga de sus figuras (todas parciales, todas engañosas), y la pretensión ética de la nueva danza [la Dansa Moderna o Dansa Lliure nascuda a les primeries del segle XX, n. de l'a.] de fundamentar esa referencia en el adventus del cuerpo como cosa en si: aparición y comparecencia del cuerpo que jura sobre sí mismo como sobre una sagrada escritura en el juzgado de la realidad. (p. 55)

---

<sup>220</sup> “Zonder klassieke techniek kan je geen Hans dansen”. Alexandra Radius és la ballarina de més reconeixement internacional de la història neerlandesa del segle XX i una de les primeres ‘muses’ de van Manen. Va debutar sota les ordres de Sonia Gaskell l'any 1957 i va formar part del grup de ballarins rebels que va fundar l' NDT l'any 1959. Va formar part del primer repartiment de nombrosos ballets de Hans van Manen fins a 1980, al NDT primer i, a partir de 1972, per la companyia nacional HNB. Cfr., entre altres, *Alexandra Radius, een danscarrière* [Alexandra Radius, una carrera profesional de dansa], d'Ine Rietsap (1982).

<sup>221</sup> Entre les excepcions caldria comptar les coreografies fetes per a companyies o intèrprets no-entrenats o no-practicants de tècnica clàssica com *Portrait* (1983), amb la coreògrafa postmoderna Pauline Daniëls, *Theme* (1991) per la companyia de dansa contemporània Nationaal Fonds, o la col·laboració amb el *cabaretier* Ischa Meijer *Ischa M.*, de 1985.

<sup>222</sup> Al primer capítol ja he explicat com i per què el ballet es consolida, als Països Baixos de postguerra (1945-1960), com el paradoxal llenguatge de moviment escènic predilecte de tota una generació de nous artistes que compartiren amb van Manen una fascinació per experimentar amb tot allò que era nou. Sense tradició local, el ballet era viscut per aquests ballarins com un medi artístic contemporani, amb un passat ric però que no els obligava a res. Sobretot al si de la companyia NDT (fundat el 1959), el ballet va ser adoptat com a llenguatge, com a tècnica, però no com a estructura institucional modèlica o com a paradigma poètica a seguir amb fidelitat.

En la seva evolució històrica, efectivament, la dansa clàssica fa aparèixer a través del temps un cos cada cop més enganyós o lliure de deutes amb tota forma de veracitat. Al mutisme feminitzat del romanticisme vuitcentista francès –celebrat com la representació *pretensament autèntica* de passions femenines impossibles de verbalitzar, idealment honesta, pura, immaculada– la rellevà en termes de paradigma dominant el del ballet rus de finals de segle. En aquell context, i principalment de la mà de Marius Petipa, el ballet seguí essent un medi de moviment expressiu al servei de contes o faules, però la relació entre coreografia i trama esdevingué cada vegada més relativa. El gènere del *Grand Ballet*,<sup>223</sup> al que Petipa dona forma, es construeix al voltant de codis, escenes i estructures coreogràfiques que permeten a les figures, i a la tècnica i al cos que les fan possibles, de servir-se o celebrar-se, sobretot, a si mateixes. Tim Scholl, a *From Petipa to Balanchine. Classical revival and the Modernization of Ballet* (1994), relata com amb Petipa el ballet esdevé així clarament *espectacular*, grandios, un tipus de dansa escènica ‘dissenyada per explotar el potencial del prosceni al màxim’ (p. 8). Els *Grands Ballets* ideats per Petipa, farcits de *divertissements* deslligats de la història dramàtica de torn, sobreixen les costures de les trames narratives i articulen en canvi el seu poder poètic a través de la quantitat i la qualitat de l’execució de la coreografia.<sup>224</sup>

En un següent pas dins d’aquesta tradició en constant evolució, Scholl destaca com Mihaïl Fokine, fortament influït per les pretensions ètiques de la dansa moderna sobre la veritat de l’experiència del cos en moviment, intenta dotar el ballet de tombant del segle XX d’una forma similar d’honestedat expressiva.<sup>225</sup> Mitjançant coreografies com *La mort du Cygne* (1907) o *Les Sylphides* (1909),<sup>226</sup> Fokine allibera els codis o pics emocionals del gènere de Petipa per presentar-los com a unitats independents on tot el que es veu és, precisament, el treball sobre el potencial expressiu, emocional i dramàtic de la tècnica i del moviment que n’emergeix. El cigne de Fokine apareix lliure de pretext narratiu i lliure, també, de tota l’arquitectura coreogràfica típica dels ballets de Petipa al seu voltant, reivindicant un ‘nou ballet’ més orgànicament metafòric i expressiu que l’anterior (pp. 46-47).

Tan sols dues dècades més tard, Georges Balanchine prendria el relleu de Fokine com a gran renovador dins la tradició del ballet, ansiós de portar-lo al món de les idees i de l’art progressista del seu context.<sup>227</sup>

En el seu cas, aquestes idees estaven fortament influïdes per l’acmeisme rus, una corrent literària que

---

<sup>223</sup> I sota el que cal comptar les obres de Petipa més reconegudes –referents de la tradició balletística que han arribat als nostres dies (i, òbviament, als de Hans van Manen), com ara *La Bella Dorment* de 1890, *El Trencanous* de 1892, etcètera.

<sup>224</sup> Per exemple, diu Scholl en referència al ballet *Raymonda*: “a work best viewed as a series of solos, where the quality and quantity of the dances overwhelm the complex, incoherent plot” (Scholl, 1994, p. 12)

<sup>225</sup> Honestedat no vinculada, com apunta Nancy Reynolds, a la interpretació *personal* del ballari o la ballarina de torn, sinó una honestedat pretensament universal, expressió d’una veritat elevada i encapsulada en les qualitats del moviment en si. Cfr. Reynolds, 2002, p. 425.

<sup>226</sup> Originalment estrenat com a *Chopiniana* l’any 1907

<sup>227</sup> Per una explicació detallada de la proposta poètica de Georges Balanchine i, específicament, del ‘relleu’ que pren de Mihaïl Fokine, cfr. també Homans, 2012, pp. 324-329.

defensava una poesia d'exposició clara, "fugint de la vaguetat, l'obscuritat i el misticisme de la poesia simbolista en favor d'un vers elaborat més finament" (Scholl, 1994, p. 106). La seva coreografia *Apollon Musagète* (1929) es pot veure en aquest sentit com una declaració d'intencions que marcaria tota la seva carrera, una que s'oposa a les idees més propenses a la dimensió dionisiaca de la dansa del seu predecessor.<sup>228</sup> A l'*Apollon*, també un ballet sense trama narrativa, també una extracció del codi del *Grand Ballet* de Petipa, el signe temàtic queda reduït igualment a un esquema. Però a diferència de Fokine, que deixa el cigne o les sílfides en un buit narratiu quasi absolut i concentra tota l'atenció en el patetisme dels personatges mitjançant aquest mutis, aquí l'escena és més reconeixible: veiem el déu grec en una imatge dinàmica i allargassada de trenta minuts on escull la musa de la dansa Terpsícore com la seva favorita. Però un cop definit el marc o la imatge, el focus de l'acció no es gira sobre l'expressió emocional dels personatges ni l'avenç narratiu de l'escena, sinó sobre la declinació de les figures del vocabulari acadèmic, sobre l'articulació de les formes *al voltant* de la imatge en qüestió mitjançant combinacions sorprenents o per aquell temps innovadores. Amb aquesta coreografia Balanchine es presenta al món com a coreògraf estrictament modernista. El seu Apol·lo, en paraules de Scholl, representa "a reasoned response to the frankly dionysian aesthetic of the symbolist decadents who shaped Russian arts and letters in the first decades of the new century" (p. 81).

Amb diferents objectius, tant Fokine com Balanchine van donar, per tant, passos importants en l'emancipació definitiva de les formes o codis del ballet del seu context metafòric i narratiu 'original', convencional, vuitcentista. Absorbint les idees del seu temps (les mateixes que donaren impuls al naixement de la Dansa Moderna, el primer, i les que van dur a una forma de reduccionisme formal a totes les arts, el segon) però sense abandonar la tècnica, van fer entrar el ballet definitivament al segle XX. Una *modernització neoclàssica* que va continuar sent explorada per coreògrafs ben diversos a partir de 1930<sup>229</sup> i que, com ja he recollit al primer capítol, desperta l'interès i la fascinació de Hans van

---

<sup>228</sup> Scholl apunta com entre Balanchine i Fokine s'hi troba exemplificat el debat entre defensors de Dionís i Apol·lo, viu en les corrents artístiques que es movien per Europa durant les primeres dècades del segle XX. Balanchine, igual que el compositor Stravinsky, escolliria bàndol clarament a favor del segon. Cfr., per exemple, aquest citat del compositor sobre la dansa en el mode que proposava Balanchine: "In classical dancing I see the triumph of studied conception over vagueness, of the rule over the arbitrary, of order over haphazard. I am thus brought to face with the eternal conflict in art between the Apollonian and the Dionysian principles. The latter assumes ecstasy to be the final goal - that is to say, the losing of oneself - whereas art demands above all the full consciousness of the artist. There can, therefore, be no doubt as to my choice between the two. And if I appreciate so highly the value of classical ballet, it is not simply a matter of taste on my part, but because I see exactly in it the perfect expression of the Apollonian principle" (Scholl, 1994, p. 93,94)

<sup>229</sup> A *No Fixed Points, Dance in the Twentieth Century* (2002), Nancy Reynolds repassa com – a pesar dels prejudicis expressats de cares enfora, sobretot a l'altra banda de l'Atlàntic – la dansa moderna i el ballet evolucionen a partir de 1930 en paral·lel i contaminant-se l'una a l'altra (pp. 424-429). Tal com recull també Roger Copeland (2004), sobretot des de la banda del ballet la modernització iniciada per Fokine o Balanchine seria explorada sense complexos: "In the 1940s, ballet was located on the 'other side' of a virtual Mason-Dixon line that modern dancers were sternly instructed not to cross (ironically, it had already become commonplace for ballet choreographers to borrow from the varied vocabularies of modern dance. Fokine, Nijinsky, Massine, Balanchine, and Robbins – all in their very different ways – were all modernizers of ballet)." (p. 3). A Europa, un intent particular de síntesi entre tècnica clàssica i expressivitat moderna el proposa Kurt Jooss amb *Der Grüne*

Manen en els seus anys de formació precisament per la sensació de possibilitat i de llibertat que l'envolta.

Sobretot Jerome Robbins (un ballari i coreògraf tant aliè com van Manen a la tradició acadèmica i les seves convencions primàries, per una banda, com ambiciós a l'hora de combinar el seu codi amb tot el que el seu temps i context tenia per oferir-li, per una altra) tindria un important impacte en el coreògraf neerlandès. Entre altres qüestions, Robbins seria un referent per a van Manen en el seu atreviment a combinar el ballet amb gestos, músiques, moviment i motius temàtics tant contemporanis com urbans, provinents del jazz, del teatre musical o de la recerca de moviments nous que responguessin al concepte d'una peça donada.<sup>230</sup> Sjeng Scheijen (2023) recull l'impacte notable que tindria en aquest sentit la visita de van Manen a París l'any 1959, on va veure un programa de quatre ballets de Robbins al Théâtre de la Ville, entre els quals *NY Export: Opus Jazz* (1958), *Moves* (1959) i *The Concert* (1956):

En Hans va sortir-ne exultant. Aquest era el tipus de dansa que buscava: una combinació natural de tècnica clàssica i noves influències sorgides de Broadway i dels balls populars dels cafès nord-americans. Els ballarins no eren de cap manera tècnicament inferiors als millors ballarins de les companyies de ballet més veteranes, però aquí no hi apareixien sílfides ni prínceps ni princeses, ni adoració estafeta ni un romanç sense erotisme. Eren ballarins de carn i ossos que semblaven nois normals, de ciutat, com els que es podien trobar a les places públiques de tot el món lliure.<sup>231</sup> (pp. 144-145)

L'aïllar de la tècnica del ballet de marcs narratius o modes d'aparició tradicionals és en el cas de Robbins més extrem que en el de Balanchine: la forma s'allibera en els seus ballets també de la seva pròpia

---

*Tisch* (1932). El seu estil, marcadament simbòlic, troba com ja he recollit al primer capítol següent als Països Baixos de la mà, entre d'altres, d'Yvonne Georgi. Com bé recull Reynolds, però, el coreògraf que segurament va aconseguir fondre amb més èxit figura clàssica i expressivitat o *presència* emocional moderna a escena va ser el britànic Antony Tudor, que faria carrera eminentment als Estats Units: "Antony Tudor, trained in ballet, was attracted to themes that at the time seemed more apt for modern dance: complex emotions, subliminal yearnings, grief, repressed sexuality. In portraying them he used the dancer's technique as a discursive medium – the vernacular of emotion – rather than as an arbitrary code. The result was a new plastic code in which volume and emotion replaced line and symbol" (Reynolds, 2002, p. 427). Altres coreògrafs de referència que acompanyen a Balanchine i Tudor en la modernització del ballet a partir de 1940 i sobretot 1950 als Estats Units són Jerome Robbins –també mencionat per Copeland en aquest sentit– i, més endavant, companys de generació de van Manen com John Butler, Paul Taylor i Glen Tetley. A Europa, l'herència dels Ballets Russos de Diaghilev – on Fokine i Balanchine desenvolupen o comencen la seva carrera – es va estendre pel continent de la mà de figures com Marie Rambert i Ninette de Valois a Londres i Serge Lifar a París, per exemple. A partir d'aquí, i sobretot a partir del final de la Segona Guerra Mundial, l'escena del *ballet modern* es diversifica i es dispersa pel continent – acompanyant l'evolució del panorama dansístic neerlandès ja descrit al primer capítol d'aquesta recerca amb propostes tant dispars com les de Birgit Cullberg a Suècia, Frederick Ashton o Kenneth Mc Millan al Regne Unit, Roland Petit a França, o John Cranko a Alemanya. (cfr., entre altres, Reynolds, 2002, pp. 178-237 i pp. 265-318)

<sup>230</sup> Com per exemple a *The Cage* (1951) on Robbins barrejaria el ballet amb moviments inspirats pel moviment de diversos insectes.

<sup>231</sup> "Hans was uitgelaten. Dit was het soort dans waarnaar hij had gezocht: een vanzelfsprekende combinatie van klassieke techniek en nieuwe invloeden die voortkwamen uit Broadway en de Amerikaanse café-dansen. De dansers deden technisch in niets of weinig onder voor de beste dansers van de oude balletgezelschappen, maar hier geen sylfides, geen prinszen en prinsessen, geen dweeppzucht, geen onerotische romantiek. Dit waren dansers van vlees en bloed die eruitzagen als gewone stadse jongens zoals die overal in de vrije wereld te vinden waren op school- en stadsploinen."

tradicció per entrar en contacte o per ser pervertida, contaminada, amb altres registres –una forma de transgressió poètica i llibertina que, com veurem en les pàgines següents, Hans van Manen explora amb fruïció i a la seva pròpia manera.

Com a operació discursiva, l'*aïllament* és –junt amb l'*articulació* i l'*ordenació*– una de les operacions que Roland Barthes planteja a *Sade, Fourier, Loyola* (1989) per recolzar el seu argument a favor de la condició de *logothetes* o fundadors de llenguatge dels tres autors literaris que l'ocupen. Aquestes operacions, diu Barthes, separen els seus textos del llenguatge 'natural' no tan sols en el sentit que els alliberen de la necessitat de referir a la realitat en un sentit mimètic,<sup>232</sup> sinó que també els independitzen com a textos en si per esdevenir sistemes lingüístics de nova creació –i marcats per l'estil d'escriptura particular (i paradigmàticament similar entre si) de cada un dels autors (pp. 30-39).

Pel que fa a l'aïllament, doncs, es podria aduir que la pràctica de Jerome Robbins i Hans van Manen de separar els diferents signes de la dansa clàssica del seu entorn original (en el cas *vanmanesc* sempre al servei d'una mirada que es vol erotitzant i transgressora) té un efecte similar sobre els mateixos que la distància que interposa Sade en les seves novel·les entre la societat i el castell inexpugnable o la masmorra on tenen lloc els crims que descriu. L'aïllament obre la porta a la concepció de quelcom nou, a la *llibertat de fer* amb els signes o els personatges el que l'autor vulgui –ja sigui en el text o en la coreografia, i ja sigui al nivell de la forma en què s'escriu o en el tipus d'imatges o accions que aquesta forma faci aparèixer.

Sjeng Scheijen (2023) explica molt bé aquesta atracció per la llibertat compositiva de van Manen quan relata el moment en què, encara molt jove, el coreògraf va abandonar definitivament els ballets narratius després de l'estrena de *Kaïn en Abel*, fet per a la televisió neerlandesa l'any 1961:

De fet, *Kaïn en Abel* pertanyia al tipus de ballets narratius que Hans ja no volia fer. (...) En Hans va prendre cada cop més consciència del seu desig de mostrar una dansa més desinhibida, de mostrar el cos humà alliberat, movent-se d'un cantó a l'altre desfent-se de tota doctrina, demanda o necessitat imposada des de fora, i amb tota la seva brillantor estètica.<sup>233</sup> (p. 191)

El seu amor per aquesta dimensió més brillant i apol·línica del seu medi queda també recollit en les següents declaracions al diari *Het Parool*, fetes després de l'estrena del seu *Symphony in Three Movements*, coreografiat dos anys més tard que *Kaïn en Abel* sobre la partitura homònima d'Igor

---

<sup>232</sup> Els tres autors, diu Barthes, invoquen, gràcies a la manera en com structuren el discurs, realitats moralment impossibles (Sade), experiències divines inabastables pel verb (Loiola) o utopies socials mai realitzades (Fourier). Per exemple, quan es refereix a Sade, Barthes diu: "Being a writer and not a realistic author, Sade always chooses the discourse over the referent; he always sides with *semiosis* rather than *mimesis*: what he 'represents' is constantly being deformed by the meaning, and it is on the level of the meaning, not the referent, that we should read him" (Barthes, 1989, pp. 36-37). O encara: "'Reality' and the book are cut apart: they are not linked by any obligation: an author can talk about his work ad infinitum, he is never bound to guarantee it" (p. 137).

<sup>233</sup> "Eigenlijk behoorde Kaïn en Abel tot het soort narratieve balletten dat Hans niet meer wilde maken. (...) Hans werd zich steeds bewuster van zijn verlangen om het ongeremde dansen te laten zien, om het niet door externe eisen of behoeftes geïndocctrineerde, bevrijde, zwierende menselijke lichaam te tonen in al zijn esthetische schittering."

Stravinsky (i ja mencionat al primer capítol com el ballet on el coreògraf ‘es troba’ per primer cop amb una manera de ‘fer danses’ que acabaria esdevenint la base del seu estil):

M'agradaria seguir treballant en aquesta direcció. Extreure encara més el classicisme de la dansa, és a dir: eliminar les decoracions innecessàries. Allò clàssic en si, és això amb el que vull seguir. Dansa en diàleg amb la música. (...) Sense pantomima, desplegant un tema en mer moviment! Però a la vegada mirar de fer-ho sempre d'una manera diferent!<sup>234</sup> (Scheijen, 2023, p. 212)

Al gust per la llibertat formal cal sumar-hi per tant, en el cas de van Manen, la fascinació per l'experiència de la transgressió que es desperta en experimentar amb quelcom ‘nou’ o ‘diferent’. Pel que fa a les seves coreografies, aquesta ànsia es concreta, en part, en un disseny i una articulació de tot el que la dansa clàssica li ofereix en tant que sistema lingüístic de base –moviments, però també imaginaris, valors, convencions compositives– dirigit precisament a embrutir-lo o pervertir-lo *discursivament*. La llibertat compositiva que observa i manlleua de Balanchine, van Manen l'aprofita per articular un llenguatge que tensa (al mode de Robbins i dels textos de Sade o Loiola segons Barthes), les formes contra si mateixes i contra les normes o convencions estilístiques que les governen.

A *Pleasure in Paradigm* (2022), Rudolphus Teeuwen resumeix de la següent manera les teories de Barthes pel que fa a la tendència de Sade, Fourier i Loiola d'escriure amb la mirada primerament girada cap a la construcció del discurs:

*Sade Fourier Loyola* is the book in which Barthes celebrates radical newness and presents it as offering a Reader the delight, Barthes presumes, must have animated the three authors. The three devise a second language, made up of material from their first language, but unlike the first language not made for communication. The second languages of the three authors combine known words and grammatical categories from their first languages but in ways that do not make acceptable social, ideological, philosophical, or political sense. (p. 55)

D'un mode similar a l'aquí descrit, van Manen també tensa el llenguatge contra si mateix, aïllant-lo del seu *sentit original*, per fer-lo aparèixer de cares enfora com un sistema de signes nou i transgressor, i delerós de ser llegit com tal.

Pel que fa específicament a l'articulació, Roland Barthes descriu com mitjançant eleccions estilístiques, formals i estructurals reconeixibles i coherents els textos d'aquests tres autors aconseguen apuntar a aquests objectius poètics fora-del-món, deslligats del referent i emergents del text en si. En Sade, per exemple, Barthes recull com totes les seves novel·les s'organitzen al voltant d'un estricte protocol, d'un codi eròtic format d'unitats amb una clara jerarquia: postura, operació, *tableau* o figura, episodi, *scéance*. Unes normes que, segons diu el filòsof “permeten una formalització del llenguatge eròtic, anàloga als diagrames en forma d'arbre proposats pels nostres lingüistes: en suma, aquí estariem parlant

---

<sup>234</sup> “In die richting zou ik verder willen werken. Nog meer het classicistische eruit halen, dus alle overbodige sier weg. Het klassieke zelf, daar wil ik mee doorgaan. Dans in dialoog met muziek. (...) Zonder pantomime, in louter beweging een thema ontvouwen! Maar dan toch telkens proberen het anders te doen!”

de l'arbre del crim" (Barthes, 1989, pp. 28-29). Un *arbre criminal* que, però, només existeix en la mesura en què l'autor s'hi ha implicat *lingüísticament*: no són crims somiats o narrats, sinó únicament construïts, reals, part de món en tant que discurs articulat conforme a aquest protocol, a aquest càlcul (p. 33).

En el cas de Loiola, l'articulació del discurs és tant extremadament precisa i elaborada que esdevé, en si mateixa, un exemple de l'actitud que l'autor proposa a qui el llegeix. L'extrem fins al que arriba el jesuïta en la divisió dels seus *Exercicis* en unitats temporals (setmanes, dies, moments, hores), oratòries (exercicis, contemplacions, meditacions, tests, col·loquis, preàmbuls, precis) o unitats metalingüístiques (anotacions, punts, maneres, notes) prové de la seva voluntat, diu Barthes, "d'ocupar la totalitat de l'espai mental [de l'exercitant, n. de l'a.] i utilitzar, en conseqüència i fins al seu últim extrem, els canals a través dels quals es pugui recuperar la capacitat de parlar [*speech energy*, a l'original, n. de l'a.] i d'omplir de color, per dir-ho d'alguna manera, la seva pregunta" (p. 54).

En l'articulació de discursos dinàmics sobre la base de les figures i codis de la dansa clàssica de van Manen reconeixem una voluntat similar. A la seva manera, i sempre des de la ja recollida voluntat de donar a qui observa la possibilitat de *ser capaç de seguir allò que l'ocupa* sense poder donar-li nom, ell també omple la totalitat de l'espai i del temps (sobretot el musical)<sup>235</sup> de moviments *aparentment alliberats* de tot deute amb qualsevol forma de veracitat o tradició tot i mantenir una àncora clavada en la base tècnica de la dansa clàssica com a primer llenguatge sobre el que construeix el seu discurs. A partir d'aquí, el que fa particularment eròtica l'articulació emancipada del discurs coreogràfic *vanmanesc* és en part la seva actitud trapella a l'hora de *teatralitzar-lo*,<sup>236</sup> la voluntat sempre activada

---

<sup>235</sup> Més endavant en aquest capítol relato com Hans van Manen parteix de i treballa amb la música de manera gairebé obsessiva, sempre intuïtiva però també analítica. Omplint la música coreogràficament, expressivament, conceptualment, no deixa espai a la incongruència i obre així la porta a una percepció potencialment més 'relaxada', abandonada, de les seves obres: qui ha de recuperar l'alè o veure tenyida la seva pròpia pregunta de color al mode de l'exercitant *loiolà* és qui s'ho mira des de fora.

<sup>236</sup> A *aïllament, ordenació i articulació*, com ja he recollit al capítol anterior, Barthes suma la *teatralització* com a operació afegida que separa definitivament els 'seus' tres escriptors de la resta: "Were *logothetes* to stop at setting up a ritual, i.e., a rhetoric, the founder of Language would be no more than the author of a system (what is called a philosopher, a savant, or a thinker). Sade, Fourier, Loyola are something else: formulators (commonly called writers). In fact, to found a new Language through and through, a fourth operation is required: theatricalization. What is theatricalization? It is not designing a setting for representation, but unlimiting the Language". (Barthes, 1989, pp. 5-6) La teatralització és, aquí, entesa com l'acte de girar el llenguatge sobre si mateix, centrar-lo en la seva pròpia escenificació, en la trampa i el cartró, generant un buit al seu exterior i desvinculant-lo de la materialitat del significat de les paraules. És mitjançant aquesta operació que els *logothetes* de Barthes excedeixen el llenguatge per passar a no dir res, a perdre el sentit per apuntar operativament, discursivament, estilísticament a un quelcom que no es deixa concretar o assumir per qui els llegeix. Els Textos que produeixen, així, depassen la intel·lectualitat i es converteixen, segons l'animada i encesa defensa que en fa Barthes, en objectes de plaer: "The Text is an object of pleasure. The bliss of the text is often only stylistic: there are expressive felicities and neither Sade nor Fourier lacks them. However, at times the pleasure of the Text is achieved more deeply (and then is when we can truly say there is a Text): whenever the 'literary' Text (the Book) transmigrates into our life, whenever another writing (the Other's writing) succeeds in writing fragments of our own daily lives, in short, whenever a coexistence occurs. The index of the pleasure of the Text, then, is when we are able to live with Fourier, with Sade. To live with an author does not necessarily mean to achieve in our life

per una mirada *morbosa* i transgressora de posar els codis i les figures del ballet en tensió amb si mateixes mitjançant diverses operacions –i que ara em dispo a il·lustrar mitjançant alguns exemples.

El discurs de Hans van Manen en allò referit a l'articulació sintàctica de les seves coreografies *va*, per tant, *de* no deixar aparèixer els signes del ballet com a tals sinó de pervertir-los sempre d'una o altra manera: traient-los de context, desposseint-los de tota metàfora original, estilitzant-los, tergiversant-los o embrutant-los. Sempre a la recerca d'allò nou, sempre a la recerca de l'excitació que aquesta tensió formal pot generar, totes aquestes operacions recurrents es poden observar com a parts d'un protocol eròtic a la manera de Sade –i on el crim està, precisament, en aquesta perversió del llenguatge des del llenguatge, en una articulació *perversa* de la sintaxi del ballet.

### 3.1.1. Embrutar

He descrit, fins aquí, l'interès de Hans van Manen per la dansa clàssica com a llenguatge formal emancipat, lliure de deutes amb tota metàfora o promesa de veracitat. Un despullar dels signes de la seva condició tradicional o convencional que en el seu cas no implica només un alliberar-se de la trama narrativa, sinó també de tota necessitat de romandre fidel a altres aspectes estètics o paradigmàtics del ballet. Això el diferencia de Fokine o de Balanchine, que finalment tenien com a objectiu celebrar o fins i tot exaltar diferents aspectes o potències poètiques del mateix –ja fossin en el terreny expressiu o estètic, formal. Un cop aïllats, el *llibertí* van Manen s'interessa, en canvi i precisament, per provocar la mirada de l'espectadora o espectador tensant també els signes del ballet amb el paradigma i les convencions que l'acompanyen. En termes sadians, van Manen perverteix o viola aquests signes mitjançant diverses operacions –i ho fa *clarament*, deixant tant els signes com les perversions a la vista de qui les observa.

Molts dels 'moviment-signatura' que fan l'estil de van Manen immediatament reconeixible –i que es troben en virtualment tots i cadascun dels seus ballets des de mitjans dels anys seixanta– són en si mateixos un exemple de contaminació, d'embrutiment del vocabulari acadèmic en aquest sentit.<sup>237</sup>

---

the program that author has traced in his books; (...) it is a matter of bringing into our daily life the fragments of the unintelligible that emanate from a text we admire (admire precisely because it hangs together well), it is a matter of speaking this text, not making it act, by allowing it the distance of a citation". (p. 7) És de rebut remarcar el suggeridor paral·lel a traçar entre el particular plaer de llegir que Barthes aquí descriu amb la *jouissance* que pot generar el mirar la buidor que la dansa genera en la descripció ja anotada d'aquest acte de la mà de Gerald Sigmund en aquest capítol i a la introducció. Cfr. Siegmund, 2006, p. 82.

<sup>237</sup> De fet, la definició de moviments-signatura com a operació en sí també es podria considerar com una provocació, ja que ofereixen una versió nova i autònoma de llenguatge dansat, de sistema codificat de moviment sobre la base del ballet. Una variació amb unitats sintàctiques originals i *seves*, similar però no igual al vocabulari acadèmic: un vocabulari *vanmanesc*. Sobre això, el propi Hans van Manen digué en una entrevista per a televisió de l'any 1980: "No tinc res en contra d'allò clàssic, tot el que faig es basa en l'art de la dansa clàssica, però les mans les faig així [en forma de V baixa, n. de l'a.] perquè crec que llavors la gent es fa més alta, crec que també és més bonic, més poderós que això [fa la primera posició de braços de ballet, n. de l'a.]. Això em recorda massa



Destaquen, per exemple, diverses posicions de braços com la que estén els braços en diagonal per damunt dels caps del ballarins en una V baixa oberta –ja sigui amb les mans esteses però relaxades, en flex, amb el puny tancat o apuntant amb el dit índex cap enfora. Una posició que s’escapa del registre de possibilitats codificades a partir de les cinc posicions *originals* del ballet i proposa en canvi una variació considerable a l’extensió dels braços en una quarta posició en avant. O, encara, la molt recurrent col·locació de braços a l’alçada de la cintura amb els punys tancats contra la pelvis, els colzes tirats enrere i les espatlles lleugerament arronsades. Aquesta posició no varia el registre del ballet sinó que més aviat s’hi oposa, tancant els braços sobre el cos i negant tota possibilitat de llegir-lo com a una imatge etèria o altrament apuntant a cap forma de lleugeresa. Són posicions atractives per la seva *diferència*: la tipologia general del moviment, el registre de les frases en què s’insereixen aquestes posicions, segueix deixant-se llegir en tant que ballet, però aquests dibuixos o postures particulars impedeixen que pugui ser una lectura convencional.

Pel que fa al disseny no ja de les posicions sinó del moviment, l’estil de van Manen es pot definir igualment com un ballet contaminat, volgutament i transparentment impur. En paraules d’Alexandra Radius, Hans van Manen va a la recerca d’un entremig entre “bellesa clàssica i sensualitat *sexy*”<sup>238</sup> (Schaik, 1997, p. 222). Un dels trets estilístics al servei d’aquest objectiu és la infecció del vocabulari acadèmic de maneres de moure el cos clarament provinents d’altres codis o registres de moviment, com per exemple el jazz, el swing, els balls llatins com el mambo, o directament a través de gestos estilitzats però clarament extrets de la vida quotidiana o del món de l’esport.

En ocasions aquestes són cites literals o ocupen un lloc central en la proposta conceptual d’un ballet determinat, i més endavant discutiré alguns exemples on aquest és el cas. Però aquest embrutar del ballet mitjançant gestos i sobretot maneres d’organitzar mecànicament el moviment provinent d’altres registres forma part de l’estil *vanmanesc* d’una manera generalitzada. Per exemple, en la tendència de fer moure ballarines i ballarins per l’espai arrossegant els peus en paral·lel mentre mouen la cintura sinuosament d’un cantó a l’altre: l’ús de la pelvis, en general, en van Manen és també una forma de ‘sortir’ del ballet sense sortir-ne del tot –perquè el que es veu mai es converteix en un fragment de mambo *stricto sensu*, sinó que aquell moure de la cintura, tot i ser executat fins a l’extrem que la pelvis permet, és imbricat en la partitura de moviment com a moviment i prou, obrint el registre de moviment a una nova possibilitat.<sup>239</sup> També es pot comptar en aquesta categoria o mode de fer el caminar de

---

al ballet romàntic.” (Bank, 1986, min. 05:10–05:33). [“Ik heb niks tegen klassiek hoor, alles wat ik doe is gebaseerd op klassieke danskunst, maar ik doe die handen zo omdat ik vind dat mensen dan langer worden, ik vind het ook mooier staan, krachtiger dan dit. Dat doet me te veel denken aan de romantische klassieke danskunst.”]

<sup>238</sup>“Klassieke schoonheid en sexy sensualiteit.”

<sup>239</sup> L’interès de Hans van Manen per les possibilitats dinàmiques del swing o el jazz –així com la influència de Jerome Robbins en aquest sentit– ha estat recollit per diversos autors i en diferents entrevistes amb el coreògraf. Per exemple, al documental televisat *Dans in een kastje* [Dansa a dins d’una caixeta] van Manen diu: “Crec que

puntetes molt juntes, aixecant els braços amb les espatlles arronsades, un fer on es combina un moviment de cames reminiscent del swing amb un dibuix a la part superior del cos que recorda a un gest extret de la vida quotidiana (un que sembla dir ‘no ho sé’) –però on cap de les dues dimensions apareix com una referència literal. Encara un tercer exemple: el caminar amb el peu en flex i amb els braços viatjant d’un cantó a un altre amb els punys tancats –un caminar que, aquest sí, s’apropa sospitosament a un marxar enfadat d’una baralla, o al caminar de Fred Astaire enmig de les seves coreografies pel cinema i que –igual que aquest últim– apareix en els ballets de van Manen com un recurs més, com un gest estilitzat i executat des d’un control muscular que sovint el fa fondre’s amb les figures o moviments *balletístics* que el precedeixen o el continuen.

Analitzem, per exemple, *Fantasia*,<sup>240</sup> del 1993. És un ballet sense trama sobre música de Bach on precisament un dels principals atractius dinàmics és el joc de contrastos entre moviments bruscos i angulars, per una banda, i sinuosos i lligats, per una altra –i on els primers evocuen posicions més clarament reminiscents o pertinents al vocabulari del ballet, mentre que els segons òbviament se’n distancien. Ja en l’entrada de les tres ballarines a l’inici de la coreografia aquest contrast queda plantejat de forma explícita: col·locades en pla frontal al fons de l’escenari i en contrallum, les ballarines passen per diferents posicions de braços de ballet mentre avancen lentament. La rapidesa amb la que passen d’una posició a una altra en si mateixa ja divergeix en aquest cas d’aquest protocol –en traeix, per dir-ho d’alguna manera, el principi de successió fluïda entre posicions per presentar-nos-les com un seguit de *poses* més accentuades i separades entre si. Una divergència que s’accentua quan, en entrar en un camp de llum més clar i amb l’entrada d’un nou motiu musical, el seu registre de moviment canvia: dobleguen els genolls i, des d’aquest major arrelament a terra, emprenen una sèrie de moviments, ara sí, lligats entre sí, però anticlàssicament executats des de l’ondulació de la cintura.

*Fantasia* també serveix d’exemple per observar la manera particular de gestionar el pes de l’altre en el moment en què dos cossos ballen junts i en contacte dins l’estil *vanmanesc*. Aquí també es combina la ‘manera de fer’ del ballet clàssic (on un ballarí serveix de suport i dador d’impuls a una ballarina) amb

---

tot ha de tenir swing. (...) Si arribes tard just a temps. És a dir: just a temps, però massa tard. Llavors les coses comencen a tenir swing. Jerome Robbins, crec que el que ell fa és el millor que hi ha en aquest camp.” (cfr. Dekker, 1999, min. 07:42-08:15). (“Ik vind dat alles moet swingen. (...) Als je net op tijd te laat bent. Dus nèt op tijd, maar te laat: dan gaan de dingen swingen. Jerome Robbins, dat vind ik het mooiste wat er is op dit gebied.”). També Sjeng Scheijen recull diverses declaracions del coreògraf sobre allò que l’atrau del vocabulari o l’estètica del jazz. Per exemple: “En Hans va fer un ús intensiu d’aquells moviments, que coneixia bé dels cafès, però que ara havia d’ensenyar als altres. En una entrevista a *De Telegraaf* va dir: ‘Em vaig posar davant del mirall, i així vaig aprendre la tècnica, (...) el millor del jazz és que pot ser lleig. O millor dit, un moviment que seria lleig en el vocabulari clàssic –el mateix moviment és bonic en el registre del jazz.’” (Scheijen, 2023, p. 175) [“Hans maakte intensief gebruik van die bewegingen, die hij goed kende uit cafès maar die hij nu aan anderen moest leren. In een interview met de Telegraaf zei hij: ‘ik ben voor de spiegel gaan staan, en zo heb ik de techniek geleerd, (...) het fijne van jazz is, het kan lelijk. Of beter, een beweging die in het klassieke vocabulaire lelijk zou zijn – diezelfde beweging is in jazz mooi.’”]

<sup>240</sup> Cfr., per una impressió visual d’aquest ballet a través de fotografies, <https://www.operaballet.nl/ballet/hans-van-manen/repertoire/fantasia>

moments on la gestió del pes és compartida, i on aquesta interdependència és aprofitada per guanyar impuls, frenar un gest de manera més accentuada o sostinguda o proposar un gir en modes que recorden molt més a l'univers del swing. En aquest sentit es podrien prendre també com a exemples alguns dels ballets que giren exclusivament al voltant de la interacció d'una sola parella i on aquesta interdependència ocupa un lloc central en el disseny de la coreografia, com és el cas a *Two* (1990) o *Déjà Vu* (1995).

Un altre ballet paradigmàtic en allò que refereix a la manera en què van Manen posa la tècnica clàssica en contra o en tensió amb si mateixa és *Solo*<sup>241</sup> (1997). Com el seu propi nom indica, *Solo* volia ser un exercici coreogràfic per a un sol intèrpret –quelcom que és rar en el còmput de l'obra de van Manen, molt més centrat en la fórmula del pas de dos o les composicions de grup. Aquí es veu en canvi a tres ballarins ballant sols sobre l'escenari, rellevant-se l'un a l'altre a intervals més llargs o més curts fins a un curt seguit de frases finals on ballen tots tres junts i en sincronia. El que alimenta la proposta, el que atrapa l'atenció d'aquesta partitura coreogràfica 'per a un cos sol' des del punt de vista de l'ús particular de la tècnica acadèmica i del paradigma poètic al que pertany és, per una banda, l'aïllar de la variació per a ballarí solista com a fórmula coreogràfica única i alliberada de tot context i, per una altra, l'embrutament del vocabulari clàssic en els termes fins aquí descrits per explotar la sensualitat dels tres cossos masculins que apareixen a escena.

Els tres ballarins apareixen i desapareixen d'escena convidant o reconeixent l'entrada de qui els relleva. L'ambient general és, a nivell expressiu, un de joc, de competició fins i tot. Ballada sobre una de les partites per a violí de J.S. Bach, la partitura coreogràfica és tan àgil i dinàmica com la musical –i la rapidesa en la successió dels moviments, el mostrar de la capacitat dels tres ballarins de seguir el ritme i la melodia en la seva execució, sembla el principal motor conceptual de tota la proposta. En aquest jugar i mostrar el virtuosisme ressona un dels propòsits de les variacions per a ballarins solistes ja des dels temps del ballet romàntic, però que Marius Petipa accentua i subratlla en sentit espectacular a finals de segle XIX: gradualment, en la tradició del *Grand Ballet* les variacions solistes cada cop més són destinades a mostrar de forma transparent, brillant, les aptituds tècniques d'una o altre intèrpret.<sup>242</sup> A banda d'aquest brillar tècnic centrat en la rapidesa de l'execució del màxim de moviments possibles sense perdre el compàs, la tipologia de moviments a *Solo* subratlla la qualitat juganera que es busca establir entre els tres ballarins, així com complicar o embrutar el codi clàssic per fer encara més aparent la dificultat que implica la velocitat d'execució.

La coreografia combina així moviments del vocabulari clàssic –destaquen arabesques [fr], temps levés [fr] i nombrosos desplaçaments en chaînés [fr] –amb d'altres on es proposen variacions notables sobre

---

<sup>241</sup> Cfr., per una impressió visual d'aquest ballet a través de fotografies, <https://www.operaballet.nl/ballet/hans-van-manen/repertoire/solo>

<sup>242</sup> Cfr., per exemple i respectivament pel ballet romàntic i pels *Grands Ballets* de Petipa, Foster 1989, pp. 167-169 i Scholl, 1994, pp. 6-8

el vocabulari convencional. Per exemple: els nombrosos girs que surten d'una preparació típica per una pirouette [fr], però que es desenvolupen de forma peculiar o amb una complicació afegida: amb una cama en retiré però en paral·lel i amb el cos lleugerament flexionat endavant, o amb el peu en flex i amb la cama pujant i baixant d'un passé retiré també en paral·lel mentre el cos dibuixa un doble gir acabat amb un jeté; etc. També s'hi poden observar contaminacions d'altre ordre: cites a gestos quotidians (un arronsar d'espatlles mirant enlaire com dient: 'què vols?') o bé posicions obertament sensuals o sexuals com l'instant en què un dels ballarins es col·loca sobre mans i peus a terra amb el cap mirant al lateral de l'escenari i el cul en *pompa*. També destaquen els moviments aparentment provinents d'altres gèneres o registres dansístics, com per exemple un moure de braços particularment sostingut i en ritme ternari que recorda a la salsa o a d'altres balls llatins. I dic recorda perquè els moviments de braços, amb tota la sensualitat que els caracteritza, són executats no obstant això i sempre des de certa distància amb el referent original (per un ballarí mentre s'aguanta sobre la mitja punta, per exemple). Aquestes citacions no són extraccions completes, no arribem mai a veure un pas de salsa *comme il faut*, però sí que introdueixen un contrast que atrapa l'atenció, que sorprèn perquè contamina –però que no ve d'enlloc ni va enlloc en cap altre sentit que no sigui el de ser part de la partitura coreogràfica i pol d'atracció per a la mirada en direcció, en aquest cas, a la seva complicació.

La possibilitat de pervertir o embrutar el vocabulari tècnic del ballet en funció dels seus propis interessos i gustos estètics o dinàmics –i des de la llibertat que li donava el 'no estar condicionat per la seva tradició'– ha estat una de les principals motivacions poètiques i coreogràfiques de van Manen al llarg de tota la seva carrera. És interessant subratllar aquesta idea recordant que als seus inicis van Manen va escollir precisament música jazz –quelcom bastant revolucionari per l'època– per acompanyar algunes de les seves primeres coreografies, i ressaltar així mateix els motius que van dur-lo a deixar de fer-ho uns anys més tard. Al ja mencionat *Swing*, de 1956 i sobre música de Stan Kenton, el seguirien propostes com *Klaar Af!* (1961), sobre cançons de Duke Ellington. Una de les primeres coreografies comissionades per la llavors acabada de néixer NDT (i ja comentada breument al capítol primer), *Klaar Af!* va causar furor als Països Baixos, en part per l'adaptació que se'n feu poc després per la petita pantalla. Inspirat per ballets de Jerome Robbins com *NY Export: Opus Jazz* (1958), van Manen introdueix aquí i per primera vegada en el seu registre de moviment gestos provinents de l'esport o de la parada militar en una coreografia de to humorístic que majoritàriament es construeix al voltant de codis de moviment infectats per l'univers dinàmic del swing.<sup>243</sup>

L'èxit rotund de *Klaar Af!* va provocar que des de diversos mitjans de comunicació se'l comencés a identificar amb l'etiqueta mediàtica de 'coreògraf de ballet-jazz' –una categoria que, en tant que tal, li resultava molt poc interessant. Per a ell, l'univers del jazz era un univers més al seu abast, un registre o un codi amb què jugar lliurement i a la seva manera. Tornant a obrir el focus a la idea de la fascinació

---

<sup>243</sup> Cfr., a banda d'allò ja recollit sobre aquest ballet al primer capítol, Scheijen, 2023, pp. 174-175.

de van Manen per atreure la mirada del públic mitjançant l'articulació perversa o contaminada de diferents llenguatges, un perfil tant reduït com aquest no li feia cap favor:

Així doncs, el jazz obria tot tipus de perspectives artístiques, socials i empresarials, i era lògic que en Hans fes més ballets en els quals el jazz tingués un paper protagonista. Però aleshores ja sabia que no només volia fer ballets sobre música de jazz. La llibertat que li oferia el jazz era preciosa, però seguia anhelant el ballet de la gran forma, seguir en la manera ambiciosa de fer danses capitanejada pel llenguatge de Balanchine.<sup>244</sup> (Scheijen, 2023, p. 179)

Justament des d'una voluntat de provocar, de sempre provar quelcom nou o de sorprendre per un aspecte o un altre, Hans van Manen va voler mantenir-se en el paradigma del ballet, i va resistir-se activament a ser identificat amb el jazz com a part quintaessencial de la seva poètica. Sjeng Scheijen recull com, poc després de l'estrena del ballet sobre música de jazz *Voet bij Stuk* [Ens Mantenim Fermes], de 1962, van Manen va acomiadar-se conscientment de la música jazz com a companya de ball:

Potser va ser aquesta perfecció estilística<sup>245</sup> la que el va fer abandonar la dansa jazz. Havia tret d'aquell registre el que volia i ara aspirava a explorar coreogràficament en altres direccions. Quan els periodistes feien preguntes sobre els seus ballets-jazz, ell responia cada cop més irritat, sobretot quan també volien escoltar que el seu germà Guus havia estat la inspiració per escriure ballets-jazz. 'No, no és això! Per a mi, el món del jazz és com qualsevol altre món: un nou camp de possibilitats que vull explorar i que necessito per poder avançar'".<sup>246</sup> (Scheijen, 2023, p. 195)

A partir de *Voet bij Stuk* Hans van Manen es faria acompanyar majoritàriament<sup>247</sup> per partitures musicals de signe 'clàssic' –això sí, viatjant per diferents èpoques, estils i configuracions, des de Bach, Mozart o Beethoven fins a Arvo Pärt, i des de solos per a piano o violí fins a extractes d'òperes o peces

---

<sup>244</sup> “De jazz opende dus allerlei artistieke, sociale, en zakelijke perspectieven, en het was logisch dat Hans meer balletten zou gaan maken waarin jazz een hoofdrol speelde. Maar hij wist toen al dat hij niet alleen maar jazzballetten wilde maken. De vrijheid die jazz hem bood was mooi, maar hij hunkerde als altijd naar het ballet van de grote vorm, het ambitieuze dansen waarin de taal van Balanchine leidend was.”

<sup>245</sup> Scheijen parla de perfeccionament estilístic fent-se ressò de la recepció també exultant que va rebre *Voet bij Stuk*, descrit per diversos crítics de l'època com una peça on s'observa una maduració definitiva del llavors jove coreògraf. Per exemple, el biògraf destaca les paraules d' Ed Wingen, de *De Telegraaf*: “[El llenguatge de van Hans van Manen, n.de l'a.] ha madurat visiblement. (...) El millor Hans van Manen és el que utilitza la dansa com a moviment per al moviment, només per gaudir-ne.” (Scheijen, 2023, p. 193). [“Volgens Ed Wingen (...) was de danstaal van Hans in vergelijking met *Klaar Af!* ‘zichtbaar gerijpt. (...) Gebruikt Hans van Manen de dans als beweging om de beweging, louter om het plezier ervan, dan is hij op zijn best.”] *Voet bij Stuk* s'allunyava més que *Klaar Af!* del gag obertament humorístic per explorar en canvi i molt més l'ús del moviment en la manera que he descrit a la introducció d'aquest capítol. L'estilitza, el fa menys cinemàtic o llegible en termes dramàtics. Una estratègia que, com diu Wingen, té com a objectiu despullar la forma de distraccions i deixar només a la vista (el plaer de) la seva execució.

<sup>246</sup> “Misschien kwam het door die stilistische perfectie dat hij klaar was met jazzdans. Hij had eruit gehaald wat erin zat en wilde nu andere richtingen verkennen. Als journalisten vragen stelden over zijn jazzballetten reageerde hij steeds vaker korzelig – vooral als ze ook nog wilden horen dat zijn broer Guus ‘de inspiratie was geweest voor het schrijven van jazzballetten’. ‘Nee, dat is het juist niet! Die jazzwereld is voor mij net als elke andere wereld: een nieuw terrein van mogelijkheden dat ik wil exploreren en dat ik nodig heb om weer verder te komen.’”

<sup>247</sup> Amb excepcions notables. A *Essay in de Stilte* [Assaig en silenci], de 1965, es balla en silenci, i a *Situation* (1970) amb una partitura gravada feta de sons quotidians. A *5 Tango's* [Cinc Tangos], de 1977, amb música d'Astor Piazzola. Una dècada més tard, Hans van Manen tornaria a jugar en ocasions amb músiques de registres musicals més populars, com en el cas de *In and Out*, de 1983, amb música de Laurie Anderson; o *In the Future*, de 1986, sobre la música experimental de David Byrne.

simfòniques. Sobre aquestes partitures el contaminar de la tècnica clàssica mitjançant estratègies com les fins aquí descrites romandria un dels principals pols d'atracció visual dels seus ballets. Un embrutiment que perverteix i modernitza, i que fa per tant possible la seva cerimònia, el seu compromís *morbós* amb allò que veu en un sentit també formal i sintàctic, aspirant a atrapar la mirada de qui l'observa també en un sentit similar. La dansa clàssica, en els seus ballets, apareix sempre i en major o menor mesura disfressada de quelcom.<sup>248</sup>

Un dels ballets on aquest 'disfressar' la dansa clàssica ocupa un lloc més central és *5 Tango's*<sup>249</sup> [Cinc Tangos], de 1977, coreografiat sobre la música de cinc tangos per a bandoneó i acompanyament d'Astor Piazzolla. En aquesta peça per a catorze ballarins, cada una de les cançons compta amb una formació diferent: obre i tanca amb coreografies per a tot el grup, que emmarquen un tango ballat per una solista i sis ballarins masculins, un solo per a un ballarí sol i un pas a quatre format per dues parelles de dos nois i dues noies. Accentuada per l'ús de sabatilles de punta per a elles, la coreografia utilitza el caràcter rítmic i sovint temperamental de la partitura per exposar figures i combinacions fetes possibles pel domini de la tècnica clàssica de forma *fulgurant*: tot el ballet està farcit de fragments obertament virtuositics i és ballat majoritàriament amb una frontalitat relativament declamatorià, dirigit en molts moments obertament i coreogràfica cap a la boca de l'escenari, cap a l'audiència.

Des d'aquesta frontalitat –reminiscent a un divertissement [fr] de tancament d'acte d'un *Grand Ballet* postromàntic –totes les escenes es desenvolupen posant l'accent en el dibuix formal, en la successió de figures sense vincle aparent amb cap referent dramàtic o narratiu. Pel fer de Hans van Manen, destaca en aquest sentit l'absència de gestos provinents del dia a dia, que no permet llegir els intèrprets com a personatges de cap tipus, sinó únicament com a ballarins clàssics executant la coreografia. *5 Tango's* és un exemple emblemàtic del gust de van Manen per deixar a la vista el plaer que emana de l'execució de la dansa –la vivència dels ballarins en la corporalització de les seves partitures– que ja destacaven els crítics des dels inicis de la seva carrera i de la qual parlaré amb més detall en l'apartat següent. Ara bé, aquesta vivència és també posada sota control, escenificada de tal manera que no distregui el focus del joc formal encapsulat en la coreografia –i evitant *expressament* l'expressió d'un caràcter que l'apropés massa a cap imatge tòpica i prejudicial relacionada amb el món del tango:<sup>250</sup>

---

<sup>248</sup> Fins i tot en el constant retorn de determinats gestos, moviments i combinacions, repetits fins a la sacietat i fins a l'establiment d'un estil de dansa clàssica que es pot reconèixer com a *vanmanesc* s'hi amaga, com ja he recollit en una nota anterior, aquesta perversió. La dansa clàssica, en els seus ballets, sempre apareix disfressada de quelcom en més o menys mesura, però en tot cas sempre apareix disfressada de 'van Manen'.

<sup>249</sup> Cfr., per una impressió visual d'aquest ballet a través de fotografies, <https://www.operaballet.nl/ballet/hans-van-manen/repertoire/5-tangos>

<sup>250</sup> Sjeng Scheijen també recull com la intenció de Hans van Manen a l'hora de coreografiar aquest ballet era posar límits a segons quines lectures antropològiques o de celebració transparent del Tango –i focalitzar l'atenció sobre la música en un sentit més formal fent ús, precisament, de la tècnica del ballet com a base: "El ballet que en Hans volia fer amb aquesta música, *5 Tango's*, no s'havia de convertir en cap cas en un ballet *ètnic* o *exòtic*, calia evitar a tota costa un enfocament antropològic o folklòric. Volia prendre's a Piazzolla tan seriosament com Stravinsky

El que Van Manen va demanar als ballarins de l'HNB no era precisament el tòpic del tarannà encès i d'aspecte espanyol en què una ballarina de flamenc interpreta la *femme fatale* (sic). El que havien d'irradiar era sobretot un clima frígid en què la passió només pot cremar darrere d'una façana acceptada per tothom: darrere d'aquesta façana, precisament, no hi regna una passió assassina o torturada, sinó que s'hi encén la luxúria, la passió i l'erotisme. (...) Tan bon punt la imatge pública del tòpic de la dansa espanyola (sic.) apareixia encara que fos llunyanament, se'l sentia cridar durant els assajos: 'sense ensabonar-ho amb Goya, nois!' <sup>251</sup> (Schaik, 1997, p. 395)

El tango hi apareix com a cita, el tango embruta, el tango disfressa, el tango es referencia però mai apareix del tot. Alguna posició de braços s'escapa del registre comú del coreògraf per recordar la del ball social –com el col·locar d'ells d'un braç a la cintura, deixant caure l'altre al costat del cos– i l'aparició en diversos instants d'un agafar-se com a parella del mode en què ho faria una parella en una milonga. El vestuari en si mateix també es pot considerar una cita, i finalment el subratllar de la vivència en l'execució mitjançant el disseny de moviments de ballet sobre aquest tipus de música fa olor, irremeiablement, a l'univers del tango. La variació per a un ballarí sol pot ser vista com un exemple de tot això: tours en l'air [fr] impulsats per braços movent-se sobre el cos amb els punys tancats combinen ambdós mons; caminades arrossegades per terra s'assimilen a les del ball de saló i donen un toc de sensualitat a la variació, i la seva soledat i frontalitat *regalen* el ballarí al públic per al seu consum a través de la mirada –no com a personatge, sinó com a figura dinàmica que apareix particularment viva gràcies a la manera en què es mou, gaudint-ne, sobre el fil de dos registres reconeixibles i combinats entre si.

### 3.1.2. Omplir i exposar

5 *Tango's* i *Solo* són també bons exemples d'una altra modalitat o evidència (referida a la manera en què s'executa el moviment) de com Hans van Manen transgredeix, tensant-los, tant el cos entrenat en tècnica clàssica com els codis estètics del ballet. De sobres és sabut que la dansa clàssica evoluciona des dels seus orígens amb la voluntat de presentar, de fer aparèixer davant del seu públic, un cos

---

o Bach, i això significava que s'havia d'apropiar completament d'aquella música: 'Volia fer-ho amb tècnica de ballet clàssic o acadèmic i ho volia fer amb sabatilles de punta.'” (Scheijen, 2023, p. 309). [“Het ballet dat Hans op deze muziek wilde maken, 5 *Tango's*, moest in ieder geval geen 'etnisch' of 'exotisch ballet worden, een antropologische of folkloristische aanpak moest koste wat kost vermeden worden. Hij wilde Piazzolla net zo serieus nemen als Stravinsky of Bach, en dat betekende dat hij zich die muziek volledig moest toe-eigenen: 'Ik wou het met de klassieke of academische ballettechniek doen en ik wilde het op spitzen maken.'”]

<sup>251</sup> “Wat van Manen vroeg van de HNB-dansers was juist niet het cliché van hitsig, Spaansogend temperament waarin een flamencodanseres de femme fatale uithangt. Wat zij moesten uitstralen was vooral het ijzingwekkende klimaat, waarin hartstocht alleen achter een door allen aanvaarde façade mag branden: achter deze façade heerst juist geen moord en marteling, maar laait lust, passie en erotiek. (...) Zodra het publieke clichébeeld van de Spaanse dans ook maar in de verte opdoemde, riep hij tijdens de repetities: 'Geen Maja-zeep, jongens!’”

‘elevat’.<sup>252</sup> A partir de mitjans del segle dinou, notablement el cos de la ballarina femenina es modela tènicament per facilitar en l’ull de l’espectador –presumptament masculí i heterosexual– una certa sensació d’ingravedesa com a un dels seus principals motius poètics –una sort d’evanescència tocada per la gràcia, d’*envol* suspès en l’aire en el passar ballat d’una a altra figura que donés cos a determinades metàfores romàntiques sobre el que s’entenia que havia de ser l’essència de la feminitat. A *Choreography and narrative: ballet’s staging of story and desire* (1998), Susan Foster descriu els dos principals personatges femenins als que dona forma el gènere del Ballet Romàntic a través de la seva condició efímera, muda i dinàmica com “the wispy supernatural and the robust foreigner” (p. 197), i explica l’efecte que té sobre la tècnica i el mode d’aparició del cos ballant a escena conforme als valors de l’època com segueix:

Female dancers worked to master the repertoire of intricate footwork, turns, and extended balances associated with pointework, even if most did not dance en pointe in any given ballet. Men’s competence was evaluated in terms of their facility at high leaps, jumps with beats, and large multiple turns. Feminine style, always softer and more diminutive than masculine performance, acquired an even greater emphasis on lightness. The tensile quality that had signified composure in performance was replaced with a ubiquitous effortlessness. The ballerina should never appear constrained by her body’s physics or physicality. (...) The delicacy of the female constitution and the nuance and lightness of feminine comportament found perfect expression in the new ballet vocabulary. Both supernatural and foreign characters, each in a different way, exuded the fluidity, softness, and vibrancy thought to define the essence of femaleness. (pp. 202-203)

Deixant per als apartats següents l’elaboració sobre com l’estil de Hans van Manen proposa una variació notablement moderna a les metàfores romàntiques en el terreny semàntic i de la representació de gènere, en allò que refereix a l’articulació del seu discurs coreogràfic una altra de les estratègies de van Manen per pervertir el paradigma del ballet es troba en la traïció d’aquesta sensació fundacional de lleugeresa. Per exemple: no són estranyes en els ballets de van Manen les baixades de la ballarina a terra, amb les cames totalment doblegades però encara sobre la mitja punta. Agafada per darrere o per les mans i impulsada amunt pel partenaire [fr] de torn, la ballarina és expulsada d’aquesta posició per sostenir, per exemple, una posició sobre una sola cama, estirant-se en un arabesques [fr] extrem i en desequilibri. L’elevació o la posició finals poden ser els objectius, però la manera en com s’hi arriba i l’efecte que s’assoleix són diferents als de les elevacions modelades segons els valors estètics del mil vuit-cents. Més que l’eco d’una pausa d’aparença ingràvida, el que carrega de potència visual aquest tipus d’imatges dinàmiques en estil *vanmanesc* és la visibilització del dibuix que estén la línia, la diferència entre l’extrem recolliment on comença i l’extrem d’extensió on acaba. L’efecte de la ‘foto final’ no és,

---

<sup>252</sup> Ja en temps del ballet de cort, el valor principal de la dansa per l’aristocràcia de l’època era la consecució d’un cos ordenat, controlat, harmònic i ideal segons preceptes heretats de textos i imatges clàssiques i reinterpretats des dels ideals del Renaixement. Uns valors que es tradueixen en un treball físic que afavoreix l’elevació, el manteniment de la verticalitat i la suspensió i el control del cos en els salts. Cfr., per exemple, els articles de Marina Nordera, per una banda, i Marie Glon per una altra sobre l’adveniment del cos eloqüent de la primera dansa clàssica. Ambdós publicats dins de Capelle, 2020.



volgudament, la d'un enlairament sublimat d'un cos sense pes aparent sinó justament fer aparent la tensió entre dos punts oposats, l'estirar momentani d'una goma elàstica amb un dels extrems molt visiblement encara agafat a terra. Hans van Manen descrivia així el seu jugar anticonvencional amb la gravetat en una entrevista pel diari *De Volkskrant* l'any 1999:

M'encanta la gravetat. L'aspecte flotant de la dansa es remunta al segle XIX, amb fades, papallones, romanços, ideals elevats. Una ballarina era aixecada i col·locada molt suaument sobre les puntes per suggerir una imatge de lleugeresa. Però: per què? (...) No pots escapar de la gravetat de cap manera, i per això utilitzo aquesta llei de la natura en les meves coreografies. Sis nois i sis noies col·locats en fila. *Bum!* Després d'un cop de música, *patapam!*, tots es deixen caure a terra. Això per obrir el ballet. No salto gairebé mai. Bé, a vegades sí que deixo que saltin. Per virtuosisme. Però és més subtil i interessant jugar amb allò terrenal. Moure's amb lleugeresa, fluidament, amb passos petits, i jugant amb el desequilibri. M'agrada jugar amb la gravetat, enganyar-la.<sup>253</sup> (Webeling, 1999)

Un altre exemple de com van Manen fa ús de la tècnica clàssica per despertar sensacions oposades a la seva original aspiració a la ingravidesa el trobem en determinades formes d'elevació de la ballarina: en van Manen, les aixecades són sovint fugaces, un passar de llarg, explosions que lliguen una figura amb una altra, però que rara vegada en són el final. Ara bé: quan l'aixecada es fa perquè sigui vista, destaca en diverses ocasions l'elecció de fer-les durar tant que no veure el pes o l'esforç que suposa el manteniment d'aquella figura es fa impossible –i on la figura en si mateixa sovint agafa o es deixa llegir com un comentari irònic o, fins i tot, una expressió de certa dificultat mecànica. A *Trois Gnosiennes*<sup>254</sup> (1981) hi trobem un dels exemples més emblemàtics d'aquesta manera de fer de tota la seva obra.<sup>255</sup> Al final d'aquest pas de dos (un dels aspectes centrals del qual, com exposaré més endavant, era el joc entre dos intèrprets d'estatures molt diferents), ell l'eleva a ella en un pas que en tot s'assembla a un grand jeté développé [fr]. Però, tot i seguir l'impuls de l'aixecada dibuixant una línia corba que sembla

---

<sup>253</sup> “Ik ben dol op zwaartekracht. Het zweverige van de dans stamt uit de 19e eeuw, met feeën, vlinders, romantiek, hoge gedachten. Een ballerina werd opgetild en heel voorzichtig weer op haar spitz neergezet – om lichtheid te suggereren. Maar waarom? (...) Aan zwaartekracht ontkom je toch niet, daarom maak ik in mijn choreografieën gebruik van deze natuurwet. Zes jongens en zes meisjes op een rij. Na *bwham* een knal in de muziek laten ze zich *tsjak* allemaal op de grond vallen. Dat is de opening. Springen doe ik eigenlijk nauwelijks. Ik láát wel eens wat springen hoor. Vanwege de virtuositeit. Maar het is subtieler en interessanter om met het aardse te spelen. Heel lichtjes bewegen, kleine pasjes, net off balance. Ik neem graag een loopje met de zwaartekracht”.

<sup>254</sup> Cfr., per una impressió visual d'aquest ballet a través de fotografies, <https://www.operaballet.nl/ballet/hans-van-manen/repertoire/trois-gnosiennes>

<sup>255</sup> Un altre exemple d'aquest burlar o burlar-se de la lleugeresa aparent del ballet clàssic el trobem a *Andante* (1991), una peça que precisament refereix o apunta a través de vestuari i decorat al passat aristocràtic d'aquesta tradició. Una aranya de llums de cristall dibuixada al fons de l'escena se suma als pantalons i a les mitges del ballarí masculí per remetre a un ambient cortès del segle XVII (la música de Mozart data en aquest cas també d'aquesta època). El joc irònic, subratllat semànticament en el mode en què es relacionen els dos intèrprets d'aquest pas de dos, es proposa també en l'aspecte formal: el vocabulari del ballet és posat al servei d'un estira i arronsa fet de gestos esquerps, arrapats al terra i no obstant això ple de figures clàssiques. Les elevacions no són lleugeres, i tot i semblar, tota la peça, una representació de l'entrada d'una parella en un ballet social de corts pretèrites, la gestió dels moviments (la manera en la que s'articulen i són executats), no permeten cap sensació fugissera, elegant, o calmada –sinó tot el contrari. Cfr., per una impressió visual d'aquest ballet a través de fotografies, <https://www.operaballet.nl/ballet/hans-van-manen/repertoire/andante>

que hagi d'acabar fent aterrar la ballarina uns metres més endavant, el contacte amb el terra no es produeix: la ballarina canvia la posició de les cames, com si fes un pas però a l'aire, i el ballarí la torna a elevar per damunt del seu cap mentre segueix caminant cap al fora d'escena. Aquesta picada d'ullet, imbricada mecànicament en la coreografia, subratlla la modificació del mode en què aquests passos s'haguessin dut a terme en un ballet tradicional i posa accent en allò que al coreògraf li ha semblat interessant (en aquest cas, la diferència d'estatura i de pes entre intèrprets, i les possibilitats coreogràfiques noves que aquesta diferència fa possible) de manera evident. Per altra banda, allunya el ballet dels seus propis valors estètics tradicionals per despertar en canvi el tipus d'implicació emocional que es pot associar més aviat al món de l'acrobàcia: el poder poètic no ve donat pel potencial mimètic o expressiu de la forma –ni per l'eco que genera la momentània suspensió d'un cos en l'aire– sinó que el que impressiona és la transparència i la molt aparent dificultat del truc.

Encara hi ha un tercer mode en què la qualitat del moviment dins l'estil *vanmanesc* difereix notablement de la convenció acadèmica. Mea Venema, una de les persones que ha acompanyat la carrera de van Manen durant més temps –primer com a intèrpret i des de fa més de tres dècades com a repetidora dels seus ballets arreu del món– explicava a Eva van Schaik l'any 1997 allò que van Manen apreciava o esperava dels seus intèrprets a nivell de qualitat o efecte generat en l'execució o corporalització de la seva dansa:

La seva primera condició és que t'atreveixis a exposar-te i demostrar què pots fer amb el moviment: has d'entrar al seu joc. Els 'ballarins-van Manen' són ballarins que gaudeixen del seu propi cos, que s'agraden, s'han acceptat i són conscients del seu erotisme: són ballarins que no lluiten contra un moviment, sinó que s'hi abandonen i s'hi regalen, que es col·loquen en un plié profund a la segona posició així, perquè sí i empenyent el cul enrere, no amb una coqueteria exagerada, exhibicionista, sinó perquè els resulta físicament agradable fer-ho així...<sup>256</sup> (Schaik, 1997, p. 194)

Mostrar el plaer en l'execució, omplir la forma i deixar-la ser observada des d'aquest emplenament sucós suposa una separació considerable amb l'estètica 'sexy però efímera' a la que convencionalment s'associa el ballet clàssic des del segle XIX (Foster, 1997, p. 199). Les segones obertes a les que fa referència Venema, no com a preparació de res sinó com a postura, com a lloc de repòs amb tot el cos a la vista, és una de les posicions predilectes de van Manen –també, segurament, per la naturalesa eròtica que pot tenir com a figura en un sentit més literal, com a dibuix d'un cos totalment obert de cames, frontalment i a l'espera, sentint el seu propi pes en relativa tensió.<sup>257</sup>

---

<sup>256</sup> “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, gewoon in een diepe plié tweede positie, met de billen ver naar achteren, maar dan niet met een overdreven exhibitionistische behaagzucht, maar omdat die beweging lekker is om te doen...”

<sup>257</sup> Van Manen també prefereix unes posicions o figures sobre d'altres dins del vocabulari acadèmic, en bona part per com presenten el cos estèticament i en funció de la sensualitat o l'efecte visual que se'n es pot extreure. Per

L'aspiració a la claredat i a l'eliminació de distraccions es tradueix, finalment i també, en un deixar al màxim a la vista possible el cos en moviment i el gaudi en la seva execució: l'estètica minimalista i l'absència generalitzada de grans elements decoratius en allò que refereix a l'escenografia el converteixen sempre en el gran protagonista. Els vestuaris de van Manen, per altra banda, són gairebé sempre o molt arrapats al cos o el deixen parcialment (o totalment, en el cas únic, polèmic i emblemàtic de *Mutations*, de 1971) al descobert. En aquells instants en què l'articulació de la coreografia permet al gest abstracte i a la mirada que l'observa de reposar en posicions com les descrites aquí a sobre – executades omplint el gest, estripant-ne les costures des de dins en la seva corporalització – cal sumar al cos en moviment la voluntària visibilització del plaer que pot experimentar qui l'executa. També així és com van Manen duu l'academicisme que es troba a la base tècnica de les seves peces a un lloc divers, inesperat, obertament eròtic i paradigmàticament *pervers*.

El ballet *Solo* torna a prestar-se com a exemple en aquest sentit. Ja he descrit com en aquest cas la unitat sintàctica de base és la variació solista i que el 'problema' o idea formal central és la gestió coreogràfica de la rapidesa proposada per la partitura musical. Els tres ballarins solistes es relleven constantment, com si fos una mena de joc competitiu per veure qui balla millor/més ràpid, però aquest joc és dedicat, sobretot, al públic: a excepció de les transicions i les frases finals de la partitura, cada ballarí es troba sol davant l'audiència i la seva mirada somrient i el seu aparent plaer en l'execució ràpida i virtuosística del moviment van dirigits, sobretot, a platea.

En el paradigma canviant del ballet clàssic, la variació romàntica de mitjans de segle XIX mostrava el virtuosisme tècnic dels solistes sense trencar la quarta paret. En els *Grands Ballets* de Petipa, en canvi, la frontalitat esdevingué declamatòria, molt més espectacular – tornant a Scholl – i oferta obertament al públic per mostrar les proeses tècniques d'un o altra intèrpret. En el cas de *Solo*, en canvi, i gràcies a les complicacions afegides al codi del ballet i a la manera en què els intèrprets l'executen, el focus es gira no ja sobre l'acompliment d'una mera proesa tècnica com podrien ser les trenta-dues pirouettes [fr] d'Odile a *El Llac dels Cignes* sinó al plaer aparentment genuí que experimenten els ballarins en executar la coreografia i mostrar al públic que 'arriben a temps' musicalment parlant.

A banda d'accentuar el voyeurisme de l'audiència i capgirar, en aquest cas i a més a més, la jerarquia en aquesta relació de poder (una operació també típicament *vanmanesca* que desgranarà més endavant), valgui per ara aquest exemple per il·lustrar la notable variació de focus en la proposta de van Manen respecte a la tradició que el precedeix: L'arrel tècnica del moviment, així com el codi o la unitat sintàctica sobre la que es construeix la partitura coreogràfica segueixen sent reconeixibles en tant que

---

exemple: "Odio l'attitude [fr] del ballet clàssic. No apareix més de quatre vegades en tota la meva obra. En canvi, em serveixo molt sovint de l'arabesc. És que inclou tantes variacions! L'arabesc és el màxim assolible en l'art del ballet." (Schaik, 1997, p. 193). ["Ik haat de klassieke ballet attitude. Die komt in mijn werk dan hooguit vier keer voor. Des te meer bedien ik mij van arabesken. Daarin liggen ook zo veel variatiemogelijkheden besloten! De arabesk is het ultiem haalbare in de balletkunst."]

provinents o arrelades en el ballet, però l'objectiu –allò que es vol mostrar– és alterat. L'accent, en la poètica de van Manen, no està tan sols en la forma sinó en la sensació plaent que experimenta qui l'executa. És més: la primera és dissenyada sovint per explotar la segona, per fer accessible per l'audiència no només un cos en moviment sinó un cos conscient –en paraules de Venema– de la seva sensualitat i del seu propi erotisme.

### 3.1.3. Capgirar

A *Goya, The last Carnival* (1999) Victor Stoichita i Anna Maria Coderch descriuen les principals característiques del Carnaval d'antuvi com segueix:

We can summarize the main characteristics of the Carnival as license, excess, inversion dressing-up and joy. (...) To be more precise, only the last term stands out from the others, inasmuch as it is a consequence of them. (...) The joy brought by license, excess, inversion and dressing-up is a reaction to the mise-en-scène of otherness. Hence the Carnival could be defined as the *festival of joyful otherness*. (p. 14)

A banda de amb Francisco de Goya, els autors també estableixen paral·lels d'ordre simbòlic entre el *tijdsgeest* europeu del tombant del segle XIX (durant el qual el Carnaval hauria perdut definitivament el seu potencial ritualístic dins la tradició occidental) i l'obra del Marquès de Sade. Un autor que, encara amb Stoichita i Coderch, es rebel·là llibertinament i literària contra els preceptes de la Il·lustració i del primer romanticisme, pervertint els seus ideals i mantenint viu en els seus textos un esperit que té molt de carnalesc:

Let us therefore examine the rhetoric on which Sade's universe is based. It is - as we might well expect - carnivalesque. Should we summarize it, this is the picture we will get: humans are animals; what is low prevails over what is high; pleasure is to be found in inversion, indeed in perversion; transgression is the norm; normality is transgression; vice is virtue; virtue is vice. (p. 110)

La inversió, el capgirar de normes, cossos i codis de conducta és una de les grans constants en l'obra del Marquès de Sade, i pren diverses formes i formats.<sup>258</sup> Hans van Manen, per la seva banda, també perverteix o embruta allò que acompanya la tècnica del ballet en sentit tant sintàctic com paradigmàtic aïllant i invertint diverses de les seves unitats des d'un plaer que es pot descriure, amb Stoichita i Coderch, com a poèticament sàdic. De la mateixa manera que ja he descrit com van Manen contamina determinades posicions del ballet, ara em proposo descriure l'ús a voltes obertament *queer* o

---

<sup>258</sup> Per exemple, encara amb Stoichita i Coderch, la perversió implícita en la importància donada al cul i a l'anus en allò que els autors descriuen com a rituals sàdics: "Sexual inversion, of which there is no lack in the Marquis's novels, is no more than a continuation (or maybe even the emblem) of a reversal that is much more important and more wide ranging, where what is behind takes the place of what is in front (the anus surpasses the sexual organs), what is low takes the place of what is high (the posterior surpasses the head)". (Stoichita i Coderch, 1999, pp. 118-121)

*carnavalesc* del coreògraf de parts del registre balletístic com la variació, el pas de dos, la coda o el ballet blanc.

A *Metaforen* (1965), com ja he descrit al primer capítol, Hans van Manen va decidir coreografiar per primera vegada un breu pas de dos per a dos ballarins-home enmig d'un ballet grupal per a dotze intèrprets. La proposta coreogràfica incloïa una elevació d'un dels ballarins sobre l'espatlla de l'altre – aquesta sí, executada mimèticament i precisa conforme als preceptes del ballet tradicional. Abans de l'estrena el gest ja havia generat polèmica, i diversos dels seus companys a la direcció de l'NDT li van recomanar que no l'inclogués. A nivell local el gest també va generar enrenou per haver-se estrenat *Metaforen* poc després de *Monument voor een gestorven jongen*, de Rudi van Dantzig. En aquest ballet, van Dantzig va prendre inspiració del recent suïcidi del pintor homosexual Thom Gerrard. La resposta coreogràfica de van Manen al ballet dramàtic i evocador de compassió per l'ànima torturada del protagonista del seu company de generació es va convertir en tota una declaració d'intencions en un moment en què col·lectius d'homosexuals començaven a reclamar visibilitat al carrer i canvis en les lleis que els criminalitzaven. Per a van Manen, el gest emancipatori era justament presentar un pas de dos entre dos homes com un *fait accompli*:

Aquesta va ser la meua manera de posicionar-me políticament. El ballet no tenia cap tema homosexual, el programa de mà no feia cap menció d'un fons psicològic profund per vendre entrades. Era només un duet masculí emancipat, l'únic problema era que no hi havia cap problema.<sup>259</sup> (Scheijen, 2023, p. 236)

Tot i ser el més famós, també per l'època en què la peça es va estrenar, aquest no és l'únic exemple on van Manen ha jugat la carta *queer* amb l'objectiu d'*irritar* des del seu ofici els codis i la gramàtica del ballet, convencionalment representats des d'una mirada heteronormativa i masculina.<sup>260</sup> Ja he

---

<sup>259</sup> “Dat was mijn politieke stellingname. Het ballet had geen homoseksueel thema, het programmaboekje maakte geen melding van een diep doorvoerde psychologische achtergrond om te verkopen. Het was gewoon een geëmancipieerd mannenduet, met als enig probleem dat er geen probleem was.”

<sup>260</sup> Valgui recordar que, tal com recull Peter Stoneley a *A Queer History of the Ballet* (2007), a pesar de què el ballet romàntic emergeix com a gènere en un context sociopolític i cultural efectivament dominat per una moral burgesa que construeix i reforça la seva identitat i el seu poder social i polític a través d'una defensa activa de l'heteronormativitat patriarcal, el gènere coneix des del seu naixement també una energia o una potència *queer*. El mutis definitiu al què subjecta aquest context al ballet (cfr. també Foster, 1998, pp. 197-230) coneix, segons la lectura de Stoneley, ja des dels seus inicis un potencial revulsiu, de resistència soterrada a aquest mateix context en tant que vector de la imaginació i dels desitjos, també, de dones heterosexuales i persones homosexuals d'ambdós gèneres. Diu l'autor que, per una banda, el mutisme també facilita la llibertat d'associació en sales teatrals cada cop més fosques i dissenyades per ser espais on explorar el desig íntimament i subjectiva. Per altra banda, la manera particular en què el cos tècnic de ballarines i ballarins es modela i s'entrena metòdicament els fa aparèixer sempre com a imatges construïdes, representacions falses que en si mateixes ja minarien la promulgada i burgesa pretensió que, per exemple, la ballarina romàntica fos una personificació de l'essència natural de la feminitat. Partint d'aquí, Stoneley repassa diferents moments històrics, intèrprets i espectacles des de mitjans segle XIX per il·lustrar com aquest potencial transgressor i tergiversador subjacent a la tècnica i al gènere ha acompanyat l'evolució del ballet des del romanticisme: “The queer potential of the ballet, then, can be understood in terms of its presentation of the body as a stylised object, and of the male body in particular as a conspicuously desirable object. There is a queer or destabilising potential in the ballet's hard-won look. (...) There is nothing *inevitably* queer, or otherwise subversive, about what ballet does with the body. The subversive or

mencionat l'exemple de 5 *Tango's*: en aquest ballet, un dels moments més fortament construïts per atrapar la mirada de l'espectador gira al voltant de la ballarina solista en la segona escena. A mode de transició, ja al final de la primera peça musical la ballarina es col·loca al mig de l'escenari, mirant obertament al públic amb un genoll a terra i l'altra cama en un angle de noranta graus, les mans a la cintura –una posició que es podria descriure com a desafiant o cavalleresca i que convencionalment és reservada als personatges masculins. Mantinguda mentre la resta d'intèrprets executa la transició entre els dos tangos, la *pose* planteja un intercanvi de rols que, acompanyada per com es desenvolupa tota l'escena següent, col·loca la ballarina en una posició no només central sinó dominant: impedeix que la ballarina, tot i ballar acompanyada de sis ballarins masculins, es pugui percebre o llegir ja d'entrada com una aparició virginal, etèria o a mercè del grup d'homes que balla amb ella. És (sumat, naturalment, a altres factors) el capgirar de la convenció que acompanya la figura el que capta l'atenció i planteja per aquesta escena un mode de lectura emancipada –tant en el sentit formal com en el de representació de la dona en sentit més polític i culturalment modern, d'acord amb el seu temps:

La seva actitud de protesta principalment es feu visible en com va projectar els senyals de desobediència civil de la manera més artesanal possible, sobre el propi ball escènic. Per més emancipadors que fossin i segueixen sent els seus ballets, des del punt de vista professional, d'ofici, va mantenir-se sempre arrelat a la dansa acadèmica. A les dones les seguia fent ballar normalment amb sabatilles de punta o mitja punta, de ballet, però no com a ballarines romàntiques clàssiques.<sup>261</sup> (Schaik, 1997, p. 193)

A 5 *Tango's* també hi apareix un quartet on els dos ballarins i les dues ballarines s'intercanvien –i que el mateix van Manen ha descrit com el seu primer jugar escènic amb la idea de l'atracció bisexual a través de la mateixa estratègia ja proposada a *Metaforen*:

He fet molts passos de dos homosexuals, però pel que sembla aquest va ser el meu primer pas de dos bisexual. Aquesta va ser una decisió conscient i és que ho trobo molt interessant, però no per buscar una excusa dramàtica, no d'una manera narrativa. No, es tracta només de mirar si puc aconseguir mostrar la situació *tal com és*. Si ho captes, fantàstic, i si no, no importa; que *allà hi passa alguna cosa* segur que ho percep.<sup>262</sup> (p. 395, cursives pròpies).

---

conformist power of a performance will always depend on context” (Stoneley, 2007, p. 13). De la mateixa manera que Tim Scholl recorda com l'emancipació de les figures de la dansa clàssica no és una invenció necessàriament 'moderna' o del segle XX, Stoneley subratlla que també pel que fa a la representació de gènere i la propagació de determinats valors el ballet coneix dues cares: la que converteix el gènere en vaixell bandera de la moral burgesa i producte emblemàtic d'una mirada masculina i heteronormativa que *feminitza* la dansa i estableix un prejudici negatiu contra el ballarí masculí, per una banda, però també com a cavall de Troia carregat de potència subversiva i *queer* per una altra.

<sup>261</sup> “Zijn protesthouding uitte zich vooral in de manier waarop hij de signalen van burgerlijke ongehoorzaamheid zo ambachtelijk mogelijk op de toneeldans zelf projecteerde. Hoe emancipatorisch zijn balletten ook waren en nog zijn, in vakmatig opzicht hield hij vast aan de academische dans. Hij liet de vrouwen dus nog meestal op spitzen of slappe balletschoenen dansen, maar niet als klassieke ballerina's”

<sup>262</sup> “Ik heb vele homoseksuele en lesbische pas de deux gemaakt, maar dit was dus blijkbaar mijn eerste bisexuele pas de deux. Dat is een bewuste zaak geweest en ik vind het ook reuze interessant, maar niet met een dramatisch excuus, niet op een verhalende manier. Nee, gewoon kijken of ik het voor elkaar krijg om de situatie zo te laten

També aquí ressona de nou la doble fascinació per l'experiència de la transgressió: 'la cosa que passa' no és només donada a la mirada en un sentit literal –en aquest cas, el de la representació de la bisexualitat a escena en un temps on aquesta pràctica o tipus de relació estava lluny de ser acceptada per la norma social– sinó també en el terreny formal: és disfressada mitjançant la gestió d'aquesta relació en la dimensió merament coreogràfica i dins d'una tradició de dansa tant o més heteronormativa de cares enfora que el context en què s'esdevé. Els ballets de Hans van Manen mantenen en moments com aquest el mutisme sensual i eròtic que Susan Foster (1998) adscriu al ballet romàntic de la França de mitjans segle XIX, però en capgiren el valor:

Dance's evanescence rendered it unique among the arts but also less powerful. It could seduce viewers momentarily but never change them (...) Through these pleasing designs it could construct a mode but not deliver a message. (p. 197)

Mentre per Foster aquest mutisme és percebut com una debilitat *original* del paradigma clàssic, van Manen considera la sensualitat potencial i la llibertat d'abstracció i articulació formal del mateix una fortalesa. Els seus ballets operen així i encara més que els ballets romàntics com a artificis merament seductors, però precisament en l'extremar del seu potencial poètic en tant que tals –en tant que coreografies 'mudes', articulades en primer lloc sintàcticament i no semàntica o metafòrica– fan que el seu possible missatge (també polític, com en el cas de *Metaforen*) aparegui de forma paradoxalment més clara i possiblement més rotunda.

Són, aquests, exemples de com Hans van Manen provoca i es relaciona també políticament amb el seu context a través de l'articulació d'un discurs nou, emancipant les formes no només de la literalitat del conte o de la metàfora romàntica sinó també del bagatge polític, social i cultural vuitcentista que les acompanya per tradició. I ho fa, això sí, sense abandonar el llenguatge ni la mecànica del vocabulari en si –que, per exemple i tornant a *5 Tango's*, es tradueix en què la ballarina segueix sent qui porta les sabatilles de punta, qui és ballada, aixecada i manipulada pels sis ballarins.<sup>263</sup> Passos de dos com el de *Metaforen*, per altra banda, aïllen i tergiversen la configuració convencional de la unitat sintàctica del pas de dos, afirmant sense embuts, però encara des del mutisme original de la dansa escènica occidental, que qui escriu no té més deute amb la tradició que el que li convé o li interessa. Hans van Manen no provoca obertament ni pretén despertar així la compassió de la moral predominant del seu context

---

zijn zoals zij is. Heb je het door, meegenomen, heb je het niet door, maakt ook niet uit; dat er iets aan de hand is, begrijp je wel.”

<sup>263</sup> En general van Manen s'adhereix, en els seus passos de dos, al repartiment convencional per gèneres en allò que fa referència a l'execució del moviment. El ballarí és qui aixeca, qui mou, qui dona suport o qui sosté el cos de la ballarina. Però van Manen sempre busca una o altra manera per evitar l'associació convencional a una jerarquia patriarcal que aquest ordre de manipulació pugui despertar. En els seus ballets la figura femenina apareix, en la majoria dels casos, com una antítesi a la imatge de la noia pura i virginal heretada del romanticisme. Ja he mencionat com, per exemple, van Manen manlleua del swing una gestió sovint més interdependent i compartida del pes de dos cossos quan es troben en una acció conjunta i en contacte entre si. Aquest fer també es podria llegir com un recurs en aquest sentit. En l'apartat següent em centro en com aquests recursos formals, sintàctics, també tenen un efecte notori en com es representa la masculinitat i la feminitat en la seva poètica.

envers –per exemple i en aquest cas– l’homosexualitat, sinó que simplement executa una combinació entre dos homes o dues dones des d’una posició programàticament emancipada i formalment lliure: ho fa perquè vol fer-ho, i prou. I en fer-ho, reinventa la figura del pas de dos com una cosa nova, com un quelcom que pot ser executat per dos homes sense cap problema i des d’un interès purament mecànic. Sjeng Scheijen (2023) resumeix molt bé l’interès mecànic i seductor alhora del coreògraf en aquest poètic fer, així com del fet que el saber-se transgressor de determinades normes i convencions també motivava les seves eleccions:

Ja en l’època en què es va originar el debat al voltant del pas de dos entre dos homes a *Metaforen* va dir que el seu principal objectiu era trobar maneres per ampliar les seves possibilitats coreogràfiques. Que dos homes també poguessin ballar junts, i que homes i dones poguessin assumir papers que abans estaven reservats per al sexe oposat, simplement donava com a resultat més possibilitats coreogràfiques. Trencar els rols de gènere convencionals també era una manera de cridar l’atenció del públic, de crear tensió. (...) S’interessava per la mecànica, per la construcció del ballet. La qüestió de *com* es comunicava el ballet sempre era més interessant per a ell que el *què*.<sup>264</sup> (p. 293)

Aquest tensar de les diferents cordes (sense arribar a tallar-les) que l’uneixen a la sintaxi del ballet recorda, finalment, a la manera en què el llibertí Sade apareix segons Roland Barthes en el seu context com un autor no ja provocador en el *què* escriu, sinó revolucionari en el *com* fa ús del llenguatge:

Sade, Barthes explains, is subversive not because he writes ‘what shocks public opinion, morality, the law, the police’, but because he invents ‘a paradoxical (pure of any *doxa*) discourse: *invention* (and not provocation) is a revolutionary act: it cannot be accomplished other than in setting up a new language’. (Teeuwen 2022, p. 57)

L’excitació, per van Manen, està en aquest sentit en la revolució i el progrés, en la novetat, en la invenció de quelcom proposant un seguit de variacions desacomplexades sobre el vocabulari acadèmic i tot el que l’acompanya des del seu sentir i pensar ‘modern’ i emancipat. En aquest apartat he recollit com el coreògraf busca atrapar la mirada del públic en aquest sentit fent un ús particularment eròtic (per pervers, per pervertit) de diferents elements que conformen el paradigma tradicional del ballet clàssic – i com s’esforça a fer-ho *clarament*: el joc sintàctic es deixa a la vista, el despullar dels signes descrit al capítol anterior té com a objectiu que aquest treball formal i estilístic capti l’atenció de qui mira sobre el com apareixen les formes, sobre el com s’utilitza la tècnica, i sobre qui balla i com es ballen determinades figures. El coqueteig, per tant, amb un Eros modern, espectacular, popular, un que contamina l’imaginari tradicional i les figures de la tècnica clàssica, es queda precisament en això: un

---

<sup>264</sup> “Al ten tijde van de discussies rondom de pas de deux van twee mannen in *Metaforen* zei hij dat het zijn belangrijkste streven was om choreografische mogelijkheden uit te breiden. Als mannen ook samen konden dansen, en mannen en vrouwen rollen konden aannemen die voorheen waren voorbehouden aan het ander geslacht, dan leverde dat simpelweg meer choreografische mogelijkheden op. Het doorbreken van genderrollen was ook een manier om de aandacht van het publiek te trekken, om spanning te creëren. (...) Hij was geïnteresseerd in het mechaniek, in de constructie van het ballet. De vraag *hóe* het ballet communiceerde, was voor hem altijd interessanter dan *wát* het communiceerde.”



coqueteig i prou. El que n' emergeix en forma de ballet es deixa veure no obstant això i sempre com una innovació provocadora perquè la corda que es tensa és reconeixible, el referent del que parteix és clarament a la vista, i amb ell la perversió formal que proposa –configurada aquesta última com un dels punts focals per la mirada del públic.

Roland Barthes també ens ofereix un altre terme, molt adient i pertinent a Eros, que em serveix aquí per acabar d'apuntalar la descripció del mode de lectura visual i eròtica a què l'estil de van Manen convida: el *cruising*. Majoritàriament viva en l'ordre de l'experiència homosexual i (en el seu temps i el nostre) tenyida d'una pàtina de perversió de la norma dominant, la pràctica del *cruising* refereix per Barthes a una experiència del plaer que no està al servei de la reproducció de l'espècie i que per tant es veu lliure de ser gaudida com a instant i prou, sense necessitat de projecció passada o futura:

Cruising is the voyage of desire. The body is in a state of alert, on the lookout for its own desire. And, then, cruising implies a temporality that accentuates the Meeting, the 'first time' (...) cruising is an act that repeats itself, but its catch is absolutely fresh. (Teeuwen, 2022, p. 62)

De la mateixa manera que Barthes es permet utilitzar l'experiència del *cruising* per traçar un paral·lel amb l'experiència plaent que ell anhela tenir com a lector, em permeto aquí suggerir que l'experiència que els ballets de Hans van Manen conviden a tenir es pot relacionar al mateix orde. En la seva aproximació formalment diàfana i clínica Hans van Manen es repeteix sovint: els seus moviments-signatura i els seus modes de capgirar, embrutir o omplir voluptuosament una forma que es pretenia lleugera i evanescent ens persuadeixen a entrar una vegada i una altra al mateix joc sintàctic. Una experiència que, potser precisament perquè es repeteix estilísticament, s'ofereix a ser viscuda com una temptació reincident i sense més conseqüència. Compostos per ser viscuts i vistos *com un plaer*, els ballets de Hans van Manen són tant pretesament desinteressats en el sentit productiu (de producció de significat i de continuació d'una tradició acadèmica donada) i tan vertiginosament *sexys* com el sexe pel sexe que es viu en els lavabos públics d'un centre comercial:

This disinterested pleasure gives cruisers a finer sensibility, a darting awareness of everything around them, an attentiveness unavailable to noncruising readers who, bereft of that 'unheard-of privilege' of 'being withdrawn from all repetition', are stuck in the depressing practice of reading for 'reflection, analysis, comparison, mirroring, etc'. Cruising is a kind of reading that discounts context, cohesion, and ultimate sense for excitement and surprise. (Teeuwen, 2022, p. 63)

El marc de lectura estilística coherent dels ballets de van Manen, l'articulació del discurs mitjançant estratègies, gestos, usos i moviments reconeixibles com un tot autònom es converteixen així en una mena de convenció interna, un punt focal intern dirigit a la tensió que s'estableix entre la forma –el seu disseny, el seu color, la seva corporalització o *embodiment* particular i a voltes obertament *queer*– i el lloc o la tradició a la que sabem que pertany. Sempre jugant amb el mateix, sempre reconeixible com a pertinent al coreògraf, aquest estil permet una paradoxal relaxació de la mirada, convida a ser vista com el que és i prou, sense més expectatives que l'experiència de la novetat que cada composició proposa

sobre el fil, entre altres, d'aquesta tensió. La seva primera fórmula estètica i coreogràfica, la forma d'afectar el moviment des de la seva sintaxi per fer-lo eròtic en sentit formal, es manté invariable en tots els seus ballets, sense importar el context o univers escènic particular en què apareix. La *overzichtelijkheid*, en neerlandès, la claredat i predictibilitat estilística de Hans van Manen fan així i en última instància la seva poètica paradoxalment i vertiginosament *sexy*. Aquest és un dels seus capitals eròtics de base.

### 3.2. Les Marionetes de van Manen

Hans van Manen sempre ha defensat que per assolir els seus objectius necessitava del tarannà dels seus intèrprets, de la seva aportació i personalitat. Afegit al seu gust pel treball formal i funcional sobre els signes de la dansa des d'una posició moderna i emancipada, explotar la intrínseca *humanitat* dels seus intèrprets en un sentit també semàntic és una altra part essencial de la seva poètica, una condició per poder-se comprometre artísticament i eròtica amb allò que compon:

El desig d'abstracció determina els meus ballets, però l'abstracció no ha de socavar mai l'ésser humà. No s'ha d'oblidar ni un segon que hi ha persones a l'escenari. D'això me n'he encarregat reservant sempre un paper protagonista a la direcció de les mirades.<sup>265</sup> (Jonkers, 1992)

Aquesta voluntat, traduïda en praxi coreogràfica, m'apropa de nou a l'univers de Sade, Fourier o Loiola en tant que fundadors de llenguatge. Si tornem a l'anàlisi que en fa Roland Barthes (1989), aquests autors necessiten, precisament i també, d'una bona dosi de 'realisme aparent' per poder assolir els seus objectius: necessiten del món al que apunten les paraules que utilitzen per fer sobreixir-ne el Text, amb T majúscula, per fer que aquest pugui *tocar* el buit, apuntar a allò impossible, immoral o diví que està fora de l'ordre del referent:

The Text is this cutting; the text (sic) is not unrealistic, it does not modestly ignore the referent that might impede its falsehood; it cuts, but it does not strike out; it achieves itself in logical defiance, in heated contradiction. (p. 167)

La manera d'escriure coreogràficament de van Manen opera així sobre els seus intèrprets de manera similar a com ho fa el text de Sade sobre els seus personatges. Productes de la seva fantasia, els personatges del Marquès són caràcters impossibles de concebre moralment (i sovint, fisiològicament), però que dins d'aquesta paradoxa i gràcies a l'articulació estilística i la descripció esquemàtica de l'autor se'ns apareixen, encara, amb una aparença traïdorament realista. La tensió eròtica, en les novel·les de Sade, no està en la veracitat del caràcter que l'autor descriu sinó en la provocació implícita en la seva promesa, teixida en el seu particularment ordenat i sovint monòton discurs. Sobretot en la manera en

---

<sup>265</sup> "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."

què *dona cos* textualment a les seves víctimes, Stoichita i Coderch apunten a com Sade construeix personatges que, per una banda, són descrits des d'una anonimitat esquemàtica que recorda la pobresa d'imatges dels oratoris de Loiola (ja apuntats al capítol anterior a través de l'estudi de Barthes) i que, per altra banda, a nivell narratiu sovint sobreviuen als excessos i tortures infligides pels llibertins en contra del que haurien dictat totes les lleis de la física:

There is a descriptive formula whose stereotype has been repeatedly underscored: 'her body was beautiful, very white, the most beautiful arse in the world'; 'she was tall, made to be painted'; 'beautiful like the very goddess of youth, a very white skin'; 'I had never seen such a beautiful body'. (...) It is not difficult to see that there is a paradox in Sade's stroll through the world of perfection: all these monotonous beauties have a narrative function that can be found in the destructive impulses of the libertines. Objects of these libertines' debauchery, they do however, in the majority of cases and as though by a miracle, escape total annihilation. They survive the blows like fleeing fantasies or immovable statues. With 'alabaster whiteness', 'lily-white skin', 'marble-like breasts', Sade's beauties are as attractive and boring as endless collections of neo-classical models. (Stoichita i Coderch, 1999, p. 123)<sup>266</sup>

Per concebibles tan sols en el text,<sup>267</sup> les víctimes de Sade esdevenen estàtues animades i vertiginosament atractives en part per la seva superficialitat, per ser forats negres pel sentit –i ens tornen de nou a la idea del Text com a artifici seductor, construït en la superfície del discurs, com a decorat sense fons ni sentit unitari arrelat *realment* al món real. A *De la Seducció* (2011), Jean Baudrillard posa accent precisament en la condició d'artifici de tot signe visual que operi sota aquest paradigma:

¿Qué seduce en el canto de las sirenas, en la belleza de una cara, en la profundidad de un precipicio, en la inminencia de la catastrofe? (...) ¿Una fuerza de atracción escondida, la fuerza de un deseo? Términos vacíos. No: La anulación de signos, la anulación de su sentido, la pura apariencia. Los ojos que seducen no tienen sentido, se agotan en la mirada. El rostro maquillado se agota en su apariencia, en el rigor formal de un trabajo insensato. *Sobre todo no un deseo significado, sino la belleza de un artificio.* (p. 74)

Els signes seductors tenen, amb Baudrillard, una relació amb la realitat similar a la que Barthes defineix per als personatges de Sade –i a la que aquí proposo per a la poètica i per als i les intèrprets de van Manen. A través del desig coreogràfic de no anar a la contra o dissimular la seva humanitat, els intèrprets de van Manen passen de ser meres provocacions o perversions formals en relació a la sintaxi acadèmica a la que pertanyen a ser, també, artificis que donen pistes (falses o no) sobre la seva llegibilitat en tant

---

<sup>266</sup> Tot i que el paral·lel a traçar entre personatge i intèrprets és més interessant posant el focus en la manera en què Sade descriu les seves víctimes, els llibertins també gaudeixen del mateix caràcter inconcebible que aquí poso al centre de la meva argumentació. El mateix Barthes ho il·lustra, per exemple, a través d'un fragment que versa sobre el personatge de la llibertina La Durand: "Faced with La Durand's excesses, Juliette and Clairwill say these profound words: 'Are you afraid of me? Afraid, no; but we do not conceive you'. Not conceivable *in reality*, *were she imaginary*, La Durand (like Juliette) becomes so as soon as she leaves the anecdotal instance to attain the instance of discourse. The function of the discourse is not in fact to create 'fear, shame, envy, an impression' etc. but to conceive the inconceivable, i.e., to leave nothing outside the words and to concede nothing ineffable to the world". (Barthes, 1989, p. 37).

<sup>267</sup> "Beyond the characters of the anecdote, beyond Sade himself, the 'subject' of Sadian eroticism thus is not, cannot be, anyone other than the "subject" of the Sadian sentence (Barthes, 1989, p. 31).

que persones o personatges d'ordre semàntic. Personatges *inconcebibles* que enganyen (o que no expliquen tota la veritat) i que tenen com a primer objectiu, des de la seva condició de signes teixits en un discurs coreogràfic, de seduir el seu públic en tant que tals.

Ja m'he referit a les paraules de Mea Venema, recollides per Eva van Schaik a *Hans van Manen, Leven en Werk* (1997), on descrivia què és el que van Manen espera de ballarines i ballarins en allò que refereix a la seva predisposició a entregar-se sense complexos a l'execució del moviment –a invertir-los de sensualitat genuïna, a viure'ls des del/com un plaer. Altres testimonis permeten aquí subratllar aquesta idea. Rachel Beaujean i Coleen Davis –que han entrat als llibres d'història com a dues de les principals muses del coreògraf durant els anys vuitanta– també s'han referit a la manera en com van Manen estableix un marc de confiança que permet als seus intèrprets explorar la pròpia sensualitat a l'hora de *fer-se seus* els moviments que proposa. En paraules de Beaujean: “En Hans té el do de fer que els ballarins prenguin consciència de la seva sensualitat i erotisme. Els deixa sentir i jugar amb la seva feminitat o la seva masculinitat. Crec o sé del cert que jo li despertava un cert *morbo*”<sup>268</sup> (p. 327). Per la seva banda, Davis diu: “Em va donar molta confiança des del principi, amb una paciència increïble per part seva. Vull dir que em va donar tot el temps i la llibertat per confiar en ell. Crec que de seguida va intuir com era el meu caràcter, per la manera en què em moc, reaccio, em comporto. Va veure la meva força interior i, amb això, va permetre que la meva experiència personal arribés a alguna cosa completament nova”<sup>269</sup> (p. 328).

Oferint-los la possibilitat de *ser ells mateixos*, Hans van Manen espera<sup>270</sup> dels seus intèrprets que sàpiguen explorar la seva sensualitat i que prenguin iniciativa en l'emplenament de cada frase de

---

<sup>268</sup> “Hans heeft de gave om dansers zich van hun sensualiteit en erotiek bewust te laten worden. Hij laat ze hun vrouwelijkheid of mannelijkheid voelen en ermee spelen. Ik denk of weet wel zeker dat hij in erotische zin op mij kicke.”

<sup>269</sup> “Hij gaf me van begin af aan enorm veel vertrouwen, met een ongelooflijk geduld van zijn kant. Ik bedoel dat hij mij alle tijd en vrijheid gaf om hem te vertrouwen. Ik denk dat hij meteen mijn karakter doorzag, door de manier waarop ik beweeg, reageer, me gedraag. Hij zag mijn innerlijke kracht, liet daarmee mijn zelf-beleving tot iets nieuws komen”.

<sup>270</sup> Les reflexions al voltant de la seva dependència en els ballarins i ballarines amb els que treballa és recurrent en entrevistes, articles i monografies. Des dels inicis de la seva carrera, i com ja he apuntat al primer capítol, van Manen ha defensat l'aportació dels intèrprets en la consecució dels seus objectius poètics. Per exemple, ja al 1969, explicava en una entrevista amb Horst Koegler: “I feel that I am much more involved in actual people than in ideas. You have said you don't believe in the word 'abstract' in regard to ballet because it is concerned with people. I agree with this entirely because I like to work with people, and particularly when we rehearse in the process of creating a work. I get their emotions back in the same way that they get their emotions back from me. It is what I call the creativity of the dancers, and I cannot work with dancers who cannot give me an answer back. Even if I create a series of steps, dancers have an attitude which can change them in a way that perhaps you had never thought of, because it is natural for them to want to do something of their own. (...) I find it as necessary to be influenced by the dancers as by any other element”. (Koegler, 1969). Eva van Schaik també descriu aquesta manera de treballar amb els ballarins posant-ho en relació al *kick*, a una experiència que es pot definir com a transgressora o quasi-transcendent, i subratlla la importància o unicitat dels intèrprets que donen cos als seus ballets per primera vegada: “En altres paraules, donava llibertat als ballarins per dir el que volguessin, però tanmateix protegia sempre el seu concepte. (...) Quan les coses van bé, tothom se sent elevat a un nivell superior, que va més enllà que el trobar-se simultani de dues disciplines artístiques, de dos oficis. És en aquest *kick* on es

moviment i de cada *pose* per dotar-les d'un cert fragor existencial –un que n'accentuï la condició de signes visuals duals i seductors. En les seves pròpies paraules: “Ho fas junts. Espero que cada ballarí sigui més que un bon ballarí: ha de tenir una resposta, i no només verbal”<sup>271</sup> (Slagboom, 1992, p. 59). O encara: “Com a coreògraf també resulta que treballa millor amb aquest tipus de professionals: ballarins que des d'un domini personalíssim del seu ofici ‘pensen amb mi’ i, com a conseqüència, sovint arriben als descobriments més sorprenents, precisament perquè en aquesta etapa del procés de creació estan ocupats amb una altra cosa que jo. La imitació i el deixar influenciar-se mútuament poden conduir a friccions molt fructíferes”<sup>272</sup> (Lustig, 1992, p. 10).

El resultat que es busca en aquest intercanvi, en aquesta fricció basada en la confiança mútua que s'estableix a la sala d'assaig, és necessàriament fràgil. Emergeix de la tensió que es genera entre el donar forma a motius i combinacions físiques i el trobar d'un punt just d'inversió personal en la seva execució sense caure en una impostació exagerada. En una conversa amb l'escriptor Willem Jan Otten de l'any 1986, van Manen resumia aquest punt buscat i just d'expressió física, sensual i continguda, no abandonada a l'excés,<sup>273</sup> dient que per ell una coreografia només esdevé interessant si assoleix un “cert grau de *morbo*: no vulgar, sinó un erotisme sobre el que s'ha pensat a fons”<sup>274</sup> (Otten, 1986).

El compromís eròtic del coreògraf amb allò que veu a la sala d'assaig depèn, per tant, de l'aparició de quelcom genuí i íntimament pertinent en l'interpret. Respectant la pulsio eròtica<sup>275</sup> que emana de la

---

crea un nou ballet. (...) Alguns ballarins només es van adonar del valor d'aquell procés anys després, d'altres van descobrir que van Manen potser entenia millor que ells mateixos el seu caràcter de moviment tot just quan van veure com altres interpretaven els papers que originalment havien ballat ells. (...) Qui hagi vist mai el primer repartiment d'un determinat ballet de van Manen ja no podrà esborrar de la seva imaginació aquella interpretació personalíssima en totes les versions posteriors. La presència del primer repartiment flota com una ombra en la creació –tot i estar-ne desconnectat.” (Schaik, 1997, p. 226). (“Hij liet de dansers met andere woorden vrij om te zeggen wat zij wilden, maar niettemin beschermde hij zijn concept. (...) Als het goet gaat, voelen zich allen op een hoger plan getild, dat verder reikt dan een simultaan gedeeld vakmanschap. Het is in die kick dat een nieuw ballet tot stand komt. (...) Sommige dansers beseften de betekenis van dat proces pas jaren na dato, anderen kwamen er pas achter dat Van Manen hun bewegingskarakter misschien wel beter doorhad dan zichzelf, toen zij anderen de rollen zagen vertolken die oorspronkelijk op hen waren gemaakt. (...) Wie ooit de eerste cast in een bepaald ballet heeft gezien, zal hun persoonsgebonden interpretatie in alle latere versies niet meer kunnen wegdenken. Hun aanwezigheid blijft als een schim in de van hen ontkoppelde creatie zweven.”)

<sup>271</sup> “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.”

<sup>272</sup> “Als choreograaf zou ik ook het beste met dat soort vakmensen blijken te werken: dansers die vanuit hun hoogstpersoonlijke discipline met mij meedenken, en daardoor vaak op de meest verrassende vondsten komen, juist omdat ze in dat stadium van het werkproces met iets anders bezig zijn dan ik. Want wederzijdse imitatie en wederzijdse beïnvloeding kunnen leiden tot vruchtbare frictie”

<sup>273</sup> Al primer capítol d'aquesta recerca ja he relacionat el paradoxal gust de van Manen per la contenció i la racionalitat, necessàries per explorar els límits d'allò tabú, a un determinat rerefons cultural provinent de la Holanda calvinista i lúdicament revolucionària dels anys cinquanta i seixanta del segle passat.

<sup>274</sup> “Een zekere mate van geilheid: niet ordinair, maar een erotiek waarover nagedacht is.”

<sup>275</sup> En les seves pròpies paraules: “I am always fascinated by the question: who are this dancers?... I'm always hunting for what's genuine, everyone sends out their own erotic vibes and these should be respected” (Schaik, 1987).

concentració i dedicació amb què els intèrprets s'abandonen al seu ofici, van Manen alimenta el seu propi delit en tant que primer voyeur dels seus ballets:

Els ballarins i les ballarines em posen. Vull dir, sense que tingui res a veure amb el sexe, allí hi passa alguna cosa eròtica. Els puc mirar amb un plaer increïble, com es bolquen en el seu ofici, hi ha quelcom d'enigmàtic. Estar treballant amb ells, seriosament, mirar un cos així i pensar 'hm, quin *morbo*' per un instant només, potser una dècima de segon.<sup>276</sup> (Jonkers, 1992, p. 29)

Hans van Manen no amaga sinó que subratlla la condició dels ballarins de ser objectes de desig també sexual per a la seva mirada, i convida a espectadores i espectadors a mirar aquests cossos en acció amb la mateixa mirada *morbosa*: condueix la nostra mirada cap al *look* particularment viu dels cossos dissenyats i construïts per la tècnica clàssica. Uns cossos, en paraules de Susan Sontag (1987), no fantasmagòrics ni imaginats, sinó "transfigurats"<sup>277</sup> i investits de presència pel tarannà d'uns intèrprets que, com recorda Peter Stoneley, són a la vegada plenament conscients de la seva falsedat:

The ballet body – male or female – is a particular kind of body, with its own special 'look'. It is a 'customized body'. (...) Ballet manifests this idea that identity is performative, or achieved over time. The dancer's work at the barre, day after day over the years, is an overt instance of Butler's 'stylised repetition of acts', as the dancer gradually achieves and maintains the physique that will enable him or her to give a persuasive performance. Ballet seems to know only too well that its presentation of natural beauty is a carefully produced image of 'the natural', and not some 'true' expression of 'nature itself'. (Stoneley, 2007, p. 12)

És interessant veure com aquest gust per fer visible el fragor i la presència 'real' dels seus intèrprets a l'hora de donar vida a la *falsedat evident* que són els seus cossos entrenats en moviment s'assembla a l'atracció enigmàtica i eròtica que desperten els actors i actrius porno vistos a través del filtre d'una càmera de vídeo. Perquè en la naturalesa d'ambdós objectes creats per al consum espectacular (l'actor o l'actriu porno i el ballarí o ballarina de van Manen) podem reconèixer la coexistència d'aquesta doble dimensió: l'actualitat formal i la suggestió expressiva, la certesa d'un fet i el dubte de la seva intenció. Pel que fa a la pornografia, Andrés Barba i Eduardo Montes descriuen aquesta ambivalència com segueix:

Cada actor porno encarna la promesa de la certesa de su placer. Dos experiencias opuestas se dan la mano en la experiencia pornográfica –y explican en parte la incansable atracción que

---

<sup>276</sup> "Ik val op dansers. Ik bedoel, zonder dat het iets met seks te maken heeft, is daar toch iets erotisch aan de hand. Ik kan met ongelooflijk plezier naar ze kijken, het vakmanschap, de raadselachtigheid. Serieus met ze bezig zijn, kijken naar zo'n lijf en dan tussendoor heel even 'hm, geil' denken, misschien een tiende van een seconde."

<sup>277</sup> "Dance cannot exist without dance design: choreography. But dance is the dancer. The relation of dancer to choreographer is not just that of executant or performer to auteur – which, however creative, however inspired the performer, is still a subservient relation. Though a performer in this sense, too, the dancer is also more than a performer. There is a mystery of incarnation in dance that has no analogue in the other performing arts. (...) It is often said that dance is the creation of illusion; for example, the illusion of a weightless body. (This might be thought of as the furthest extension of a Phantasm of a body without fatigue). But it would be more accurate to call it the staging of a transfiguration. Dance enacts being both completely in the body and transcending the body. It is, or it seems to be finally, a higher order of attention, where physical and mental attention become the same." (Sontag, 1987)

experimentamos hacia el porno: la certeza y la duda entorno a ese placer. Según Valéry: ‘dos cosas amenazan al mundo: el orden y el desorden.’ Se puede parafrasear en relación con el porno, porque son esas dos cosas las que lo amenazan –y entre las cuales se hace el porno su hueco vital– y es la tensión entre esos dos polos la que está en la base de nuestro interés incansable por él: el *orden* –y la seguridad– que proporciona la certeza absoluta y el *desorden* –la inquietud– de la curiosidad siempre insatisfecha. El actor porno está en equilibrio inestable entre ambas –o es él mismo el equilibrio inestable entre ambas. (Barba i Montes, 2007, p. 114)

Mentre que pels autors aquesta tensió es dona entre la certesa factual i fefaent de l’acció genital (la fel·lació, la penetració, etc.) i el dubte sobre la possibilitat que estigui fingint el seu plaer, en Hans van Manen l’aplicació d’aquesta dualitat es pot traduir de la manera següent: per una banda, la certesa refereix a la condició fàctica de l’intèrpret d’estar allà, sobre l’escenari, ballant *davant dels nostres ulls*, en la condició irremeiable i fugissera de present a la que ja m’he referit a través de les paraules de Roberto Fratini en altres punts d’aquesta recerca. La certesa que allò que veiem a l’escenari *passa* en els dos sentits del terme –esdevenir i passar de llarg– és una de les fonts incansables de curiositat i fascinació inherent a tota dansa composta per a ser vista sobre un escenari. En els ballets de Hans van Manen la mirada del públic és convidada a observar aquesta evidència des del mateix *morbo* voyeurístic que el coreògraf sent pels intèrprets en el moment en què s’abandonen o es dediquen a emplenar el moviment de sensual actualitat.

El dubte, per altra banda, el genera, en el cas del ballari o ballarina de van Manen, l’ambigüitat existent entre la construcció del seu cos com a imatge formal i la lectura expressiva i *seductorament aparent* que ens proposa en termes semàntics gràcies a la seva particularment viva transfiguració.<sup>278</sup> La mirada de Hans van Manen es gira sobre els seus intèrprets i els converteix d’entrada i ja a la sala d’assaig en

---

<sup>278</sup> Un cos transfigurat que –tot i la presència física, fefaent, allà, en escena– apareix a través d’un cos tècnic que és i se sap, en tant que imatge, construït i fals. És revelador observar, en aquest punt, com Baudrillard (2011) oposa precisament els trompe-l’oeil a la pornografia per recolzar la naturalesa seductora de l’extrema falsedat dels primers. En una afirmació que sembla contradir la meua proposta de col·locar els dos objectes visuals costat per costat en el mateix argument, Baudrillard afirma: “Simulació desencantada: el porno – más verdadero que lo verdadero – tal es el colmo del simulacro. Simulación encantada: el trompe-l’oeil – más falso que lo falso – tal es el secreto de la apariencia”. (p. 61) Baudrillard oposa l’excés d’aparença del real del trompe-l’oeil a l’excés de veritat del registre pornogràfic. Tal com ja he descrit al capítol anterior, en canvi, Barba i Montes no veuen en la fefaent i genital facticitat del *meat shot* o el *money shot* una prova de la seva veracitat. Recolzant-se en allò que buida de sentit el registre –el *sinsentido* del porno, facilitat per la sovint oberta i convencionalment increïble escenificació de les escenes– els autors defensen pel porno la mateixa falsedat que Baudrillard adjudica als trompe-l’oeil. Per Barba i Montes la pornografia funciona, té sentit, no tant gràcies a la promesa de veritat de l’acte confirmat per aquestes escenes sinó més aviat gràcies al compromís de qui mira de creure’s, de comprometre’s, d’excitar-se amb tot allò que passa al voltant d’aquestes. Si col·loquem a Hans van Manen en aquest debat, destaca com en el seu cas el *meat shot* o el *money shot* no estan a la vista. L’assaig de diversió permanent del clímax temàtic i el manteniment del sentit relacional entre intèrprets en un enigma coreogràfic que mai es resol del tot converteix la seva mirada en una mirada pornogràfica –en el sentit de compromís eròtic amb el que veu– però els seus ballets i els i les intèrprets que hi habiten són més aviat construccions seductores per qui les mira *a posteriori*. L’absència de *money shot* discursiu no treu que a través del seu mode de mirar els seus intèrprets encarnin a escena la mateixa dualitat entre l’actualitat fefaent de la seva aparició en acció i el dubte sobre la intenció dels seus moviments –una condició que els assimila a actors i actrius porno vistos a través dels ulls d’una càmera– però sí que fa que les seves coreografies se’ns apareguin com a més falses que falses, com diu Baudrillard: aparences pures, promeses buides, existents només, tornant a Barthes, com a part de Text, de discurs articulat.

simulacres de quelcom. Tractant la seva capacitat expressiva i el tarannà sensual amb què es bolquen en l'execució dels moviments com a signes coreogràfics, els intèrprets *vanmanescos* són proposats al públic no com a veritats simbòliques, però sí com a part de composicions seductores i *sense sentit* –és a dir: amb un sentit que existeix tant sols *en aparença*.

En el que segueix descriuré com ambdós aspectes –certesa i dubte– *afecten* l'aparició dels intèrprets a escena en els seus ballets en sentit més concret i mitjançant diferents exemples. En primer lloc, observaré com el disseny de la seva actualitat escènica en tant que imatges sempre construïdes i falses es tradueix, també, en una particular construcció de la representació de masculinitat i feminitat: el *morbo*, per van Manen, el desperten un tipus d'homes i de dones particulars. En segon lloc, dedicaré el següent apartat d'aquest capítol a descriure com s'articula mitjançant diferents recursos l'aspecte dubtós i seductor del *sentit aparent* que emana dels intèrprets i de la seva interacció –i com els ballets de van Manen es poden subdividir en aquells que s'apropen perillosament a l'anècdota obertament i literalment eròtica, i aquells on l'erotisme semàntic opera o s'organitza d'una manera més subtil, abstracta i sublimada.

Valgui per ara concloure, en allò que refereix a la 'naturalesa escènica' dels seus intèrprets, que en els ballets de Hans van Manen ens trobem per tant i sempre amb cossos-objecte compostos a partir de la tècnica del ballet i investits a la vegada de sensualitat; ballarines i ballarins transfigurats mitjançant l'actualitat escènica d'una vivència autèntica però que, a la vegada, se'ns apareixen com a aparentment, evidentment falsos –representacions de quelcom mai definit del tot. Un efecte ambigu i subtil de corporalització d'una (in)determinada essència expressiva que, particularment al si de la tradició de la dansa clàssica, ha estat referit àmpliament com a *estat de gràcia*.

La *gràcia* a la que aquí em refereixo torna a convidar a traçar un paral·lel entre els objectes en què es converteixen els intèrprets de van Manen i els personatges del Marquès de Sade, que en paràgrafs anteriors he descrit, amb Stoichita i Coderch (1999), com a 'estàtues animades de caràcter neoclàssic'. La metàfora de l'estàtua animada és un motiu central no ja només de la Il·lustració (p. 124), sinó també i sobretot de l'esperit romàntic que faria emergir de tombes i finestres les imatges de feminitat idealitzada i *graciosament artificial* del ballet vuitcentista. En un article que explora en profunditat el paradigma iconogràfic de la ballarina romàntica, Roberto Fratini traça aquest pont entre metàfora, efecte i *tijdsgeest* vuitcentista com segueix:

Formulado en términos ansiosos y vagamente históricos, el tema de la animación de lo inanimado, o el de una toma erótica por parte del simulacro de la propia realidad que premedita su fascinación son motivos que cruzan intensamente la historia entera de las poéticas del ballet. Incluso antes de que los ballets de inspiración hoffmanniana (de *Coppélia* a *Lo Schiaccianoci*) pusieran sobre la mesa, con el topos directo del autómatas, la aspiración de lo falso por ser más verdadero que lo verdadero, la civilización romántica entera había cultivado, en el carácter no natural y sobrenatural de la técnica clásica madura, fundamentada en el trabajo de puntas, la aspiración atávica de la verdad por parecer un artefacto, edificando el mito de la bailarina como



una mujer de carne y hueso transfigurada de este modo por las figuras de la danza hasta conseguir, por una especie de Gracia (que es el sentido de la gracia en sí como virtud literaria de la bailarina), el estatuto de puro artefacto. (Fratini, 2009, p. 360)

A *La cerimònia del porno* (2007), per la seva banda, Barba i Montes se serveixen curiosament de la lectura que del mateix terme fa Heinrich von Kleist en el seu famós estudi sobre la vida de les marionetes per seguir enriquint la seva anàlisi dels cossos-objecte que són els actors i les actrius porno vistos a través d'una càmera. I els descriuen, amb Kleist, com a criatures preconscients, vives en un estat de naturalesa original i paradoxalment pura.<sup>279</sup> Una naturalesa en estat pur, en estat de gràcia, que es fa present en el porno sobretot o exclusivament en el moment de l'orgasme (masculí), el *money shot*. Tal com ja he descrit en el capítol anterior, en van Manen, precisament, el *money shot* es pot entendre com el nucli de significat que no arribem a dilucidar mai. Ara bé, sí que es pot traçar un semblant d'analogia entre aquesta sensació de naturalesa o puresa preconscient i la sensació que desperten els ballarins de van Manen en el seu 'estar ocupats' en el seu ofici, en la transfiguració que viuen quan s'abandonen a la seva feina, quan executen i es fan seu el moviment.

En la definició d'un triangle entre els actors i les actrius porno, els i les ballarines de van Manen i l'estat de gràcia de les marionetes de Kleist s'hi pot trobar, per tant i paradoxalment, un punt de convergència interessant: l'absència de plena consciència de si mateixos –en tots tres casos– en tant que imatges. Segons Barba i Montes, en una referència sobre els actors i les actrius porno que vol traçar un paral·lel amb la condició de les marionetes: “La gracia ha salido por la ventana en el mismo momento en que llamó a la puerta la consciencia” (p. 117). Aquesta afirmació és particularment vàlida si s'aplica a l'acte d'assoliment de quelcom com l'estat de gràcia en l'acte de ballar. L'*état de grâce* era el màxim realitzable al que podia aspirar la ballarina romàntica del mil vuit-cents, i la porta d'accés a l'experiència del sublim per part de l'ull presumit com a masculí i heterosexual que la consumia amb la mirada.

L'assoliment d'aquest efecte requereix per part de l'interpret d'un grau determinat i determinant de *laisser-prise*, de deixar-se anar, d'abandonar-se a la sensació física i relativament inconscient de l'execució del moviment –per precís que sigui. Cap ballarí o ballarina se sap a si mateix/a *completament* en tant que imatge en el moment de l'acció. Per més que faci servir el mirall com a referent, l'experiència del ballarí o la ballarina<sup>280</sup> –també i molt especialment, per paradoxal que sembli, del

---

<sup>279</sup> “En *Sobre el teatro de marionetas* Heinrich von Kleist se refería a la maravillosa gracia de los títeres, que no puede ser igualada por el mejor bailarín. en la ausencia de consciencia de los títeres reside la garantía de su gracia sobrehumana –o inhumana” (Barba i Montes, 2007, p. 115). La consciència, diu Kleist, trastorna la gràcia natural de l'ésser humà, l'estat de plenitud natural anterior a la consciència. Tant natural com ho és un orgasme en una pel·lícula porno. Encara amb Barba i Montes: “nada más puramente expresivo de 'la gracia natural del ser humano' que el momento del orgasmo: cuando todo el ser humano, por un instante, es naturaleza y sólo naturaleza: ausencia de significado” (p. 115).

<sup>280</sup> Em separo, en aquest sentit i relativament, de com Maaike Bleeker descriu la consciència dels ballarins sobre si mateixos com a imatge en relació al *panopticon* de Foucault. Bleeker: “It is as if I am describing a ballet class where dancers, always facing the mirror, learn to perceive their bodies first and foremost via the mirror image and ignore other perceptual information that might distract them from what they see, all of this to become, in their

ballarí o de la ballarina clàssica– parteix i necessita de la propiocepció, d'una mirada girada cap a l'interior del cos, una mirada necessàriament cega, per poder investir de *gràcia* un moviment determinat. La consciència del ballarí o la ballarina quan es concentra amb dedicació a l'execució del seu ofici no és per tant consciència d'un mateix en tant que reflex de *soi*, sinó que sempre i abans que res és una consciència corporal, somàtica.

A aquesta *consciència no-conscient* se n'hi suma una altra: la de si mateixos com a imatge construïda. Els intèrprets de van Manen són necessàriament conscients –com ho són les actrius i els actors porno– de la seva condició objectificada i del seu oferir-se a un espectador futur com a vector d'un determinat desig, però no són enterament conscients de com són vistos mentre actuen. La mirada del coreògraf, en aquest cas, és qui focalitza en primer lloc i compon l'efecte erotitzant que emana dels intèrprets en un sentit determinat, interposant una distància entre allò que l'intèrpret sap de si mateix/a i allò que és vist des de fora similar a la distància que interposa l'angle de la càmera en el cas d'una pel·lícula pornogràfica. També en aquest sentit ressona amb força la lectura que fan Barba i Montes de la mirada sobre sí dels actors i actrius d'aquestes pel·lícules: “El actor porno no se ve actuar (no se ve ser, y de esa no-visión nace precisamente su estado de gracia, y es ese no-verse lo que aviva la fascinación y tal vez la envidia del espectador” (Barba i Montes, 2007, p. 122).

Les marionetes de van Manen no se saben plenament en tant que imatges (no es veuen, elles tampoc, *ser*), però sí que se saben observades i això, a escena, sovint es deixa percebre amb tota claredat. En la seva conversió en personatges inconcebibles, només existents en tant que aparença i, no obstant això, allí, davant dels nostres ulls amagats en la foscor, el coreògraf s'aprofita del present compartit amb l'audiència per accentuar, també, la condició espectacular i delerosa de la relació que s'estableix entre escenari i platea. Ens fa *plenament conscients*, a nosaltres sí, del voyeurisme inherent a la nostra posició en tant que espectadores i espectadors. Un recalcar i gestionar del voyeurisme inherent a tot acte escènic que també recull i descriu Sjeng Scheijen en la seva biografia del coreògraf:

Sempre hi ha un cert grau de voyeurisme en el veure dansa sobre l'escena, i en els ballets d'en Hans encara més, perquè l'erotisme gairebé sempre hi juga un paper essencial. Com que hi ha un públic, el voyeurisme és inevitable. Voyeurisme és la suma de mirar eròtic i tinència de poder. Mirem una persona nua en una platja nudista d'una manera diferent de com mirem la mateixa persona a través d'un espell. En aquest darrer cas, la persona nua no se sap observada i això crea una relació de poder on l'altra persona té el control de la situació. Els rols també es poden invertir fàcilment. La figura vista també pot ser conscient de la mirada externa, no donar-ho a conèixer i moure's de manera més seductora encara, jugant així amb la luxúria impotent de la mirada de qui l'espia. En la dansa escènica gairebé sempre es dona el cas que persones belles, entrenades i molt joves són vistes estant en la cúspide del seu atractiu sexual per persones que són més grans, més grasses i més riques que elles. Hi ha, en aquesta relació, quelcom similar a la relació de poder ambivalent típica del voyeurisme. Un coreògraf pot jugar amb això, però

---

turn, mirror images to an audience, perfect bodies in control, bodies that do not sweat and make no sound; bodies that can be perceived as mere spectacle” (Bleeker, 2011, pp. 162-163).

si accentua el voyeurisme de forma massa evident aquesta sensació pot passar a dominar tota l'acció –no deixant espai per a la imaginació artística. Al cap i a la fi, el que tipifica l'experiència artística és que ens interpel·la emocionalment i intel·lectualment a la vegada. Aquesta experiència híbrida desapareix quan l'erotisme comença a tenir un paper massa important: l'experiència del desig tendeix a absorbir-nos completament. Per molt que Hans convidés l'erotisme o subratllés el voyeurisme en les seves danses, mai ho feia de forma massa explícita. Com a coreògraf sempre mantenia les coses sota control.<sup>281</sup> (Scheijen, 2023, p. 253)

Tot i que, com veurem, l'enigma semàntic i també eròtic que es construeix al voltant de les seves marionetes es reforça en la majoria dels seus ballets pel manteniment de la quarta paret –sobretot a través del coreografiar de la direcció de les mirades dels intèrprets entre si, cap a terra o fora d'escena–, són diverses les ocasions en què Hans van Manen juga també a subratllar el component eròtic que s'estableix en la relació entre intèrprets i públic mitjançant un girar de la mirada cap a platea.

Com ja he dit anteriorment, aquesta coqueteria transparent en el mirar a sala s'inscriu en la tradició del ballet sobretot en el mode postromàntic de Marius Petipa. Però mentre que en aquella fórmula de finals de segle XIX la frontalitat trencava el misteri de la narració i la pantomima per fer visible la proesa tècnica de ballarines i ballarins (i on, per tant, l'admiració per la subjectivitat individual, amb noms i cognoms, de l'intèrpret guanyava pes sobre el personatge que representava) en els ballets de Hans van Manen la mirada frontal no trenca la quarta paret, sinó que més aviat la forada: a través d'aquesta mirada, el ballarí o ballarina de torn es mostren conscients no de si mateixos en tant que imatge, però sí de ser vistos, de ser observats des de la sala –i ens fan conscients, com bé diu Scheijen, de la nostra posició com a voyeurs, tot capgirant-ne la jerarquia.

Torno una vegada més i breument a l'exemple de *5 Tango's*, a través del qual ja he apuntat l'aspecte pervers de la proposta estilística de van Manen des de l'aspecte sintàctic i formal. Un dels principals pols d'atracció poètica d'aquest ballet és la tensió que s'estableix entre el temperament que habita en la música, per una banda, i la coreografia –molt construïda sobre el vocabulari tècnic del ballet, sabatilles de punta incloses–, per una altra. La manera en què els ballarins i les ballarines executen els moviments

---

<sup>281</sup> “Voyeurisme is nooit helemaal afwezig in theaterdans en zeker niet in de balletten van Hans, omdat daarin erotiek bijna altijd een essentiële rol speelt. En aangezien er publiek bij is, is voyeurisme onvermijdelijk. Voyeurisme is erotisch kijken plus macht. We kijken anders naar een naakt iemand op een naaktstrand dan we naar diezelfde persoon kijken door een sleutelgat. In het laatste geval waant de naakte persoon zich onbespied en daardoor ontstaat een machtsverhouding, want de ander heeft controle over de situatie. De rollen kunnen overigens makkelijk omgedraaid worden. De bekeken figuur kan zich net zo goed bewust zijn van het gegluur maar dat niet laten merken en zich extra verleidelijk laten bewegen, en zo spelen met de machteloze lustigheid van de gluurder. Bij theaterdans is het bijna altijd zo dat schitterende, getrainde, heel jonge mensen op het toppunt van hun seksuele aantrekkelijkheid worden bekeken door mensen die ouder, dikker en rijker zijn dan zij. Daarin zit iets van die ambivalente machtsverhouding die typisch is voor het voyeurisme. Een choreograaf kan daarmee spelen, maar hij kan het voyeuristische niet te pregnant laten worden want dan domineert het de hele voorstelling en is er niet genoeg ruimte voor de artistieke verbeelding. Het typische van het artistieke is immers dat we tegelijkertijd zowel emotioneel als intellectueel worden aangesproken in steeds wisselende gradaties van intensiteit. Die hybride ervaring verdwijnt als de erotiek een te grote rol gaat spelen omdat het seksuele nu eenmaal de neiging heeft ons geheel in beslag te nemen. Hoe vaak Hans ook het erotische of voyeuristische toeliet in zijn dansen, het werd nooit te expliciet. Als choreograaf bleef hij altijd volledig in controle.”

en aquest ballet és, sobretot en els fragments grupals, obertament i molt *balletísticament* frontal. Semblant a un divertissement [fr] postromàntic de Marius Petipa, a *5 Tango's* s'escenifiquen cinc escenes on el matrimoni de fi de festa, si és que n'hi ha cap, sembla ser en primera instància el de la música de tango i la tècnica del ballet. En aquesta frontalitat –aquí no juxtaposada amb sinó totalment deslligada de tota trama– la vivència i el plaer dels intèrprets en executar els moviments en tant que simulacres de si mateixos passa a ocupar un lloc encara més central. Sobretot en els fragments de grup sembla que van Manen hagi donat llibertat a l'expressió d'aquest plaer, i ballarines i ballarins es miren entre si o a l'audiència mostrant-se obertament alegres i somrients en/de l'acompliment de la coreografia, del ballar sobre aquesta música particular, en un mode similar al també ja descrit en el cas del ballet *Solo*.

Per fer aquest 'matrimoni' entre registres o estils de moviment possible, però, ja he descrit com van Manen va posar límits a aquesta frontalitat i a l'exposició exagerada d'aquest plaer per evitar que la dimensió expressiva de la música contagiés la dansa en un sentit que es pogués associar literalment amb un temperament llatinoamericà o mediterrani. Imposant aquesta mesura de control, aquest plaer donat a la vista esdevé més subtil i enigmàtic. Al solo masculí que acompanya el tercer tango, per exemple, van Manen va marcar per imperatiu coreogràfic que el ballarí dirigís la mirada cap a terra en el seu gest final, on es llança de genolls per tancar una frase moviment altrament bastant extàtica. La connexió entre aquesta decisió i la voluntat de mostrar el plaer del ballarí com un fenomen eròtic contingut, controlat o mediat per la seva mirada la recull també Sjeng Scheijen:

Els ballets d'en Hans no són mai peces de *bravoure*. Sempre hi ha certa contenció, sempre hi ha distància. 'Aquell solo és espectacular i ahora és introvertit', deia en Hans al respecte, 'mostra com algú es complau purament amb ell mateix, amb la seva pròpia força, amb la seva pròpia presència i resplendor. És per això que, al final, la mirada del ballarí no pot anar dirigida enlloc més que obliquament cap avall. En Clint (Farha, que va ballar l'estrena) ho sabia fer preciosament. Vaig encendre la televisió una vegada als Estats Units i vaig veure per casualitat aquell solo, ballat per un altre noi. No ho feia del tot malament, vaig pensar, fins al final. En aquell últim gest va mirar triomfant en direcció a platea: que bo que estic, oi, devoreu-me, una mirada així. Em vaig tornar boig. Vaig pensar: no has entès res de res'<sup>282</sup>. Aquell solo, com tot el ballet, és, en paraules de Jochen Schmidt, 'foc darrere d'una capa de gel'.<sup>283</sup> (p. 310)

---

<sup>282</sup> Les paraules de van Manen sobre allò que esperava del solo de *5 Tango's* també serveixen d'exemple anecdòtic però emblemàtic del tarannà típicament neerlandès de la seva poètica, en el sentit de contenció i rebuig a l'expressió gratuïta o exagerada d'emocions i sentiments que he descrit al primer capítol.

<sup>283</sup> "De dansen van Hans zijn eigenlijk nooit bravourestukken. Er is altijd terughoudendheid, altijd afstand. 'Die solo is spectaculair en tegelijk is hij ingekeerd', zei Hans daarover, ' hij laat zien hoe iemand behagen scheidt puur in zichzelf, in zijn eigen kracht, in zijn eigen uitstraling. Daarom kan aan het einde de blik van de danser niet anders zijn dan schuin naar beneden. Clint (Farha, die de première danste) deed dat prachtig. Ik zette in de VS een keer de televisie aan en zag toevallig die solo gedanst worden door een andere jongen. Niet onaardig vond ik, tot aan het einde. Toen keek hij triomfantelijk de zaal in: lekker ben ik hè, vreet me maar op, zo'n oogopslag. Ik werd gek. Ik dacht, wat heb jij dat verkeerd begrepen, zeg.' Die solo is, net als het hele ballet, in de woorden van Jochen Schmidt 'vuur achter een laagje ijs'".

Durant el segon tango, en un ‘pas de dos’ amb sis ballarins del sexe contrari, la mirada de la ballarina solista també es dirigeix en gran mesura cap a terra, a fora d’escena, o momentàniament als ulls del seu partenaire [fr] de torn.<sup>284</sup> L’absoluta frontalitat i horitzontalitat amb què es desenvolupa l’escena, acompanyada de mirades puntuals i de reüll a públic per part d’ella, recalca no obstant això que el moviment és dissenyat per a la seva consumpció espectacular. Es construeix així un coqueteig amb la mirada de l’audiència on, per una banda, l’atenció va i ve entre el plaer d’observar la precisió i el gust amb què aquells cossos executen el moviment i, per una altra, la lectura del tipus de relació que s’estableix entre aquelles *persones* en un sentit més íntim i enigmàtic. La ballarina, col·locada entre els sis ballarins al fons de l’escena i nosaltres, és el focus de totes les mirades, i se’ns apareix com una marioneta que n’és plenament conscient.

Passats pel filtre de la mirada de van Manen, els ballarins i les ballarines se’ns apareixen escènicaament en un lloc en què miren, a voltes ens miren i molt sovint es miren entre si, però des d’on *no veuen*. Perquè la seva mirada, fins i tot quan es gira cap a públic, no és enterament *seva*, no té com a objectiu revelar-nos la seva veritat subjectiva com a individus, sinó oferir-nos, merament, una prova fefaent de la seva *actualitat*, parcialment conscient en tant que marionetes humanes transfigurades i en trànsit sobre l’escenari, i alimentar, per a l’ull de qui mira, el dubte seductor de la seva intencionalitat més enllà de la forma coreogràfica que habiten.

### 3.2.1. Homes i dones *vanmanescos*

Si en l’aspecte sintàctic ja m’he referit a com van Manen segueix els passos de Balanchine pel que fa a l’emancipació formal del ballet, pel que fa al despertar i gestionar d’aquesta sensació *morbosa* i a la conversió dels seus intèrprets en objectes de desig tant espectacular com sexual, van Manen es col·loca en relació a la tradició del ballet en un lloc bastant més conservador i vuitcentista. Al cap i a la fi, i com ens recorda Susan Foster, és en els temps del ballet romàntic de mitjans del segle XIX que la dansa escènica occidental evoluciona definitivament en aquesta direcció –col·locant sobretot la ballarina romàntica al centre per satisfer el plaer també eròtic d’una audiència que es presumia, segons els valors de la societat d’antany, com a masculina i heterosexual:

The ballet’s choreography framed and developed the ballerina’s performance as the central focus, but it also figured her as the gratifying object of the viewer’s desiring gaze. Her costume, vocabulary of skills, and her centrality within the story invested her with a charisma that no other characters shared. Male dancers and even female corps de ballet deferred to her, their gazes and postures functioning like directionals that guided the viewer’s attention toward her. (...) In figuring the ballerina as the central and most desired subject and her partner as a

---

<sup>284</sup> Per altra banda, la mirada dels sis ballarins masculins es dirigeix gairebé en exclusiva cap a ella, la solista. Aquesta escena de *5 Tango’s* serveix d’exemple d’un altre tipus de mirada recurrent en l’obra *vanmanesca*: la que subratlla el possible pàthos en la relació que s’estableix entre un grup i un individu. És el cas, per exemple, de *Squares*, *Three Pieces*, *Pose* o *Ballet Scènes*.

prosthetic extension of the viewer's gaze, the production engendered the presumed viewer as masculine and oriented 'his' desire as heterosexual. (Foster, 1987, p. 220)

Tal com recorden historiadors i teòrics com Foster o el també ja citat Peter Stoneley (2007), el ballet romàntic del segle XIX es configura així com un espectacle obertament voyeurístic, una condició que afectaria l'evolució de la tècnica i la coreografia conforme a uns determinats valors –i també el disseny arquitectònic d'edificis teatrals com el Palais Garnier de París, pensats per accentuar i facilitar aquesta sensació eròtica en el consum visual del que s'esdevenia a escena:

The performer might be said to occupy a privileged position, in that he or she is the active persona who dominates the scene. But this sense is counterbalanced by the fact that he or she is an object of scrutiny, compelled to fulfill the expectations of the viewer (there is the sense, as Strokes would have it, that these people are our 'toys'). There are then both sinister and attractive aspects to the way in which the classic theatre encodes the spectacle with connotations of secrecy and privacy. In designing a theatre that seems to accentuate these connotations, Garnier was working within the tradition of theatre architecture, and of ballet as spectacle. The Paris Opera was notorious in the nineteenth century for seeking to elicit and satisfy the 'erotic daydreaming' of a largely male clientele. (Stoneley, 2007, p. 7)

Hans van Manen és, en aquest sentit, extremadament *romàntic*. El públic, en els seus ballets, és convidat en tant que voyeur a entrar dins d'un univers mediat i particular, on l'erotisme literal es barreja amb altres tensions i perversions discursives i fenomenològicament eròtiques com les ja descrites a l'apartat anterior. Si les seves marionetes són seductores per les raons fins aquí ja explorades (per la seva condició d'aparences de quelcom, artefactes buits de significat, estàtues tocades de gràcia i d'alguna manera absents i extremadament presents alhora), també són eròtiques i excitants en un sentit més literal, obertament relacionat amb l'exposició i explotació de la sensualitat que emana del seu cos *ideal* en moviment.

Ara bé: la fascinació del coreògraf pel control d'allò que és donat a la mirada des de la consciència que serà vist per tercers, per una banda, i la seva oberta i transparent voluntat de comprometre's amb allò que veu a través del seu *morbo* personal per una altra converteixen els i les intèrprets dels seus ballets en objectes de desig particulars: el que és donat a la mirada, finalment, són homes i dones – representacions de masculinitat i feminitat– d'un tipus determinat. Tal com resumia l'exballarina i crítica de dansa Isabella Lanz l'any 1995:

Els ballarins deriven en part la seva força de la seva personalitat i les seves qualitats específiques. A més del seu domini tècnic i el seu sentit per la musicalitat, el seu *sex appeal* també és important. Van Manen s'enamora dels ballarins que tenen una expressivitat poderosa. La ballarina ideal de van Manen és una dona temperamental, no una criatura encantadora o desvalguda. El ballari de van Manen ha de tenir potència, no és un 'nano tou', sens dubte.<sup>285</sup> (Lanz, 1995)

---

<sup>285</sup> “De dansers ontlenen hun kracht mede aan hun persoonlijkheid en specifieke kwaliteiten. Behalve hun technische beheersing en musicaliteit is ook hun seks-appeal van belang. Van Manen valt voor danseressen met

Mentre les decisions estètiques i coreogràfiques a través de les quals aquests tipus d'home i de dona puguen a escena potencien la relació obertament voyeurística entre objecte d'escrutini escènic i audiència que tant arrelada està en el paradigma del ballet, el gust particular de van Manen tensa els valors vuitcentistes associats a aquest mateix paradigma en allò referit a la representació de gènere. Si en l'apartat anterior ja em referia a com van Manen omple i exposa els signes i les figures del ballet d'una manera sovint anticlássica, ara em dispo a desgranar com aquesta manera de fer esculpeix per a l'escena una representació de masculinitat i feminitat que també tensa –com es desprèn de les paraules de Lanz– la imatge tradicionalment associada a la ballarina i al ballarí romàntics. Els 'seus' homes i dones conviden el públic a identificar-s'hi des d'un *morbo* decididament modern, responent, en primer lloc, a la seva pròpia mirada en tant que home homosexual amb ganes d'excitar-se pel que veu i, en segon lloc, buscant conscientment una emancipació dels valors i la representació de gènere *originals* d'aquelles figures (seguint els corrents d'emancipació social, sexual i també feminista que van marcar els seus anys de joventut).

Això no vol dir, però, que la perspectiva generada pels seus ballets només pugui ser atractiva per a aquells espectadors que comparteixin el seu gust estètic i/o sexual, sinó que els intèrprets dels seus ballets es deixen llegir obertament com a objectes o marionetes dissenyades buscant aquest *morbo* –i que per tant ofereixen al públic la llibertat d'identificar-s'hi també eròticament, sigui quina sigui la seva orientació sexual o el seu gènere. Una llibertat d'associació que històricament enllaça amb la que ja oferia l'anonimitat de la penombra i posterior foscó dels teatres del segle XIX –no obstant les normes socials o valors que imperessin fora dels seus murs. Com bé diu Peter Stoneley:

The darkness is indifferent and anonymous in the sense that it disregards how each of us identifies with the spectacle before our eyes. As viewers, we may desire the female performer or the male, or we may experience a shifting or imprecise identification. The theatre is a place of 'free association', in that we can watch and desire as we wish. This may not define the pleasure that most of us take in attending the theatre. But the public-private nature of the space, with its conditioning of desire, its various enclosures and cover of darkness, and its very idea of acting out roles, has led to a sustained historic association between the theatre and illicit desire. (Stoneley, 2007, p. 8)

Hans van Manen dissenya i construeix ballets que conviden a ser mirats amb luxúria –i enllaça així amb la tradició objectificadora dels seus intèrprets des d'un lloc desacomplexadament convencional. Havent descartat d'aquesta convenció la necessitat de dissimular o disfressar la sexualització del cos ideal de ballarines i ballarins sota una excusa narrativa o metàfora acceptable per la societat vuitcentista, l'emancipació formal també dona a van Manen la llibertat d'extremar la transparència amb què presenta aquests homes i aquestes dones a la mirada del públic en tant que objectes atractius i desitjables en un sentit sexual.

---

een krachtige expressie. De ideale Van Manen-danseres is een temperamentvolle vrouw, geen liefvallig schepseltje of doetje. De Van Manen-danser moet krachtig zijn, en beslist geen 'watje'".

De nou, l'associació amb actors i actrius porno és a l'abast de la mà. Igual que aquests, els ballarins i ballarines de van Manen se'ns apareixen –quan ballen– com a personatges distants, inconcebibles en el món real, dotats d'una *diferència* que el públic només pot aspirar a 'tocar visualment' a través de l'experiència del desig. Gairebé sempre amb el recolzament de vestuaris que els mostren exalçant-ne l'esplendor, els cossos esculturals dels ballarins i les ballarines amb què van Manen treballa –convencionalment entrenats i customitzats, tornant a Stoneley, en el seu domini de la tècnica clàssica– són donats a la mirada del públic de forma descarada en tant que avatars sexualitzats de si mateixos i dotats, no obstant això, d'una *veritat* indiscutible –una que, precisament, els fa encara més distants i inassolibles: la veritat que els atorga el fet d'estar allà, davant dels nostres ulls. Diuen Barba i Montes (2007), en aquest sentit i sobre la condició pornogràfica d'actors i actrius del gènere del porno:

La verdadera superioridad –y quizás superioridad no sea la palabra adecuada, en realidad; mejor decir *diferencia*– del actor porno respecto al espectador no reside, por tanto, ni muchísimo menos, en sus aparentes ventajas físicas –medidas en centímetros de miembro en erección, volumen de pecho, diámetro de bíceps o esbeltez de caderas. Tampoco en la habilidad técnica imbatible o en el dominio de la acrobacia sexual más inverosímil, que contribuye a hacer del coito una danza no muy distinta del baile de las marionetas que encandilaba a Kleist. No: la diferencia es de otro orden, mucho menos evidente (y precisamente por eso, insalvable). Cuando el espectador del porno se pregunta, exasperado por la perfección física más o menos apabullante de los actores porno, que *dónde están esas tías/esos tíos en la vida real*, está planteando, instintivamente, una pregunta muy bien encaminada. Esos tíos y tías *no están* en la vida real. (...) El hombre o la mujer reales, mediante su contacto con el porno y en virtud de su alquimia, se han transmutado brevemente en actores porno (títeres o dioses), en encarnación del 'estado de gracia natural' y avatar de la 'estructura corporal humana'. Terminada la filmación, de nuestro lado de la cámara –de este lado del porno– el actor deja de serlo, necesariamente: se reintegra a la masa de espectadores de esa gracia y queda despojado de ella. No importa que la persona que fue actor siga siendo hermosa y deseable: porque no es su hermosura lo que en el fondo deseamos en el actor porno: es su condición pornográfica: su verdad –*la verdad*, a secas– indiscutible. (pp. 123-124)

La poètica de van Manen, en allò que refereix a la re-presentació d'homes i dones particularment i transparentment sensuals i sexualitzats conforme als seus gustos, vol apropar al màxim la condició escènica del ballet (el tipus de relació convencionalment delerós del seu paradigma visual) a la condició pornogràfica que descriuen Barba i Montes pels intèrprets d'aquest gènere .

Si girem en primer lloc la mirada sobre el seu aspecte –influint en bona mesura pel disseny de vestuari– ens trobem, per una banda i començant pels homes, amb una tendència generalitzada a delatar sense vergonya l'atracció homoeròtica del coreògraf envers els seus cossos, jugant sovint amb vestuaris molt arrapats al cos i deixant –igualmente sovint– una o altra part al descobert. *Exposar* d'aquesta manera el caire escultural dels cossos masculins accentua la voluntat del coreògraf d'oferir-los al públic en la seva condició de marionetes o déus com els que descriuen Barba i Montes, aquells 'tíos' que no es troben a la vida real. Pel que fa a les dones, en allò que refereix al seu aspecte ens trobem amb dues tipologies diferents: les que, per una banda i de forma similar als homes vesteixen malles o vestuaris molt arrapats



al cos i dissenyats en sentit abstracte i merament estètic (però on no es juga de forma tant evident o sovintejada amb la seva erotització mitjançant la nuesa parcial –ans al contrari); i les que, per altra banda, s'apropen perillosament a la representació d'una dona (sovint una ballarina) *real*, de carn i ossos.

Abans d'entrar-hi més en detall, però, cal matisar el valor d'aquest aspecte estètic més obertament luxuriós en el marc eròtic més ample del seu projecte poètic i salvar algunes distàncies entre aquest i les particularitats del paradigma pornogràfic sobre les que aquí em recolzo. En proposar, al capítol anterior, una analogia entre la mirada de Hans van Manen i la pornogràfica ja he limitat el paral·lel a la voluntat del coreògraf a comprometre's amb allò que veu a la sala d'assaig des d'una certa intimitat fetitxista, de 'part per tot', transgressora per inassequible: van Manen es mou *formalment* al voltant d'un nucli que el fascina precisament perquè entén que es troba fora del seu abast –i gràcies a aquesta assumpció i a aquesta manera de fer, també del nostre. Tornant a Barthes, ens trobem davant d'un coreògraf que escriu danses amb una vocació similar a la d'Ignasi de Loiola quan mira discursivament d'aproximar-se a un déu que escapa a tota formulació verbal. Ara bé: la mirada del coreògraf no és devota sinó obertament lasciva –i les marionetes que n'emergeixen així ho confirmen.

Pel que fa al paral·lel entre actors i actrius porno i les marionetes de van Manen, l'analogia que miro de dibuixar aquí no n'és tampoc una amb sentit d'equivalència. La mitja nuesa i les referències estètiques a l'univers eròtic (sovint formulades, com veurem més endavant, metonímicament i a través del vestuari) conviden sens dubte el públic a abonar-se a consumir aquells cossos visualment des de la mateixa luxúria que ell –però aquest efecte no deixa de ser una màscara, càndida per literal, que cobreix, confirmant-la, l'operació pornogràfica i lleugerament sàdica de fons que es troba encapsulada en el text coreogràfic. És aquesta, finalment, la que encapsula el poder d'excitar la seva mirada i de forçar-nos a mirar eròticament en el mateix sentit i/o direcció. Allò capitalment obscè en van Manen, per tant, no és, com en el cas de la pornografia a l'ús, l'exposició anatòmica i hipersexualitzada d'un cos, sinó el despullar i pervertir segons fascinacions modernes i subjectives un *cos de llenguatge* (el del ballet) a través d'un *corpus estilístic i coreogràfic* determinat.<sup>286</sup> El nu, el semi-nu o la malla arrapada al cos sempre tenyiran els seus ballets d'un component eròtic potencial o innegable en el sentit més vinculat a l'apetència sexual del terme. Ara bé: allò que *irrita* realment la carn figurada de la convenció en els ballets de Hans van Manen no és tant la nuesa dels cossos dels intèrprets que els ballen com l'operació gramàtica a la que se'ls sotmet.

---

<sup>286</sup> Més endavant em serviré de l'exemple de *Déjà Vu*, coreografia de l'any 1995, per referir-me a les tensions d'ordre també semàntic que revesteixen molts dels passos de dos del coreògraf. Aquest ballet, però, és també i potser l'exemple més emblemàtic de la manera en què Hans van Manen perverteix el *cos de llenguatge* del ballet a través d'un *corpus estilístic* particular. Motivats per les crítiques rebudes, a principis dels anys noranta del segle passat, en referència a la seva coherència estètica i coreogràfica –una que donaria lloc, segons la veu dels crítics, a ballets que s'assemblen molt entre si– Hans van Manen va firmar aquest pas de dos amb la voluntat explícita de dissenyar-lo a partir de les referències a si mateix, al seu propi estil. És, si es vol, un ballet voluntariosament, provocativament *vanmanesc*, ple de cites estilístiques i coreogràfiques a si mateix, moviments-signatura, etc., i on la tensió entre cos de llenguatge i corpus estilístic està més clarament *a la vista*.

Observem, ara sí, com són aquests homes i dones *vanmanescos*. Pel que fa als homes, un dels aspectes simptomàtics d'aquest disseny erotitzant a través del vestuari és la clara predilecció de van Manen per deixar el tors masculí a la vista: *Situation*, *Grosse Fuge*, *Adagio Hammerklavier*, *Sarcasmen*, *Trois Gnosiennes*, *Pose*, *Ballet Scènes*, *Andante* o *Kleines Requiem* en són alguns dels exemples més coneguts. A aquests s'hi poden afegir aquells ballets on, com ja avançava al paràgraf anterior, notablement el vestuari masculí inclou una clara referència metonímica a imaginaris derivats de determinades fantasies sexuals o pràctiques *kinky*, entre altres: l'ús del làtex i les transparències a *Opening*, *Black Cake* i *Two pieces for Het*, la roba interior a *Three Pieces*, els texans a *Situation* i els cinturons de xarol amb sivella a *Grosse Fuge*.

Pel que fa al vestuari de les dones destaca, per una banda i com deia, la tendència a vestir-les amb roba que s'assembla a la d'un uniforme de treball d'una ballarina clàssica convencional (clarament estilitzat per a l'escena, però tallat per un patró que recorda la roba d'assaig típica d'una escola de ballet: mitges, mallot, faldilla o vestit curt i sovint transparent, etc.): *Live*, *Sarcasmen*, *Trois Gnosiennes*, *Adagio Hammerklavier* o *Two pieces for Het* en són algun exemple. Més que en el cas dels homes, sovintegen en el cas de les ballarines, també i per altra banda, patrons i dissenys de vestuari que apropen la seva figura a la d'una dona del carrer, com és el cas, entre altres, de *Situation*, *Simple Things* o *Without Words*, o , en l'exemple concret de l'ús de la sabata de taló, a *Pose*, *Twilight* i *Black Cake*.

Encara en relació al vestuari, són nombrosos els casos on tant el vestuari dels homes com el de les dones és dissenyat purament com a proposta estètica que acompanya –mostrant-lo al màxim possible– el cos en moviment. Són ballets on el vestuari ocupa un lloc central en la peça pel seu efecte estètic en combinació amb altres aspectes sintàctics de la coreografia (i on la representació de gènere no juga un rol destacat, com és el cas a *Squares*, de 1969, *In the Future*, de 1986, *Symphoniën der Nederlanden*, de 1987, o *Sticky Piece*, de 2003), o ballets on la uniformitat en l'abstracció estètica d'homes i dones allunya de l'anècdota la lectura semàntica de les relacions que s'estableixen entre ells (tot i que aquestes relacions dinàmiques sí que ocupen el centre de l'acció). Són, aquests últims, casos on ressalta més la diferència entre homes i dones en allò referit al disseny de les malles que s'arrapen als seus cossos per deixar-los a la vista –i on el tall o el patró de la malla sol accentuar en un sentit eròtic (o deixa molt més al descobert) el cos masculí en detriment del femení. Per exemple, a *Fantasia* (1993), *Kleines Requiem* (1996) o *Déjà Vu* (1995) ens trobem dones que van notablement més tapades.<sup>287</sup>

És interessant observar, en aquest sentit, com sobretot en el marc d'un pas de dos entre un home i una dona –de llarg, la figura coreogràfica més explotada per van Manen– aquestes diferències en el disseny

---

<sup>287</sup> Cal anotar en aquest punt la influència de Keso Dekker, dissenyador de tots els vestuaris del corpus coreogràfic *vanmanesc* a partir de 1985. Són sobretot els ballets dissenyats per Dekker els que segueixen aquesta proposta estètica particular. A banda, i pel que fa a la tendència a accentuar la nuesa parcial dels ballarins masculins, aquesta 'norma' coneix una excepció que la sembla confirmar: *Visions Fugitives*, de (1990), on són precisament els homes qui duen una malla de cos sencer allí on les dones ballen amb els braços a la vista.

de vestuari modifiquen l'ordre jeràrquic convencional de visibilitat entre homes i dones del ballet des del mil vuit-cents. Tal com recorda Foster:

The pas de deux offered the female dancer considerable visibility but relatively little autonomy. During her solos, dancing on her own and by herself, she commanded the viewer's attention as an independent character with a particular temperament and set of accomplishments. Dancing with her partner, prominent as she was, her movements depended upon and were guided by his support. In contrast, the male dancer, even as he controlled the pair's interaction, became a nonentity. Emerging only during his solos as the deft displayer of virtuosity, he receded into the background as he partnered her. (Foster, 1996: 205)

Tot i que Hans van Manen en general no qüestiona la centralitat de la ballarina ni trenca del tot amb l'ordre de rols diferenciats per sexe a l'hora de dissenyar moments de suport, elevació o manipulació del cos de l'altre, les seves eleccions en allò referent al vestuari fan que l'home *vanmanesc* guanyi en visibilitat: la nostra mirada és dirigida a la relativa nuesa del seu cos, a l'evident conversió del mateix en un objecte atractiu en un sentit eròtic. Tot i estar rere la ballarina, tot i mantenir-se la prominència del cos femení de la qual parla Foster, en els ballets de van Manen la condició de ser vectors del desig eròtic aliè és igualat entre homes i dones a través de la seva mirada explícitament homoeròtica.

En segon lloc, i deixant ara de banda el vestuari, la figura del pas de dos heterosexual també és la dimensió on es fa més evident la particular representació *vanmanesca* de masculinitat i feminitat en tant que caràcters o personatges que emeten uns valors determinats. En el dibuixar d'aquestes relacions, i per ara centrant-me en allò referent a la representació de gènere a través de l'articulació de la coreografia, la mirada emancipada i emancipadora de van Manen es distancia de nou i notablement dels valors i personatges que típicament emergeixen de la dansa clàssica en aquest sentit.

Com ja he apuntat, en el marc dels seus passos de dos Hans van Manen es manté en el si de la tradició acadèmica, tant pel que fa a la centralitat de la ballarina –al seu protagonisme com a focus d'atracció coreogràfic de la mirada de l'espectador– com pel que fa a la gestió i articulació del moviment en el joc de possibles que s'esdevé en el contacte entre dos intèrprets. Per norma general, en els seus ballets no es capgira la tendència de ser l'home qui mou, manipula, eleva o acompanya la dona en el moviment. Ara bé, en aquesta gestió del cos i del pes de l'altre, així com en la variació notable sobre el *tipus* de suports, agafades i posicions que les coreografia de van Manen proposen sobre una base acadèmica, s'observa una perversió notable dels valors associats a la tècnica clàssica. A l'apartat anterior d'aquest capítol ja m'he referit a com la petició als seus ballarins d'abandonar-se a l'execució dels moviment des del plaer, exposant-se i explotant-lo des de l'experiència de la pròpia sensualitat, donen a les coreografies de van Manen una qualitat particularment anticlássica, per exemple, en allò que refereix a l'aspiració a la lleugeresa. També m'he referit en com Hans van Manen contamina o embruta la mecànica inherent al vocabulari del ballet clàssic mitjançant cites o maneres de moure's que provenen directament o recorden a altres estils, com el swing. Tot això també té un efecte en com se'ns permet llegir els intèrprets des d'una perspectiva de representació de gènere.

La variació coreogràfica que van Manen proposa en els seus passos de dos a través del seu coneixement de i fascinació per tot el que té a veure amb el món del swing es tradueixen, per exemple, en una gestió del pes dels seus intèrprets que es reparteix sovint de forma més equitativa que en el *partnering* del ballet. Sovint construïdes amb calma i precisió, moltes agafades i elevacions –així com moltes figures en suspensió o relativament estàtiques– es construeixen buscant l'*off-balance*, aprofitant i *necessitant* el pes d'ambdós intèrprets per ser dutes a terme. El disseny de moviment de van Manen accentua sovint aquesta interdependència, i la figura de l'home emergeix així –tot i seguir mantenint per norma general el rol de manipulador i base de suport un cop aquestes posicions es trenquen–, no com una mera pròtesi o una palanca a l'ombra del personatge femení, sinó com un company 'real' en un viatge dinàmic amb la dona que es percep com a més equitatiu.

En aquest manteniment relatiu de convencions i rols *romàntics* en l'aspecte mecànic d'un pas de dos heterosexual, podem trobar de nou un referent en Georges Balanchine. En la seva anàlisi d'*Agon* (1957) des d'aquesta perspectiva, Sally Banes conclouïa:

*Agon* may be a storyless ballet, without characters (either fictional or documentary), but it nevertheless creates meanings regarding human relationships. As Balanchine himself has stated: 'Storyless is not abstract. Two dancers on the stage are enough material for a story; for me, they are already a story in themselves.' Thus, even though apparently anonymous men and women dance together (or apart) in *Agon*, headed toward no particular narrative denouement, we can still glean meanings regarding gender and socio-sexual partnering from the ballet's structures. (...) Perhaps more significantly, it is epistemologically modernist in that its point of view regarding the social and sexual aspects of its own 'narrative' is opaque. It is ambiguous, for instance, regarding either the success or failure or the euphoric or dysphoric nature of its marriage plot - or, indeed, whether its central pas de deux signals marriage at all. Moreover, its view of modern love as simultaneously intense and cool exemplifies a staunchly anti-romantic stance. Thus, although it quotes nineteenth-century ballet partnering conventions, it neither remains restricted to them formally nor embraces their implied sexual configurations. (Banes, 1998, p. 195)

Banes defineix Balanchine com a modernista –igual com faria més endavant Roger Copeland (2004)– perquè fa opaca la lectura dels cossos en moviment en un sentit sexualment semàntic i dramàticament narratiu, per una banda, i perquè s'allibera de les restriccions culturals implícites en les convencions formals i mecàniques del ballet –tot i mantenir-les–, per una altra. Hans van Manen segueix la mateixa estratègia: a través de recursos i decisions com les ja plantejades en l'apartat anterior, subratlla la seva voluntat d'emancipar la 'seva' forma articulada, el seu discurs coreogràfic, de la imatge convencional del ballet –també en allò que refereix a la representació de gènere.

Encara en el terreny de les decisions formals, és interessant tornar a subratllar l'efecte que té sobre la representació de gènere el capgirar dels rols en determinades configuracions –com als ja mencionats exemples del pas de dos per a dos homes a *Metaforen* i l'escena de la ballarina solista a *5 Tango's*. En ambdós casos, Hans van Manen despulla aquesta decisió coreogràfica de tot patetisme i presenta aquests homes i aquesta dona a l'audiència des d'un lloc extremadament fred i asèptic. Els dos ballarins de

*Metaforen* executen una elevació típicament reservada per a un home i una dona, sense explotar ni donar a entendre –no en aquest moment– cap forma de sensualitat o intenció dramàtica. No hi ha res, en la forma amb la qual s’ha construït aquest instant dinàmic, que permeti llegir l’homosexualitat de la parella com a res més que dos cossos del mateix sexe. Pel que fa a *5 Tango’s*, un cop la ballarina ‘surt’ de la posició ‘masculina’ inicial, entra en contacte amb els sis ballarins que l’envolten amb gestos que igualment fan impossible l’aparició d’una ombra de sentit que es deixi llegir des de l’atracció explícita o el desig carnal. A través d’aquesta fredor en el terreny expressiu se subratlla precisament i amb més èmfasi el valor del gest en si: van Manen centra en aquests casos, inequívocament, la nostra atenció en el canvi de sexe de certes posicions o combinacions –altrament dit, en la proposada emancipació d’aquestes unitats sintàctiques de les seves connotacions culturals o valors heteronormatius ‘originals’. En últim lloc, i per contra, podem veure com aquesta emancipació també és buscada en aquells moments on justament s’explora l’ordre més semàntic de la relació entre homes i dones en els nombrosos passos de dos heterosexuals del seu repertori. A l’apartat següent analitzaré més en detall com aquesta càrrega semàntica –més o menys propera a l’anècdota eròtica llegible en termes literals– opera en els seus ballets promentent sempre un potencial significat concret per a l’ull de l’espectador. Valgui per ara apuntar que un dels recursos clau i més públicament defensats de van Manen a l’hora d’ordenar i limitar la lectura de significats concrets en el seus ballets és el coreografiar de les direccions de les mirades dels seus intèrprets. En paraules seves:

Quan dues persones es posen de costat i es miren la història ja ha començat. Trobo molt interessant la direcció de les mirades en el moment de coreografiar; és aquí on es troba el potencial per explicar històries. Aquella coqueteria directa amb el públic del ballet clàssic sempre em va molestar molt. Sempre he volgut evitar que els ballarins mirin a la sala si no hi ha cap motiu per fer-ho.<sup>288</sup> (Slagboom, 1992)

O bé:

Determinar la direcció de les mirades és tan important per mi: és increïble el que això fa aparèixer a nivell de relació. (...) Això ho vaig instaurar deliberadament, és tan anticlàssic!<sup>289</sup> (‘s-Gravesande, 1997, min. 36:46-37:10)

Anticlàssic, aquí, per no-frontal, íntim, dramàtic i excloent. En les nombroses ocasions en què van Manen construeix passos de dos com a unitats de significat tancades en si mateixes –ja sigui dins d’un ballet grupal o com a ballet sencer– el coreografiar de les mirades entre si o fora d’escena aixeca una quarta paret que aïlla els intèrprets i exclou l’audiència del seu univers i del seu enigma. Aquest coreografiar de les direccions i les intensitats de les mirades entre ballarins també té un efecte sobre la

---

<sup>288</sup> “Als twee mensen naast elkaar staan en elkaar aankijken, is het verhaal al begonnen. De kijkrichting vind ik zo interessant in de choreografie; dáár zitten de verhaalsmogelijkheden in. Ik vond die coquetterie met het contact met de zaal zo vervelend aan het klassieke ballet. Ik heb altijd coute que coute willen vermijden dat de dansers de zaal inkijken als daar geen reden voor is”.

<sup>289</sup> “De kijkrichting is zo belangrijk: ongelooflijk wat er dan ontstaat aan relatie. Dat heb ik er bewust in gegooit, het is zo anti-klassiek!”

representació del seu gènere: les mirades determinen sovint el caràcter de les marionetes, deixen intuir un tipus de relació i sobretot un tipus d'ordre de poder –una jerarquia. En aquest sentit, pel que fa a la representació dels tipus d'homes i de dones que l'exciten, que a ell li semblen interessants i *sexys*, es pot dir que semànticament són homes i dones amb un caràcter decididament modern, per una banda, i perversament juvenil (i extremadament romàntic), per una altra.

Un dels exemples més clars i repetits d'aquest fer en la poètica de van Manen és la mirada que sovint es reserva per a la ballarina quan s'inicia un moment de contacte amb el seu partenaire [fr]. Notablement quan aquest contacte es dona des de l'esquena i per la cintura, en la típica posició clàssica que deixa la ballarina a la vista i el ballarí amagat rere el seu cos, són nombrosos els casos en què la ballarina, mitjançant un gest brusc de cap, de través i a la diagonal baixa, mira de reüll el seu company abans que s'iniciï el moviment en comú.<sup>290</sup> Sigui quina sigui la seva promesa de sentit, aquesta mirada modifica substancialment la relació *clàssica* entre home i dona, entre gènere masculí i gènere femení: tot i ser manipulada, aixecada o estar en mans del ballarí en la frase dinàmica que segueix, és ella qui inicia la frase amb la mirada i qui guanya, en aquests instants, no només el protagonisme en termes de visibilitat, sinó també, i mercès a això, una certa aura de control sobre la relació entre caràcters que s'hi estableix. Tot i ser ella la que és moguda per l'altre, la seva mirada inicial sembla indicar inequívocament una forma de consentiment –i un avís: de la mateixa manera que n'ha marcat l'inici, també és ella qui sembla prometre que pot anunciar-ne el final.

A l'article *The ballerina's phallic pointe* (1996), Susan Foster constata amb no-dissimulada frustració que, per més *moderna* que fos la representació de gènere en un pas de dos clàssic, aquest sempre ordena una mateixa tipologia de desig:

If we have seen it once, we have seen it a thousand times, this generic sequence that resembles pas de deux in *Swan Lake*, *Jewels*, the *Ballet of the Red Guard*, (...) These bodies celebrate a breathtaking physical accomplishment. They dance out an ethereal realm of perpetually vanishing perfect forms. But they are also desiring bodies, bodies that turn away from and rush back towards one another, bodies that touch one another, that strive together delicately and fervently in front of other bodies who, from their anonymous location in a darkened auditorium, desire them as well. And they are gendered bodies. Even when costumed in the most unisex unitards, she wears pointe shoes, and he wears ballet slippers. (...) She extends while he supports. She resides in front and he remains in back. She looks forward and he looks at her. She touches his arms, hands, and shoulders, whereas he touches her arms and hands and also her waist, thighs, buttocks, and armpits. And these two bodies, because of their distinctly gendered behaviour, dance out a specific kind of relationship between masculine and feminine. (...) These repeated rushes of desire - the horizontal attraction of bodies, the vertical fusion of bodies - do more than create unified sculptural wholes that emblemize the perfect union of male and female roles. He and She do not participate equally in their choreographic coming together. She and he do not carry equal valence. (p. 1)

---

<sup>290</sup> És un tipus de mirada que apareix, per exemple, a *Adagio Hammerklavier*, *Fantasia*, *Short Cut*, *Simple Things*, *Two Pieces for Het*, *Grosse Fuge*, *Twilight*, *Trois Gnosiennes*, *Déjà Vu*, *Andante*, o *Visions Fugitives*, entre altres.

Si bé Hans van Manen no trenca amb el repartiment mecànic desigual segons el sexe en la configuració dels seus passos de dos, sí que aconsegueix equiparar-ne notablement el valor. Sintàcticament ja m'he referit a com (buscant un joc de contrapesos i d'interdependència dinàmica més comú en registres de ball social) la relació entre homes i dones esdevé més equitativa en els seus ballets. També m'he referit a com el vestuari 'iguala' en certa manera homes i dones en termes de visibilitat, en la seva condició d'aparèixer com a vectors obertament dissenyats per excitar el desig sexual d'un públic presumit com a més heterogeni que el del segle XIX. Aquí sumo a aquesta bateria d'estratègies l'ús del caràcter i la direcció de les mirades. A través d'aquestes –i altres gestos d'ordre clarament expressiu i dramàtic– Hans van Manen varia notablement la percepció *clàssica* d'homes i de dones que Foster considera inamovible –tot i que efectivament no l'arribi a trencar mai del tot. Un mantenir de l'asimetria entre rols i representacions de gènere en sentit binari que encaixa a la perfecció amb la seva vocació eròtica: tot i reconfigurar-la des d'una vocació moderna i emancipadora, van Manen necessita mantenir l'asimetria *original* per poder deixar a la vista l'acte eròtic d'inversió, de desnaturalització o *queerificació* que aplica sobre aquest esquema. De la mateixa manera que en el cas de *Metaforen* el que el va empènyer a coreografiar un pas de dos de moviments clàssics entre dos homes no va ser tant un sentit de responsabilitat o activisme polític com l'excitació que li provocava l'atreviment burleta del mer fet de fer-ho, el punt *kinky* en les decisions coreogràfiques que marquen el sentit de la relació entre homes i dones en els seus ballets és la tensió afegida pel joc de reconfiguració juganera de l'asimetria convencional i existent entre unes i altres.

Prenem per exemple *Short Cut*,<sup>291</sup> de 1999. A causa del seu repartiment particular (un home, tres dones) aquest ballet ha estat descrit com una versió 'abstracta i contemporània' de l'*Apollon Musagète* de Balanchine, de 1929 ( Stichting Hans van Manen, 2007, DVD5). Coreogràficament, el ballet s'organitza al voltant de tres passos de dos, on l'home balla amb cada una de les ballarines que es troben a escena. Però mentre en la versió de Balanchine aquest passar d'una ballarina a l'altra clarament col·loca el personatge d'Apol·lo al centre de l'acció i en una posició dominant per sobre les tres muses, a *Short Cut* aquesta lectura es fa impossible. Les ballarines entren primeres a escena, i observen l'home quan entra en darrer lloc. Si en la versió original clarament el context narratiu apunta a un procés de selecció del déu Apol·lo de la seva favorita entre les tres muses que ballen amb/per a ell, aquí el 'candidat' que és subjecte a escrutini sembla, ja d'entrada, ser ell. Les ballarines no competeixen, sinó que esperen el seu torn des del fons de l'escena. En cada pas de dos, a banda de jugar amb mirades de reüll com les fins aquí descrites, les ballarines sovint inicien els moviments i semblen 'deixar-se agafar' o manipular, més que no veure's abandonades a la seva condició de cos a mercè de qui les manipula. Tot i la marcada *classicitat* del disseny del vocabulari, *Short Cut* també és un bon exemple de ballet *vanmanesc* on cada

---

<sup>291</sup> Cfr., per una impressió visual d'aquest ballet a través de fotografies, <https://www.operaballet.nl/ballet/hans-van-manen/repertoire/short-cut>

pas de dos es construeix a base de figures que es fan i es desfán buscant –sovint– una gestió del pes compartida, en desequilibris que fan als dos intèrprets corresponsables de la seva execució.

L'home, per la seva banda, entra sol i tanca la peça també en solitari després que cada ballarina desaparegui d'escena un cop acabat cada fragment a dos. A nivell semàntic, la seva mirada cap a les ballarines no és mai luxuriosa ni obertament admirant. Ara bé, en combinació amb gestos obertament expressius, com un agafar de les galtes de la ballarina o un fer-li una abraçada convencional, sobretot en el tercer pas de dos (substancialment més llarg que els altres dos gràcies a la repetició del darrer fragment musical), cada interacció sembla apuntar a una representació d'un desig per part d'ell que no és obertament correspost per la ballarina. Tot i que aquest no arribi a fer-se explícit o unívoc en cap moment, el delit masculí és representat com un voluntariós i encuriosit seguir de les aparents instruccions de la dona de torn –reforçant de nou la sensació que qui està passant per un procés de selecció, en aquest cas, és ell. Una sensació que –des de l'abstracció i la interpretació necessàriament subjectiva– es pot llegir també en el disseny de vestuari. Tallades amb el mateix patró, cobrint tot el cos i deixant braços al descobert, les malles de lycra de les ballarines són de colors blanc, groc i vermell primaris, mentre que la del ballari és de color negre satinat i està coberta d'escates lluent.

A *Short Cut* veiem la mirada *morbosa*, homosexual i moderna de van Manen en acció, i l'efecte que té sobre la representació de gènere en totes les dimensions descrites fins aquí. És, també, un exemple de com van Manen tensa però no suspèn, capgira però no fa desaparèixer el paradigma romàntic de la tradició acadèmica. La manera en què es representa les dones a *Short Cut* és anticlássica en allò referit a valors considerats essencialment femenins com pot ser la gràcia o l'elegància, però per altra banda es manté en peu un altre estereotip: el de la dona seductora i inassolible –moderna, sí, contemporània i llegible des del temps en què ha estat creada, però encara vector d'un desig que es pot seguir associant a una mirada essencialment masculina. Tal com recorda Foster (1998):

Untainted by, because incapable of expressing, issues with social or moral relevance, the ballet entertained and diverted its audience, and at its best enchanted them with its ephemeral beauty. (...) The spectacle they [els espectadors, n. de l'a.] encountered presumed a homogenous vectoring of desire on their part. The female dancer, even as she celebrated the feminine attributes of grace and lightness, also functioned as the object of a masculine desire. Ballets, in all their exquisite invention and wondrous fragility, also stuffed the stage with scantily clad women for a masculine gaze to admire. (p. 229)

Sobretot en aquells ballets on el vestuari no permet apropar la imatge de la ballarina a una dona de carn i ossos, com és el cas de *Short Cut* –i tot i oferir una variació notable en l'ús de la tècnica clàssica per desbancar l'expressió de fluïdesa, suavitat, elegància i excitació continguda que es consideraven definidores de l'essència de la feminitat (p. 203)–, la dona que emana de les coreografies de van Manen a través del seu ús de gestos i mirades en un ordre més semàntic no amenaça, sinó que paradoxalment reforça la imatge de la fantasmagòrica *willi* de *Giselle* o la de la 'forastera rebel' a la que ja m'he referit anteriorment. Precisament a través de la seva independència i el seu *caràcter* assertiu, les dones



representades a *Short Cut* romanen doblement inaccessibles: com a dones i com a figures dinàmiques, enigmes abstractes que se'n van d'escena tal com hi han entrat, artificis seductors.

Per altra banda, l'home *vanmanesc* tensa la corda de la seva representació en sentit contrari: la condició de *non-entity* a la que es veu reduït el ballarí masculí en el paradigma del ballet vuitcentista i a la que ja m'he referit anteriorment és sovint i paradoxalment reforçada en extrem en els seus ballets. Igual que les víctimes anònimes i monòtones del Marquès de Sade, 'estàtues neoclàssiques' idealitzades i inconscients que només prenen vida "a través dels *shocks*, les irritacions, els pessigollejos, les violacions i el dolor que pateixen a les orgies" (Stoichita i Coderch, 1999, p. 124), la major part dels homes *vanmanescos* s'assemblen entre sí i només semblen cobrar vida o esdevenir eròticament interessants en aquest univers poètic a través de la seva seminuesa i de la perversió de la seva masculinitat convencional.

A la ja mencionada i transparent sexualització del cos masculí a través del vestuari s'hi suma, així i en molts casos, la representació d'una masculinitat infantil, curiosa, innocent o al servei –com en el cas de *Short Cut*– de les vel·leïtats o desitjos de la dona de torn. Sense deixar d'emanar fortalesa i capacitat de decisió i acció en l'execució del moviment –i sense deixar de fer-se valer, per tant, en la interacció amb la seva partenaire [fr] en una relació de buscada igualtat i interdependència– van Manen sembla provar d'equilibrar la balança entre sexes també en el joc relacional d'atracció i rebuig que sovint plantegen els seus passos de dos presentant uns homes notablement inofensius en tant que tals. Conscientment o no, i tot i fugint sempre de presentar-los com a entitats efeminades o obertament homosexuals en el terreny literal, van Manen reserva sovint per als seus personatges masculins una actitud puberal i idealitzada, reforçant així des de la seva perspectiva *queer* una emasculació fortament arrelada en la tradició del ballet romàntic: l'home que balla és, en els ballets de van Manen, també un 'home a mitges', pervers, invertit, no acabat de fer des de la perspectiva de l'heteronormativitat. Fins i tot quan ballen sols, els homes *vanmanescos* no s'escapen d'aquesta dimensió també decididament *romàntica*: els observem sovint gaudint del seu propi cos, de la seva potència *pre-viril* i virtuosística en l'execució del moviment en un mode similar (o més extrem encara) que els prínceps dels ballets d'antany.

Un altre bon exemple d'aquesta representació de gènere, particularment moderna i *queer* en alguns aspectes, i paradoxalment i extremadament convencional en altres, és el ballet *Two Pieces for Het*<sup>292</sup> (1997). En aquest cas, i pel que fa al vestuari, el contrast entre home i dona (es tracta d'una peça per a dos solistes i prou) és més aparent i significatiu encara que a *Short Cut*. Mentre el vestuari d'ella apropa la ballarina al món real en tant que tal (porta mitges color carn, sabatilles de punta, monyo recollit i un mallot de color verd elèctric amb, per damunt, un vestit curt i transparent de gasa negra acabat amb tires per sobre les espatlles), el d'ell pren el motiu de la gasa transparent i el porta a l'extrem del seu potencial

---

<sup>292</sup> Cfr., per una impressió visual d'aquest ballet a través de fotografies, <https://www.operaballet.nl/ballet/hans-van-manen/repertoire/three-pieces-het-two-pieces-het>

eròtic i obertament fetitxista: el ballarí va vestit amb una malla arrapada al cos i feta de gasa negra transparent que el cobreix des dels turmells fins a les espatlles, deixant-li els braços al descobert. Només els genitals estan coberts per un suspensori opac de color negre.

En allò referit al tipus de relació que s'estableix entre els dos personatges, *Two Pieces for Het* és un dels exemples del repertori *vanmanesc* on es busca perillosament, com descriuré en detall més endavant, la proximitat amb l'anècdota. El tipus de relació entre ambdós personatges és bastant transparent: es tracta d'un joc d'estira i arronsa entre ella i ell, un representar expressiu d'un 'prendre's les mides' ballant que tenyeix tota la coreografia. La clau del ballet sembla estar en aquest registre més semàntic. Per exemple: ja en l'entrada observem la ballarina col·locar-se al centre de l'escenari després d'un caminar d'ambdós des de punts oposats d'un cercle ample per l'escenari, mentre es mantenen la mirada. Un cop palplantada al centre, la ballarina plega els braços lentament mentre no deixa de mirar la seva parella (de nou, una imatge que mostra una dona al centre i amb el control sobre l'acció que segueix, tot i estar aturada). A partir d'aquí, tota la primera part s'organitza al voltant de solos curts sense contacte, on ara ell ara ella es mostren mútuament la seva habilitat i capacitat tècnica d'executar els moviments marcats per la coreografia. En un moment donat –gir de cap brusc i mirada enrere d'ella cap a ell incloses– comencen a ballar junts.

Que la ballarina porta la veu cantant durant tota l'estona és inqüestionable –també per influència del disseny de vestuari. Davant dels nostres ulls no apareix un ésser fantasmagòric, sinó més aviat la representació d'una dona conscient de la seva dimensió espectacular i del seu potencial seductor –un personatge que sap jugar amb aquests atributs per exercir un cert poder sobre l'home amb qui balla i, de forma secundària però aparent, també sobre el públic que l'està observant. Pel que fa a ell, les seves expressions gestuals i facials contrasten amb la serenitat i calma amb què la ballarina es mou per l'escena. Fàcilment llegibles com a gestos esquemàtics de frustració o irritació infantil per no aconseguir 'el que vol', el ballarí es medeix coreogràficament amb la ballarina, però en cap cas transmet la sensació de tenir el control sobre la situació. També la segona part (coreografiada sobre un adagi d'Arvo Pärt harmònic i afectuós, molt diferent a la partitura que acompanya la primera part, el més estrident *Illusion*, d'Erkki-Sven Tüür) es deixa llegir coreogràficament com un no-trobar-se, com un fals forcejar fet de moviments accentuats i bruscos que aspiren a una fluïditat clàssica que no acaba d'arribar mai.

A *Two Pieces for Het* observem com, per una banda, la dona defuig l'estereotip i els valors de la ballarina romàntica duent el seu caràcter fort i independent a un terreny més 'realista' –la veiem com una dona més de carn i ossos que les dones de *Short Cut* o que les nimfes del ballet romàntic. També la veiem com una dona més madura en el joc relacional que s'estableix amb la seva contrapart masculina que, a banda de ser vestit com un objecte eròtic indiscutible per qui el consumeix des de fora amb la mirada, s'expressa en el terreny semàntic des d'un lloc molt més infantil o immadur. Aquest ballet em serveix per il·lustrar de nou com la relació en un pas de dos *vanmanesc* no és tan sols una exploració física, mecànica i neutra de possibilitats coreogràfiques entre dos cossos, sinó també una relació

*intencional* i temàtica: la gestió física es carrega, a voltes subtilment i a voltes més literalment, de patetisme mitjançant diferents estratègies com el coreografiar de la direcció i la intensitat de la mirada dels intèrprets, o mitjançant l'embrutiment de la coreografia imbricant-hi gestos expressius més o menys abstractes, però sempre reconeixibles. Recursos que també tenen un efecte en com ballarines i ballarins es deixen llegir en tant que representacions d'homes i dones particulars i en acció.

És interessant, per acabar, subratllar el caire pervers que es pot associar a aquest *apuntar a una representació intencional i temàtica* quan els intèrprets es relacionen expressivament entre si donant la impressió de ser caràcters juvenívols, adolescents o no del tot madurs. No són pocs els passos de dos de van Manen que semblen desenvolupar-se en espais tan estèticament abstractes com liminals en sentit expressiu o temàtic:<sup>293</sup> espais on sembla fer-se possible el descobriment de l'altre com a caràcter i com a membre del sexe oposat. Imbricades en la coreografia, les expressions i gestos de frustració, picardia, provocació i curiositat es deixen percebre o llegir com a pertinents a personatges que estan explorant o buscant els límits del seu coneixement d'una forma més o menys literal, entrant en contacte amb *terra incognita* i jugant de manera tòpicament adolescent i heterosexual al joc d'estira i arronsa de primera atracció i rebuig pel sexe oposat: elles més madures, ells encara ancorats en un lloc més infantil.

Per una banda, ja he apuntat com l'home *vanmanesc* sovint no admira o adora en aquests instants més anecdòtics l'aparició d'una feminitat 'ideal' i romàntica, sinó que més aviat segueix, balla amb i per la dona des d'un lloc més innocent, sovint a cavall entre l'interès, la curiositat i la rebequeria. Per altra banda, la dona que apareix a escena és sovint un punt més madura i dominant –amb un caràcter més trapella, descarat i juganer. Un dels ballets on aquesta representació de gènere particularment arcàdica i eròtica per juvenil és explorada més clarament és *Simple Things*, ballet coreografiat per a la companyia jove de l'NDT (NDT 2) l'any 2001.<sup>294</sup>

En aquest ballet per a dues ballarines i dos ballarins destaca, en primer lloc i de nou, la diferència en el disseny de vestuari: mentre elles es tornen a apropar relativament al món real amb vestits de tall convencional, de carrer, sobre genoll i ballant sense mitges i amb sabatilles de mitja punta, ells van vestits amb una malla de cos sencer i amb unes tires color rosa xiclet a les espatlles, que deixen els braços i part del pectoral al descobert. Tot i que units estèticament pel mateix motiu (línies curtes de color blanc sobre un fons negre), ells esdevenen visibles molt més que elles com a cossos esculturals i abstractes en moviment, eròticament disponibles en tant que tals.

*Simple Things* és un ballet on destaca, per altra banda, el contrast musical entre la partitura per a acordió que obre i tanca la coreografia i la peça per a piano que s'hi troba entremig. Sobre l'enjogassada

---

<sup>293</sup> Una aura de significat que a *Short Cut* apareix com una ombra i que a *Two Pieces voor Het* apareix amb un perfil més ben definit. Altres exemples: *Sarcasmen*, *Pose*, *Three Pieces*, *Grosse Fuge*, *Adagio Hammerklavier*, *Twilight* o *Simple Things*.

<sup>294</sup> Cfr., per una impressió visual d'aquest ballet a través de fotografies, <https://www.operaballet.nl/ballet/hans-van-manen/repertoire/simple-things>

*Scarlati Fever* de Guy Klusevsek i Alan Bern, plena de filigranes sonores, veiem ballar, per començar, els dos nois d'un mode similar al ja descrit per *Solo*: exposen el seu virtuosisme i dirigeixen la seva execució cap a públic –obertament i descarada. En aquest cas també ballen junts i –sense subratllar una lectura explícitament homosexual en sentit intencional o expressiu– exploten aquest mateix plaer interactuant entre ells també dramàticament: es conviden a ballar, a entrar i a sortir, es miren als ulls, es somriuen, es repten mútuament i enjogassada .

En les escenes següents, els ballarins i les ballarines van intercanviant-se en petits moments de contacte, primer, i en dos passos de dos més extensos, després –ballant sobre la, per contrast, molt més tensa *Weisse Landschaft* de Peteris Vasks. Finalment, el ballet tanca amb un retorn de la primera partitura i de la primera coreografia entre els dos nois, col·locant el contacte entre ambdós sexes que s'hi esdevé entremig –subratllat en aquest cas per l'elecció musical–, en un terreny expressiu que sembla amenaçar la innocència i el joc entre iguals que es dona, aparentment, entre dos nens petits que encara 'no estan per aquestes coses'.

A través d'aquesta representació particular d'homes amb una energia pubescent –homes que sovint, com en el cas de *Simple Things*, se'ns revelen conscients que són vistos des de fora (que miren, ens miren i es miren entre si, però que no es veuen a si mateixos a través dels nostres ulls), van Manen accentua la condició voyeurística del públic i la subratlla des d'un lloc subtilment pervers. Hans van Manen ofereix els intèrprets de *Simple Things* a l'audiència buscant, en primer lloc, l'excitació de la seva pròpia mirada i, en segon lloc, buscant brindar al públic la sensualitat innocent de les seves marionetes. El públic és així convidat des de la foscor de platea a observar aquests cossos inaccessibles en la seva joventut (immaculada, la d'ells, i incipientment adulta i madura, la d'elles) des d'una perspectiva tan 'lleugerament obscena' com la que ocupen els dos homes de ciutat protagonistes de la novel·la *Pornografia*, de Witold Gombrowicz,<sup>295</sup> mentre observen les trifulgues d'una parella de joves camperols. L'estratègia no dista gaire, per altra banda, del mode en què el llibertí Sade tensa també en les seves novel·les les imatges arcàdiques del repertori cultural de la classicitat que tan dominaven el seu context. Seguint amb l'argument ja plantejat en paràgrafs anteriors, les víctimes del Marquès no només eren descrites a través de fórmules que les assimilaven a estàtues o models neoclàssics, anònims,

---

<sup>295</sup> A *Pornografia*, Witold Gombrowicz explora literàriament la particular atracció voyeurística i moralment corrupta que exerceix la mera observació de la innocència puberal de dos joves camperols sobre dos homes madurs, intel·lectuals i de ciutat. Una sensació que no és mai del tot verbalitzada, descrita, que existeix fora del text, que només pot ser imaginada – també per la lectora o el lector. Un estil d'escriptura que no dista d'allò descrit en aquesta recerca sobre els Textos de Sade o Loiola, o que vol ser llegit d'un mode similar al que intento descriure aquí pels textos coreogràfics de Hans van Manen, igualment eròtics i perversos en el seu mutisme eloqüent. Veure, per exemple: "They fell to the ground... but not as they should have got up either. And then they walked away, and that wasn't as they should have walked away! What is it? What is it hiding? One doesn't do it like that! (...) Will you believe it, but on the basis of the sample we saw I've reconstructed every possibility between them, the totality of their mutual behaviour. And it is so... ingeniously erotic that I can't imagine who can have thought it up! It's like a dream! Who invented it?" (Gombrowicz, 1994, pp. 120-122)

superficials i repetits, sinó que també a l'hora de donar-los nom reblava el clau sobre la seva estratègia de perversió en un sentit més ampli:

Reversal is the driving force behind Sadeian anthroponymy. (...) It [el sistema per donar nom als seus personatges, n. de l'a.] could be described as a neo-classical onomastic system. The list is long: Hebe, Rose, Zephyr, Adonis, Cupid, Giton, Narcissus, Aglaé, Aurora, etc. (...) Sade's most common method, and the one richest in significance, was probably the one where neo-classical anthroponymy blended with anonymity. Then it is that Adonises, Cupids, the Graces, Hercules, Ganymedes, Venuses, Omphales and a whole host of nudes people orgiastic scenes. (Stoichita i Coderch, 1999, p. 122)

D'una manera similar, en el seu ús convencional però nogensmenys pervers, modern i *queer* de la tècnica clàssica i les representacions de gènere que n'emanen, Hans van Manen proposa a l'audiència una excitació que també ve de l'ús evidentment sexualitzat i convencionalment *immoral*, si es vol, que fa de les imatges de puresa o exotisme del paradigma del ballet romàntic. Per exemple: sumada al disseny de la seva aparició en termes estètics, la representació del caràcter sovint immadur de la marioneta masculina l'apropa obertament al terreny de la fantasia homoeròtica de l'efeb innocent o l'adonis escultural. Des d'allí, el coreògraf el defensa com la imatge idealment i poèticament bella que és, validant el seu propi *morbo* i convidant el públic a mirar-lo amb la mateixa luxúria que ell. Tal com diu Sjeng Scheijen (2023):

Tothom ho nota: això té tot a veure amb l'erotisme, però res amb una forma exclusiva de sexualitat. Sí, hi ha molt espai perquè el públic pugui fer associacions eròtiques en funció de la seva preferència sexual, perquè aquella dansa no és homosexual, com tampoc és heterosexual el pas de dos entre un home i una dona. Això és, per cert, una qualitat general dels ballets d'en Hans. La claredat i el candor de les seves propostes ofereixen moltes oportunitats a l'audiència per associar eròticament. Com a espectador, et fa saber tot el temps que la teva excitació sexual és benvinguda, que la teva excitació és bella i noble i que val la pena experimentar-la.<sup>296</sup> (pp. 368-369)

### 3.3. La promesa d'un significat concret

Havent descrit la naturalesa objectificada i el caràcter particularment *sexy* dels intèrprets de van Manen un cop apareixen a escena, ara em dispenso a analitzar més concretament com en els seus ballets aquests objectes/persona –aquestes marionetes– són posats en joc per atreure la mirada de l'audiència cap al *sinsentido* o al perfum de sentit aparent que emergeix de les seves accions i interaccions.

En termes generals, val a dir que aquesta tensió semàntica o aquest coqueteig amb la literalitat i el fragor de l'ombra d'un drama concentra gran part de la fascinació de crítics i teòrics per la poètica del

---

<sup>296</sup> “Iedereen voelt aan: het heeft alles met erotiek te maken, maar niets met een exclusieve vorm van seksualiteit. Ja, er is voldoende ruimte voor het publiek om erotisch te associëren op basis van seksuele voorkeur, maar die dans is niet homoseksueel, net zomin als de pas de deux van een man en een vrouw een heteroseksuele dans is. Dat is trouwens een algemene kwaliteit van Hans' balletten. Door de openheid en helderheid bieden ze veel mogelijkheden voor het publiek om erotisch te associëren. Hij laat je als toeschouwer de hele tijd weten dat je seksuele opwindning niet ongewenst is, dat je geilheid mooi en edel is en het waard is om beleefd te worden.”

coreògraf. Per exemple, al llibre homenatge editat per Mark Jonkers *Hans van Manen : Fotos, Meningen, Feiten* [Hans van Manen: Fotos, Opinions, Fets], de 1992, l'alemany Horst Koegler es desfeia en elogis sobre aquesta capacitat semànticament seductora dels ballets de van Manen:

Amb prou feines igualat per cap dels seus col·legues, van Manen explica històries en molts dels seus ballets que no es poden tornar a explicar, que fins i tot s'enfonsen si intentes expressar amb paraules de què tracten. I que tanmateix estan plens de trobades i relacions interpersonals. (...) En gestos arbitraris, petites interrupcions o el simple trobar-se de dues mirades es condensa un tipus d'acció que donaria per escriure novel·les senceres. Aquesta és la meravellosa llibertat que fa que molts dels ballets de van Manen destaquin. Els omple d'una llum interior i els dóna una calma, una serenor, que els alleuja del pes terrenal. La dansa esdevé aquí un mitjà d'un llenguatge que deixa enrere qualsevol concreció verbal.<sup>297</sup> (Jonkers, 1992, p. 43)

La gestió de la proximitat amb l'anècdota literal és una de les variables que sempre és present en els seus ballets. Es pot considerar l'altra gran pota del seu potencial eròtic, costat per costat amb el seu estil particular a l'hora de tensar les costures del ballet en l'articulació del seu discurs coreogràfic a nivell formal. De fet, la seva fascinació per la dansa clàssica com a medi artístic abstracte i per la modernització i transgressió dels seus codis i convencions també es tradueix, en allò referit a la gestió de l'ordre semàntic i expressiu del seu medi, en una aversió frontal i típicament neerlandesa a la pantomima plana, sobreactuada i separada de la coreografia que tant establerta està en el registre del ballet convencional. Una aversió que ja descrivia la fundadora de l'Scapino Ballet, Hans Snoek, als inicis de la carrera del coreògraf:

'En Hans van Manen és absolutament contrari a utilitzar pantomima en el ballet', diu Snoek. 'Intenta representar cada situació exclusivament i únicament a través de la dansa, vol treballar des de l'abstracció –i sublimar els gestos necessaris perquè l'acció passi d'una situació a una altra de tal manera que siguin tot just reconeixibles.'<sup>298</sup> (Scheijen 2023, p. 127)

Si bé presents, en l'obra de van Manen els gestos quotidians o llegibles en sentit dramàtic són, com diu Snoek, abstrats i imbricats en la coreografia per contribuir a la tensió de la corda entre signe i possible referent –però sense donar-los mai la condició unívoca d'un símbol. En aquest sentit, es poden diferenciar grosso modo dues tendències en la seva poètica: els ballets de van Manen que s'apropen perillosament a aquesta univocitat, a l'anècdota; i els ballets on la sublimació de gestos i expressions

---

<sup>297</sup> “Nauwelijks geëvenaard door een van zijn collega's vertelt van Manen in veel van zijn balletten verhalen die zich niet laten navertellen, die zelfs instorten als je probeert in woorden uit te drukken waar ze over gaan. En die toch vol zijn met intermenselijke betrekkingen, van relationele ontmoetingen. (...) Het zijn willekeurige gebaren, ook onderbrekingen, eenvoudige oogcontacten, waarin zich een handeling verdicht die schrijvers stof geeft voor complete romans. Dat is de wonderbaarlijke vrijheid die veel van van Manens balletten doet uitblinken. Die ze vervult met een innerlijk licht en een bezonnenheid bezorgt, een sereniteit, die ze ontdoet van het gewicht van de aarde. De dans wordt hier een medium van een taal die iedere woordelijke concreetheid achter zich laat”.

<sup>298</sup> ““Van pantomime in ballet is Hans van Manen absoluut afkerig’ aldus Snoek. ‘Hij probeert iedere situatie uitsluitend en alleen door dans weer te geven, hij wil abstraheren en de gebaren die nu eenmaal nodig zijn voor de handeling om van situatie tot situatie te komen zo sublimeren, dat ze nog maar juist herkenbaar zijn”

reminiscents al món real (acompanyats per altres elements com el disseny de vestuari) mantenen aquesta lectura anecdòtica a més distància.

Pel que fa als primers, és rellevant observar com precisament en aquells ballets on la lectura dramàtica es posa més a l'abast de qui mira (i on per tant determinar 'de què van', tornant a la cita de Koegler, sembla més accessible), Eros canvia de posició. Si bé és cert que en aquests ballets l'emergència d'una possible 'veritat' o desig concret rere el seu disseny –tornant a Baudrillard– redueix el potencial seductor dels seus signes, Eros apareix en aquests casos com a motiu temàtic més literal: l'anècdota a la que s'apropen gira, en virtualment tots els casos, al voltant de jocs d'atracció i rebuig (sexuals) entre dos intèrprets, fets coreografia.

Com ja he recollit en altres punts d'aquest capítol, la figura del pas de dos és la unitat sintàctica més recurrent del repertori de van Manen. A més dels nombrosos passos de dos al voltant dels quals s'organitzen moltes de les seves coreografies grupals –com és el cas a *Situation*, *Kleines Requiem*, *Kammerballet*, *Short Cut*, *Adagio Hammerklavier*, etc.–, diverses de les seves coreografies són ballades directament per dos ballarins i prou –*Déjà Vu*, *Trois Gnosiennes*, *Sarcasmen*, *Two*, *Twice*, *Andante*, *Theme* o *Without Words*, entre d'altres. En tots els passos de dos s'hi concentra una tensió d'ordre semànticament eròtic en un o altre sentit, com he introduït al paràgraf anterior. Observem, per exemple, *Situation*, de 1969. El crític alemany Jochen Schmidt (1987) en deia el següent a la monografia sobre Hans van Manen *Der Zeitgenosse als Klassiker. Über den holländischen Choreographen Hans van Manen* [Un clàssic contemporani. Sobre el coreògraf neerlandès Hans van Manen]:

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 i arronses corporals... Els ballarins s'agafen pels cabells, s'erigeixen sobre el cos de l'altre, s'estiren violentament, s'arrosseguen per terra 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 dos, cada relació de parella representa un clima completament únic i inconfusible.<sup>299</sup> (p. 62)

A *Situation*, el decorat ens col·loca en un espai relativament proper a una habitació: una caixa de tres parets cobertes de paper quadriculat, amb una porta per on els ballarins poden entrar i sortir i presidida per un rellotge digital –en aquell temps, una innovació tecnològica– penjat a la paret del fons. Que el ballet busca apropar-se perillosament al regne de l'anècdota ho denoten, per tant, l'escenografia (la caixa és una habitació estranya, però reconeguda com a tal, i els intèrprets entren i surten caminant, fent

---

<sup>299</sup> “Der grösste Teil des bewegungsrepertoires, das van Manen in *Situation* zum ersten mal 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, zerrn 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 bedurft; van Manen macht die Alltagsbewegung tanzbar und für künftige Choreograph(ien) verfügbar. Jeder Pas de deux, jede Zweierbeziehung hat ein ganz eigenes, unverwechselbares Klima.”

un ús convencional de la porta) i la composició musical, formada per una partitura rítmica i gravada de sons extrets de la vida quotidiana, com un degotar d'aigua, un tancar de portes, el brunzir d'un insecte, etc. (una excepció notable en l'aspecte sonor dins el repertori *vanmanesc*). Pel que fa a la partitura de moviment, de forma similar a la 'disfressa de tango' ja descrita per *5 Tango's*, aquí la tècnica clàssica sembla disfressada de quotidianitat sublimada. Es podria dir que en aquesta habitació s'hi plantegen diferents *situacions* on sembla medir-se, a banda de l'espai i el temps, també la distància justa que separa aquest moviment quotidià fet ballable, en paraules de Schmidt, de la mera pantomima.

Tot i ser una peça de grup, *Situation* es configura majoritàriament i aconsegueix el seu efecte poètic a través de l'exploració de tres passos de dos –un entre dues noies, un entre dos nois, i un entre un noi i una noia. Sobretot el vestuari d'ells –els homes van vestits tan sols amb texans– es deixa llegir en un doble sentit: quotidià per una banda i eròtic o obertament *kinky* per una altra. Pel que fa a la tipologia de relacions que s'estableixen entre els ballarins, en els passos de dos predomina un estira i arronsa que –en bona part gràcies a alguns gestos i fragments obertament dramàtics– agafa uns tints obertament relacionats amb un joc literal de seducció –per maldestre que sigui. Per exemple: al final del ballet, el ballarí masculí 'assaja' diferents maneres d'entrar i sortir de l'habitació per la porta amb actitud fanfarrona. El seu caminar no abandona el regne d'allò coreogràfic, la seva qualitat de moviment és precisa i el nombre d'assajos fa impossible llegir-ho des de la literalitat –però la ironia que emergeix de la composició per relacionar-la amb el terreny de l'anècdota a la que refereix l'escena entre ambdós personatges és tant cristal·lina com la forma en si. Un segon exemple: el gest obertament eròtic que es planteja al final del pas de dos entre els dos homes, quan un dels ballarins s'apropa al seu company d'escena i, sense deixar de mirar-lo a la cara, li baixa la bragueta del texà. El gest, anecdòtic i obertament sexual, tanca una combinació coreogràfica molt física, plena d'agafades, elevacions i caigudes a terra on el noi que finalment baixa la bragueta de l'altre ocupa tota l'estona el rol més passiu o receptiu que habitualment està reservat a la ballarina. Es capgira així i en un sol instant la jerarquia de poder dibuixada fins llavors, igualant els dos personatges en termes de dominància sobre la situació, la relació i el joc coreogràfic, però també eròtic, que plantegen.

Dos dels exemples segurament més emblemàtics del repertori de van Manen pel que fa al girar el focus sobre un Eros perillosament proper a l'anècdota són els ballets per a dos intèrprets *Twilight* (1975) i *Sarcasmen* (1982). En ambdós casos i de nou, el vestuari contribueix a la lectura de la coreografia des d'aquest realisme relatiu. Mentre que a *Twilight* els dos ballarins van vestits amb roba que recorda a roba de carrer –sobretot, en el cas d'ella, per l'ús de sabates de taló (un 'problema' coreogràfic també adreçat com a repte formal)–, a *Sarcasmen* els dos ballarins van vestits amb roba que col·loca l'escena en un univers molt proper al d'una classe convencional de ballet (un recurs que els apropa no sols al món real, sinó que accentua la possibilitat de llegir-los com a potencials simulacres de si mateixos).



Tant a *Twilight* com a *Sarcasmen* ens trobem de nou amb un joc d'estira i arronsa que es desenvolupa tant coreogràficament com expressiva. A *Twilight*<sup>300</sup>, per exemple, mentre un pol d'atracció per a la mirada des de fora és l'ús estrictament formal que es fa de la sabata de taló –com aquesta afecta la fiscalitat de la ballarina, els canvis en la gestió del pes del seu cos a través d'aquest suport, etc.–, aquest mateix ús està irremeiablement unit a una expressió també dramàtica.<sup>301</sup> Per exemple: en dos moments relativament llargs ella camina a ritme ràpid al voltant del ballari, quiet al mig de l'escenari. Si bé el caminar rítmic acompanya el tempo del piano preparat de la partitura *Perilous Nights*, de John Cage (i suma, per tant, el so dels talons al percutir del pianista sobre les cordes), la mirada entre l'una i l'altre converteix aquest caminar també en una marxa impacient, determinada, plena de caràcter. Destaca també en aquest sentit el moment en què les sabates desapareixen: la ballarina se les treu en un moment de silenci i es llança després sobre el seu partenaire [fr], donant el tret de sortida a un seguit de frases de moviment on les agafades i elevacions, girs i manipulacions de l'un a l'altra tenen un caire marcadament més desordenat o impulsiu que la partitura coreogràfica vista fins a aquell punt. El vestuari quotidià esdevé, aquí sí, metàfora de la tensió entre ambdós: en el moment en què ella es treu les sabates de taló, sembla que es dispara l'elàstic que havia mantingut tensa la seva relació.

Que *Twilight* coneix una lectura obertament dramàtica ho afirmaven també Alexandra RADIUS i Han EBBELAAR, els ballarins que el van estrenar. Però l'entrevista on es van abonar a descriure aquest significat concret també revela la seva ceguera parcial, així com la llibertat d'interpretació que acompanya sempre l'articulació de discurs coreogràfic de van Manen:

En conversa amb Astrid van Leeuwen, Han Ebbelaar digué sobre *Twilight*: 'El duet tracta de posar a prova els límits d'una relació, de veure fins on pots arribar en l'amor i en la lletjor que l'acompanya. I tal com va en una bona relació: acaba com comença. Després de la tensió retinguda, segueix la catarsi. La destal s'enterra i l'home i la dona tornen a trobar-se com a iguals'. Alexandra RADIUS: 'Doncs jo no ho veig així. Al final tinc bastant la sensació d'haver-ne sortit com a guanyadora'. Ebbelaar: 'Ah, bé, potser sí que és així. A en Hans sempre li han agradat les dones fortes'.<sup>302</sup> (Scheijen, 2023, p. 288)

---

<sup>300</sup> Cfr., per una impressió visual d'aquest ballet a través de fotografies, <https://www.operaballet.nl/ballet/hans-van-manen/repertoire/twilight>

<sup>301</sup> Un ús ambivalent que el propi van Manen ha descrit així: "El taló de la sabata té quelcom molt realista que no pots ignorar. Per això m'encanta utilitzar la tècnica clàssica amb aquest taló alt. En fer-ho, combines dos mons molt diferents entre si, que conflueixen per obtenir quelcom molt enigmàtic." ('s-Gravesande, 1997, min. 36:00–36:40). ("Wat die hoge hak in zich heeft, het heeft iets heel realistisch, waar je niet onderuit kan. Dus daarom vint ik het zo leuk om de klassieke techniek te gebruiken met die hoge hak. Dat zijn twee toch heel verschillende werelden die in elkaar overvloeien, en dan kijk je iets heel raadselachtigs.")

<sup>302</sup> "In gesprek met Astrid van Leeuwen zei Han Ebbelaar over *Twilight*: 'Het duet draait om het aftasten van de grenzen in een relatie, om de vraag hoever je kunt gaan in liefde en lelijkheid. En zoals dat bij een goede relatie gaat: het eindigt zoals het begonnen is. Na de ingehouden spanning volgt de ontlasting. De strijdbijl wordt begraven en man en vrouw zijn weer gelijk'. Alexandra RADIUS: 'Nou, dat dacht ik toch van niet. Ik heb aan het einde echt wel het gevoel dat ik gewonnen heb'. Ebbelaar: 'Ach ja, misschien is dat ook wel zo. Hans houdt van sterke vrouwen'."

Les interpretacions dels dos ballarins segueixen essent això: lectures subjectives d'una expressivitat que es troba imbricada en la coreografia mitjançant alguns elements (talons, mirades, gestos, agafades) però que, tot i la literalitat i relativa quotidianitat dels mateixos, no abandona mai del tot el terreny de l'exercici formal.

Pel que fa a *Sarcasmen*<sup>303</sup> (1981), l'estira i arronsa entre els dos intèrprets –i entre la forma i el gest dramàtic– es construeix sobre la mateixa base. Combinant aspectes ja comentats en el cas de *Situation* i *Twilight*, aquí ens trobem de nou amb l'ús abstret de gestos quotidians, amb mirades carregades d'intenció i amb un disseny de vestuari que col·loca l'escena en un context força reconeixible com a pertanyent al món real. Però mentre que a *Twilight* el tipus de relació entre els dos personatges es deixava llegir com un estira i arronsa d'una parella en el marc d'una discussió, en aquest pas de dos la relació apunta a un joc de fricció més obertament relacionat amb l'atracció sexual entre dues persones joves. El que subratlla l'anècdota en el cas de *Sarcasmen* són els moments en què aquesta relació és explotada des d'una literalitat caricaturesca similar a la que ja he descrit pel posterior *Two Pieces for Het*: ell, comportant-se com un adolescent fatxenda i frustrat en veure que els seus avenços no tenen l'efecte que desitja; ella, com una noia amb caràcter i més en domini de les seves emocions que, trapella i entretinguda per l'actitud d'ell, comenta coreogràficament les seves accions i juga obertament a provocar-lo.

Tot i l'alt coeficient de possible llegibilitat de la situació i la relació plantejada entre ambdós personatges, però, el que destaca en *Sarcasmen* és com també en aquest cas la coreografia manté el pols a la descodificació simbòlica. La centralitat que ocupa la relació particularment eròtica i juvenívola entre els dos personatges –reforçada pel vestuari– i que és representada per diversos instants i gestos obertament irònics o anecdòtics és alternada per altres fragments on justament és la coreografia la que teixeix de forma més freda i distant la càrrega expressiva.

Són, aquests últims, moments on el caràcter físic i el tipus d'acció ja denoten una possible lectura en un sentit que acompanya el to narratiu de la peça en general –però que no el subratllen semànticament, expressivament. Per exemple: al principi del pas de dos, ell l'agafa a ella per la cintura mentre ella es recolza sobre una sabatilla de punta. Ell la fa girar mig cercle sobre el seu eix, lentament i sense deixar-la anar: va, torna, i torna a anar. El moviment es fa amb lentitud, amb tensió muscular, com un col·locar d'un tap de suro a una ampolla oberta. Els ballarins es miren intensament als ulls i, sense afegir-hi més patetisme, es lliuren a l'execució mecànica del gest amb una qualitat física que recolza el to expressiu del moment, però no el resol –si de cas, el fa més ambigu.

Més endavant, en la coreografia, es pot observar un instant on la relació entre gest i expressivitat es juga a la inversa: ella es col·loca a terra, panxa amunt, amb les cames en una V oberta a l'aire. Ell s'hi llança

---

<sup>303</sup> Cfr., per una impressió visual d'aquest ballet a través de fotografies, <https://www.operaballet.nl/ballet/hans-van-manen/repertoire/sarcasmen>

a sobre tres cops, fent xocar els seus genitals sobre els d'ella. Per més que sembli una acció sexual, l'actitud de l'un i de l'altre no varia, és duta a terme merament com a acció brusca, repetida. La qualitat de l'execució i el disseny del moviment extreuen del gest tota càrrega patètica. Tot i que el gest i la seva repetició es deixin llegir, clarament, com una metonímica penetració, l'expressivitat dels intèrprets no acompanya aquesta lectura: veiem sexe, però és un sexe anaeròtic, clínic, esquemàtic. Tal és la voluntat d'evitar per aquest gest la literalitat sexual a la que apunta mecànicament, que la mirada entre els intèrprets, tan intensa i expressiva en altres instants, aquí també és desactivada: és un recurs sobre el que no es col·loca l'atenció o la tensió, deixant aparèixer l'acte sexual que aquí es 'representa' des de la més estricta fredor.

Finalment, el moment més famós de *Sarcasmen* és el moment en què la ballarina, d'esquenes, col·loca la mà als genitals del ballari, 'agafant-li el paquet' mentre se'l mira de costat. Tot i la literalitat sexual del gest –que va dur la casa reial a demanar a l'HNB que no s'inclogués aquest ballet al programa de la companyia durant la visita oficial de la reina Beatriu a Alemanya l'any 1983– en aquest instant s'hi encapsula també la manera en què van Manen interposa sempre una distància amb aquesta literalitat, mostrant amb precisió com aquest gest segueix també una lògica coreogràfica: conclou un seguit de frases molt 'ballades' on ell acompanya un seguit de girs sobre la mitja punta d'ella per després elevar-la en un grand jeté développé [fr]. En emergir d'aquesta frase, i sense deixar-se anar les mirades, els dos ballarins s'agafen les mans per sobre els caps i fan tres passos sobre el pla frontal: coreogràficament tot apunta a una continuació d'aquest mode de fer, però en deixar-se anar les mans –col·locats ambdós al centre de l'escenari sobre l'horitzontal, ell de cares al públic i ella d'esquena, lleugerament decalats l'un de l'altre– ambdós dibuixen un cercle obert amb els braços que en el cas d'ella s'atura quan arriba a l'alçada dels seus genitals, i s'hi aferra amb la mà dreta.

L'oberta sexualitat del gest, que arriba per sorpresa dins un dibuix altrament formal, sobreix la gestió física més que en qualsevol altre moment de la peça, quelcom que se subratlla per la reacció d'ell – d'expressió facial patètica, aquesta sí, i explotada coreogràficament en la frase següent de moviment, carregada de gestos bruscos i executats de nou i clarament des del seu 'personatge' de nen rebec. Tot *Sarcasmen* es construeix en un anar i venir, en un estira i arronsa entre els dos personatges, però també entre allò anecdòtic i allò formal, entre diferents graus d'explotació dels personatges als que els ballarins donen cos.

Igual que en el cas de *Metaforen*, els gestos més oberts i conscientment provocadors tensen el codi clàssic contra els seus valors des de la partitura coreogràfica, per una banda, i subratllen el to de la relació entre els personatges des d'un lloc decididament mimètic i modern, per una altra. Segueix sent, així, un pas de dos mut, un on la literalitat de la naturalesa de la relació entre les marionetes es troba molt a l'abast de la nostra mirada, però on, no obstant això, s'ha fet un esforç d'abstracció i formalització que l'allunyen de la mera pantomima. L'aspecte eròtic hi és explorat a través del *teasing* caricaturesc entre dos personatges que semblen jugar a descobrir com relacionar-se amb el sexe oposat, però aquest

mateix *teasing* és imbricat en la partitura coreogràfica, abstret i en ocasions formalitzat (refredat) en extrem. Així, el públic esdevé voyeur d'una relació puberal com la ja descrita per *Simple Things* i es pot permetre moralment la llicència de gaudir de l'observació d'aquesta relació 'prohibida' precisament perquè ha estat abstreta, formalitzada i refredada.

A l'altra banda de la balança, i encara buscant l'ombra temàtica a través de la inclusió de gestos, expressions i mirades extretes de la vida quotidiana o clarament llegibles en un sentit dramàtic, ens trobem amb ballets on la sublimació dels gestos és *vestida d'abstracció* en el terreny estètic, o on allò literal o relacional entre ballarins no ocupa el lloc central de la peça. Són coreografies on l'expressivitat i la sublimació dels gestos acompanya, però no domina, la focalització de la mirada sobre l'execució precisa i mecànica del moviment, i on es fa més aparent encara l'aversion de van Manen al sentimentalisme expressiu i superficial del ballet –la seva voluntat de reduir tots els signes amb què treballa a una essència ambivalent, una que en última instància té tant a veure amb el drama que puguin emetre com amb el disseny de la seva forma.

Particularment –però no en exclusiva– molts dels ballets coreografiats des dels anys noranta del segle passat en endavant funcionen així. El coreografiar de les mirades, la inclusió o imbricació de gestos extrets de la vida quotidiana i convertits en coreografia, i la contaminació del codi clàssic amb fragments i formes d'executar el moviment amb un tarannà o qualitat expressiva de color determinat i determinant hi segueixen presents –sobretot en relació al color emocional que emana de cada partitura musical–, però el vestuari, per exemple, rara vegada s'apropa al regne del real per dedicar-se, en canvi i molt més, a mostrar els cossos en tota la seva glòria (també eròtica, com ja he descrit en l'apartat anterior). És en aquest sentit particularment rellevant mencionar la descripció que proposa Keso Dekker d'aquest fer *vanmanesc*, per ser un dels col·laboradors més estrets i influents del coreògraf, i el dissenyador de vestuari i escenografia de tots els seus ballets des de finals de 1980:

Les seves coreografies es caracteritzen per un formalisme intrínsec, que pot semblar neoclàssic i evocar la idea d'una certa fredor. Però, de fet, les seves peces no són ni distants ni abstractes, sinó que desborden d'emoció i temperament. Això sí: com que en Hans odia qualsevol tipus de sentimentalisme, les seves coreografies ens confronten amb una forma extrema de reducció.<sup>304</sup> (Scheijen, 2023, p. 371)

Sempre jugant amb els mateixos elements i establint diferents graus de distància entre allò que Barthes anomenava el primer i el segon llenguatge (el llenguatge natural i el llenguatge proposat pels Textos amb T majúscula de Sade o Loiola) van Manen redueix tots els seus signes –literals o no, abstractes o no– per convertir-los en part de discurs, en un llenguatge nou que, com deia Horst Koegler, no es deixa

---

<sup>304</sup> “Zijn choreografieën worden gekenmerkt door een intrinsiek formalisme, dat op neoclassicisme zou kunnen lijken en het idee van koelte zou kunnen oproepen. Maar in feite zijn al zijn stukken allesbehalve afstandelijk en abstract. Ze lopen over van emoties en temperament. Omdat Hans een hekel heeft aan elke vorm van sentiment, confronteren zijn choreografieën ons met een extreme vorm van reductie”.

reduir en paraules i que, no obstant això, emociona. Una qualitat poètica que, com he dit abans, ha estat també descrita per molts altres i que el seu biògraf Sjeng Scheijen mira de resumir com segueix:

En el llenguatge del moviment el gest [quotidià, n. de l'a.] gairebé mai no es reconeix com a tal, està estilitzat, s'incorpora suaument a la totalitat de la dansa. És per això que la precisió i la intenció són tan importants en els ballets d'en Hans. Per descomptat, sempre hi ha swing, *drive*, belles formes, i qualsevol ballarí ben entrenat pot reproduir-les, però allò commovedor ho provoca la sobtada mirada d'entesa entre dos ballarins, la manera com les mans es troben de sobte en un complex pas de dos, un grup de cossos ballant que de sobte fan un moviment conjunt, suau i fluït, moments que obren una breu finestra d'intimitat en una forma altrament freda i radiant.<sup>305</sup> (Scheijen, 2023, p. 362)

*The cut and thrust of a deliberately unspecified emotion* a què es referia Clive Barnes i al que m'he referit a la introducció d'aquest capítol es troba, per tant i també, en aquells ballets dissenyats des de l'abstracció més estricta: un ordre emocional i semàntic subjacent a tota la peça i que acompanya d'altres problemes o nuclis conceptuals i/o formals que Hans van Manen intenta deixar el màxim possible a la vista de l'espectadora o l'espectador. Donant, per altra banda, *vida pròpia* als seus intèrprets a escena (demanant que explotin i explorin el moviment des de la vivència del plaer i la pròpia sensualitat) i jugant amb detalls, gestos i mirades que li desperten el *morbo*, van Manen carrega igualment els signes que apareixen a escena en aquests ballets d'un potencial tant humà i emotiu com eròtic i seductor –i en aquests casos ho fa en el sentit més vertiginós possible: el dels signes corporals posats en joc amb si mateixos, sensuals i vius dins el regne estricte de les aparences abstractes, formals i coreogràficament cristal·lines.

Per il·lustrar aquesta tipologia de ballets em serviré de dues coreografies, creades per a la companyia NDT durant els anys noranta: el pas de dos *Déjà Vu*, de 1995, i el ballet per a vuit ballarins *Visions Fugitives*, coreografiat cinc anys abans. A *Déjà Vu*<sup>306</sup> la clau conceptual de base –que també ressona en el títol– és el voler ser una resposta del coreògraf a les crítiques que des de principis d'aquella dècada van començar a referir-se als seus ballets com a repeticions d'una fórmula exitosa, però, a aquelles alçades, ja vista o poc sorprenent (Stichting Hans van Manen, 2007, DVD5). A *Déjà Vu* ens trobem, per tant i voluntàriament, amb un pas de dos coreografiat per ser el més *vanmanesc* possible. Sobre la partitura de dotze minuts de *Fratres* d'Arvo Pärt (en la seva versió per a piano i violí), tots els elements definidors del seu estil hi passen revista.

---

<sup>305</sup> “In de bewegingstaal is dat gebaar vrijwel nooit meer als zodanig herkenbaar, het is gestileerd, vloeiend opgenomen in het geheel van de dans. Maar om deze reden is precisie en intentie zo belangrijk in de balletten van Hans. Zeker, er is altijd swing, drive, prachtige vormen, en iedere goedgekeurde danser kan die reproduceren, maar de ontroering wordt teweeggebracht door de plotselinge blik van verstandhouding tussen de dansers, de manier waarop handen elkaar ineens vinden in een complexe pas de deux, een groep danslichamen die ineens een gezamenlijke, zacht vloeiende beweging maken, momenten die een kortdurend venster van intimiteit openen in een schitterende, onderkoelde vorm”.

<sup>306</sup> Cfr., per una impressió visual d'aquest ballet a través de fotografies, <https://www.operaballet.nl/ballet/hans-van-manen/repertoire/deja-vu>

En allò referit al disseny de moviment, hi abunden posicions i moviments-signatura del seu estil, així com un embrutiment de moviments clàssics a partir de qualitats dinàmiques clarament manllevades de l'univers del swing: un dibuixar curvilini de la cintura fent passos petits sobre la mitja punta (amb les espatlles arronsades i els braços elevats per damunt del cap, un gest molt recurrent en el seu repertori), segones posicions amples i exposades amb calma, estirades en el temps i deixades respirar en absoluta frontalitat cap a públic, etc. Un dels fils vermells destacats en el terreny formal i que dona a aquest ballet, no obstant això, un aire original dins el seu repertori és l'ús del terra –un recurs no tant habitual en el seu estil. Ja des de l'entrada, on els dos ballarins apareixen des de bandes oposades de l'horitzontal de l'escenari arrossegant-se sobre mans i peus i en planxa, el ballet es desenvolupa en un construir i destruir de figures que troben la verticalitat i el suspens, però que també tornen diverses vegades a terra –també al final.

La manera en què el coreògraf omple de fragor emocional aquest construir i destruir de *poses*, figures i frases *vanmanesques* converteix *Déjà Vu* també en un exemple quintaessenciat del tipus de reducció sígnica i semàntica a què es referia Keso Dekker –i del tipus de visualitat tensa que els seus ballets volen proposar a espectadores i espectadors. Tot i dibuixar-se, la coreografia, majoritàriament sobre el pla frontal (i amb els cossos girats de cara a públic), els dos ballarins s'aguanten, busquen o es neguen la mirada entre si, tancant-se de l'exterior mentre 'ens dediquen', no obstant això, la seva presència: física i humana, el seu dibuix i la seva vivència, la forma i la sensació que omple la seva execució, el seu contacte i la seva interrelació. El disseny de vestuari i decorat, minimalista i estètic, deixa la música com a principal marcadora del to emocional de la peça. Tot i l'aparició i ús de gestos i sobretot mirades coreografiades en una direcció o altra i amb una intensitat determinada, el pas de dos no es deixa llegir dramàticament més enllà de la confirmació que entre els dos intèrprets *passen coses* també en un terreny emocional –que hi ha un tarannà, que hi ha vida i intercanvi també humà entre les persones o els personatges que habiten l'escena i el moviment.

Destaca, en aquest sentit, com també aquí van Manen defuig el sentimentalisme o posa límits a determinades expressions buscant un contrast entre la forma i el color emocional que l'omple. Per exemple: el contrast entre moviments carregats de swing com els descrits en l'anterior paràgraf, però executats amb la mirada baixa i expressió facial continguda. No es juga la carta emocional proposada orgànicament pel moviment, sinó que l'explotació del plaer en el mateix es fa visible en signe contrari o en tot cas més sostingut, allargassat i tenyit expressivament d'una contenció que va més en línia amb el color de la partitura musical. Aquesta intensitat expressiva, aquest explotar del color emocional que marca la música a través de l'allargar o el tensar expressivament i coreogràfica de determinats moments també es troba en altres instants. Per exemple: el moment en què, coincidint amb el brusc canvi musical marcat per la primera entrada del piano, els dos ballarins s'agafen mútuament per l'espatlla i es miren als ulls, quedant-se suspesos uns instants en una segona posició oberta i tensa, un de cares a públic i l'altra d'esquenes, abans de reprendre el moviment.

A *Visions Fugitives*<sup>307</sup>, creat sobre diverses miniatures de Prokofiev d'entre vint-i-sis segons i tres minuts de durada, un aspecte o 'problema'<sup>308</sup> de base el plantejaven les partitures escollides. La música és, de fet, el primer signe amb què van Manen comença a treballar en la majoria dels seus ballets, el tret de sortida dels seus processos de creació. La música és, per tant i sovint, el primer llenguatge amb què es relaciona i que assaja d'entendre en profunditat per poder-hi escriure 'a sobre' una nova partitura coreogràfica. Però a la vegada també esdevé, sovint, el marcador emocional de la peça, el que marca el tipus de promesa expressiva que s'hi acabarà encapsula. <sup>308</sup>A *Déjà Vu* ja m'hi he referit, però a *Visions Fugitives* aquest doble ús de la partitura musical es fa encara més visible, o ocupa un lloc més central.

Concretament, el ballet per a sis ballarins (tres homes i tres dones) *Visions Fugitives* s'organitza discursivament com un anar i venir de diferents configuracions –una per cada miniatura musical. Predominen els passos de dos, sempre ballats per les mateixes parelles i de manera individual, però també hi ha dos solos curts i una composició ballada pels tres nois sols seguida d'un petit fragment musical on veiem ballar les tres parelles juntes. La parella que obre el ballet també la tanca, agafant cert protagonisme. Junt amb aquesta parella 'central', els tres moments en què veiem ballar el grup sencer com a individus –no de dos en dos– també funcionen com a marcadors estructurals i dramàtics del discurs coreogràfic de la peça. En aquest anar i venir d'escenes curtes –massa curtes per construir un fil d'ordre temàtic clar– el que també pren importància per 'lligar' les diferents escenes són les entrades i les sortides de ballarines i ballarins, les transicions. Destaquen els diversos moments on aquesta entrada o sortida es fa caminant de diferents maneres i sempre des d'un marcat però formal humor: són caminars estranys, no-convencionals, un tant grotescos –similar a un galop de cavall, o de puntetes i molt ràpid al voltant de la parella, buscant la seva atenció amb la mirada mentre aquesta avança a pas tranquil sense tornar-li la mirada, etc.

Pel que fa a l'ordre semàntic de cada escena, la limitació temporal imposada per la curta durada de cada una és, per tant, jugada des de la ironia, convertint-les en petits gags coreogràfics que semblen no venir de ni anar enlloc. Ara bé, el contrast en aquest sentit el marquen la primera i la última escena, ballades ambdues per la mateixa parella. És aquí, sobretot, on les partitures de Prokofiev són jugades i explotades com a marcadors també expressius i emocionals, i tenyeixen el tot que és la peça en un drama que sembla haver acompanyat per sota les costures i de forma molt poc explícita tota la peça.<sup>309</sup>

---

<sup>307</sup> Cfr., per una impressió visual d'aquest ballet a través de fotografies, <https://www.operaballet.nl/ballet/hans-van-manen/repertoire/visions-fugitives>

<sup>308</sup> A l'apartat següent abordaré aquesta última condició essencial de la poètica de van Manen: la que busca tensar la forma en relació a una o més restriccions o condicionants –provinents de la música, del vestuari, del decorat, del repartiment, etc.– i que el coreògraf s'autoimposa per posar-se a si mateix contra una o altra corda compositiva en cada procés de creació.

<sup>309</sup> Fiona Lummis, una de les ballarines de l'estrena, digué en aquest sentit sobre *Visions Fugitives*: "Només en retrospectiva em vaig adonar de com aquesta coreografia està encapsulada en la música de Prokofiev. La tensió subcutània, la dinàmica de les tres parelles, l'escena en què, com a presagi del que vindrà, ens creuem a les fosques,

Originalment ballats per Jean Emile i Fiona Lummis, aquest dos passos de dos funcionen per tant com un fil vermell també en termes semàntics. Són els dos fragments més llargs, i on la combinació entre gest abstracte i gest quotidià típica de van Manen es fa més aparent. Si només començar i abans d'iniciar la interacció amb la ballarina, l'observem a ell d'esquenes, cintura cap a un cantó i cul enfora, un braç a la cintura i l'altre apuntant amunt –semblant a una *pose* de xicot fatxenda en una pista de ball de discoteca–, a l'inici de l'escena final veiem aquest mateix home agafar la ballarina pel coll dues vegades. Sense subratllar-ne el dramatisme, com a gest i prou, i seguit d'un deixar anar del coll i un elevar de les mans pel damunt del cap tant expressivament fred com dinàmicament sobtat, el gest es deixa llegir, secundàriament per tant, però inevitable, com un 'jo no he fet res' que sembla respondre a la mirada inquisitiva d'ella.

El ballet tanca amb una decisió coreogràfica que contrasta notablement amb la resta de la qualitat dinàmica del ballet. De cop, enmig del joc d'agafades i suspensions en codependència dinàmica que he descrit fins aquí com a típicament *vanmanesc*, ella deixa anar tota tensió muscular i és manipulada per ell en un seguit d'elevacions i agafades. Aquest fragment es desnua en el moment en què ell la deixa a terra, estirada de costat i cara al públic, i comença a caminar cap a fora de l'escena mentre la resta de ballarins entren per creuar l'escenari en desordre i sobre diferents nivells de la seva horitzontal. Caminen, tots ells i ara sí, convencionalment, i l'escena es deixa llegir inevitablement com un caminar indiferent de personatges anònims al voltant d'un cos sense vida. El vestuari, abstracte, fet de malles de cos sencer de colors diversos, té un efecte merament estètic i erotitzant en els termes descrits a l'apartat anterior i no es deixa llegir en un sentit narratiu. La il·luminació, en canvi, recolza o subratlla en ocasions el color dramàtic o emocional de la partitura musical i coreogràfica, sobretot i notablement en aquesta escena final.

La descripció oficial del ballet en parla com un 'ballet de geometria versus drama' (Stichting Hans van Manen, 2007, DVD4) i fa referència precisament a com la durada de les partitures de Prokofiev marquen la perspectiva des de la qual se'ns apareix el ballet com un tot en sentit tant sintàctic (com es gestiona o es dona cos coreogràficament a un seguit de peces musicals tan curtes) com en sentit semàntic (seguint el to, l'escala i el color emocional proposat per cada partitura). En aquest doble focus, en aquest coexistir i fer visible del repte tant formal com expressiu que proposa la partitura, *Visions Fugitives* es revela com un exemple emblemàtic de la manera en què l'estil de van Manen tensa els signes de la dansa, furgant en (i filant amb) allò que li aporten les dues cares de la seva ambivalència –fent-los coexistir en tant que signes autoreferencials i seductors a la vegada.

---

tot encaixa.” (Cfr. Stichting Hans van Manen, 2007: DVD4). [“Achteraf realiseerde ik me pas hoezeer die choreografie ligt besloten in Prokofjevs muziek. De onderhuidse spanning, de dynamiek van de drie koppels, de scène waarin wij, als voorbode van wat komen gaat, in het donker door elkaar heen rennen – het klopt allemaal.”]



### 3.3.1. Humor erotitzant

En els paràgrafs anteriors he apuntat breument com a *Visions Fugitives* un determinat sentit de l'humor tenyeix la coreografia. Una de les maneres en què Hans van Manen respon coreogràficament a la brevetat de les diferents escenes és fent-les divertides, convertint-les en acudits visuals a través d'un o altre detall construït, o bé en el disseny formal, o bé en l'expressiu: Una manera de caminar grotesca, o un joc de mirades que accentua, caricaturitzant-la, una relació entre dos intèrprets on un vol ser vist i l'altra li nega l'atenció que demana, etc. A través de l'humor les escenes generen un sentit propi, deslligat, a primera vista, del del còmput global de la coreografia –semblen, elles també, miniatures com les partitures de Prokofiev. Aquest 'construir de sentit' des de l'humor, però, sembla amagar una possible segona lectura dins el marc del drama més tètric que es fa aparent a l'escena final (l'aparent i representada 'mort' de la ballarina solista). Les escenes de grup, que com ja he dit aporten una certa estructura al còmput total de la peça, poden servir d'exemple també en aquest sentit: en una d'elles, els intèrprets construeixen una línia horitzontal a escena i –en cànon– encadenen una sèrie de quatre posicions estàtiques en què es fa mímica d'un rebre un cop a l'estómac i d'un posterior caure a terra per l'impacte. Deslligada de context l'escena es revela com a divertida, jugada des de l'expressió còmica i com un cànon formal i enjogassat que es deixa llegir coreogràficament amb tota claredat. La imatge final del ballet, on tots els ballarins passen caminant al voltant del cos inert de la solista, dona emperò a aquell primer caure a terra o 'morir' figurat la possible condició d'avís coreogràfic, una pista en direcció al drama encapsulat en els passos de dos d'obertura i tancament del ballet. Però aquesta és no més que una assumpció possible, que no es deixa atrapar en el *patchwork* de miniatures que respon a la primera premissa o restricció: la que plantegen les miniatures de Prokofiev en sentit temporal. No obstant això, el *dubte dramàtic* es planteja, i el cànon còmic sobre la horitzontal destaca massa en el còmput global per no recordar-lo un cop arribat el final. La impossibilitat de convertir aquesta assumpció en una afirmació ve en aquest cas també donada per la combinació de dos registres – l'humorístic i el dramàtic, el tràgic i el còmic. A *Visions Fugitives* es proposa així i també l'experiència d'una tensió que emergeix de la claredat amb què es juga amb aquest dos registres, sense correlació clara en allò que podem definir com a ordre semàntic o dramaturgic. Una de les tensions, un dels punts focals de la coreografia, és la percepció de les emocions contraposades que un mateix gest (caure a terra) pot despertar en funció del context coreogràfic en què s'inscriu –en funció de com aquest gest s'articula en tant que discurs des d'un o altre registre.

En aquest apartat, on miro de descriure com s'articula en la poètica de van Manen i de diferents maneres la promesa d'un significat concret –a com van Manen s'aprofita de diferents recursos per proposar-nos una perspectiva determinada i erotitzant en un *sentit* més o menys assequible– em centro ara en l'humor com una de les estratègies simptomàtiques del seu estil. Valgui d'entrada reconèixer que l'humor, com en el cas de *Visions Fugitives*, és despertat no només a través de la caricatura o l'expressivitat de gestos quotidians o obertament dramàtics, sinó també sintàcticament. És a dir, allò obertament divertit o

picarese es troba no només en el plantejar o subratllar d'una potencial descodificació temàtica, sinó també formalment, dissenyant figures, agafades o frases de moviment en les que, per exemple, es fa broma sobre els codis convencionals del ballet.

Tornant en primer lloc a les estratègies discursives de van Manen en relació a la tradició acadèmica, l'humor és un recurs o un registre que s'ha de comptar entre els que el coreògraf utilitza per tensar o pervertir els seus valors i les seves convencions. Potser l'exemple més emblemàtic d'aquesta manera de fer és *Ballet Scènes*<sup>310</sup> (1985), on el mateix títol ja apunta a un comentari a aquest univers poètic. Aprofitant el nom de la partitura d'Stravinsky (*Scènes de Ballet*) sobre la que compon, van Manen construeix en aquest cas un seguit d'escenes on diverses configuracions i imatges provinents del ballet clàssic són pervertides, embrutides o capgirades tant estèticament com a nivell dels valors que emeten a través de la ironia.

Valgui, a mode d'il·lustració i exemple, la descripció d'una escena que recull també idees ja descrites sobre com van Manen busca emancipar les seves ballarines del jou eteri i evanescent de les seves antecessores romàntiques. A *Ballet Scènes* ens trobem amb cinc parelles d'homes i dones que –a voltes frontalment i a voltes en configuracions espacials harmòniques i circulars al centre de l'escena– ballen juntes i la major part del temps en sincronia. La reminiscència formal als *Grands Ballets* de Petipa, que sovint es configuraven com a arquitectures coreogràfiques mitjançant l'organització harmònica de nombroses parelles dins l'espai escènic, és modernitzada irònicament mitjançant l'entrada, en un determinat moment, de cigarretes, encenedors i –més tard– cendrers. Els ballarins surten en un moment donat i sense preavís d'escena per tornar a entrar tot seguit i oferir, un genoll a terra, un cigarret a les seves partenaires [fr]: sense deixar d'enfilar una figura rere una altra, el cigarret és encès, les ballarines hi donen calades i exhalel el fum mentre ballen i, després d'un nou entrar i sortir dels homes, l'apaguen en el cendrer que aquests els ofereixen aprofitant un arabesque penché [fr]. La broma, el gag, no ve d'enlloc ni duu enlloc, ni es pot relacionar semànticament amb altres gestos o relacions interpersonals construïdes o apuntades en aquest instant o en cap altre del ballet: és un gag proposat en i des de la forma, que fa broma del i des del codi –i complica al mateix temps la visió de les ballarines com a éssers fugissers o no-pertinents a aquest món, tot i mantenint la relació d'adoració masculina sobre la seva imatge.

Mentre a *Ballet Scènes* la perspectiva suggerida per al públic circula eminentment al voltant del comentari irònic sobre el codi clàssic –convertit aquí en tema, en 'problema' o preocupació central– és interessant veure com, en altres ocasions, la cita a una o altra imatge obertament clàssica és feta evident per accentuar o distreure, precisament i irònicament, altres aspectes. Al ja mencionat *Sarcasmen*, per exemple, hi apareix una cita literal a *La mort del cigne*, coreografia de Mihail Fokine de 1905 i

---

<sup>310</sup> Cfr., per una impressió visual d'aquest ballet a través de fotografies, <https://www.operaballet.nl/ballet/hans-van-manen/repertoire/ballet-scenes>

famosament interpretada per Anna Pavlova. A *Sarcasmen*, la ballarina baixa a terra emulant aquesta mítica coreografia, però de cop trenca radicalment amb aquest dibuix: amb els colzes recolzats a terra, obre les cames en una ampla V baixa a l'aire envers el seu partenaire [fr] masculí, una imatge que es deixa llegir indiscutiblement i formalment com una invitació sexual –a la que ell respon llançant-s'hi a sobre amb vigor anaeròtic, mecànic. El comentari sobre el codi del ballet clàssic –en aquest cas, mitjançant la cita literal a una coreografia d'antany i a una imatge, la del cigne, que ve carregada de connotacions romàntiques– reforça irònicament i formalment el contrast amb el tipus d'imatge més moderna que van Manen proposa immediatament a continuació.

A *Adagio Hammerklavier*<sup>311</sup> (1973) –ballet que descriuré amb més detall a l'apartat següent– el 'problema' central és la gestió de la lentitud amb què el pianista Cristoph Eschenbach executava la partitura musical homònima de Ludwig van Beethoven. Hans van Manen acompanya el to menor de l'adagi (patèticament accentuat en la versió musical escollida) amb una coreografia d'expressió dramàtica continguda i majoritàriament definible com a seriosa. Però dins d'aquesta gravetat s'hi troben també diversos moments 'd'humor sintàctic': instants on una o altra decisió coreogràfica trenca amb el to general de la peça pervertint el codi clàssic des de l'humor. Per exemple: en una de les transicions, un ballarí literalment llança una de les ballarines als braços d'un altre intèrpret després d'una preparació de salt convencional però allargada (des d'un grand plié en primera posició, enlloc d'un demi-plié [fr]). Tant la preparació com el llançar posterior i la recepció del cos són un acudit formal sobre el codi clàssic: la ballarina vola com una planxa, totalment estirada i amb els braços en cinquena posició, i cau als braços del segon intèrpret cap per avall, com una estàtua que hagués estat a punt d'estimar-se al terra.

Al final, la *teatralització* amb la que van Manen fa discurs sobre/amb el llenguatge i el paradigma del ballet clàssic té com a primer objectiu captar l'atenció, fer-se atractiva, seduir l'audiència a mirar eròticament –una vocació que s'organitza en els seus ballets a través de diferents estratègies. Mantenir viu un sentit temàtic o relacional entre intèrprets sense caure en el terreny d'allò merament simbòlic o interpretable psicològicament és una d'elles. Fer ús d'un humor sintàctic, imbricat en el disseny de la coreografia, n'és una altra: atrau la mirada oferint àncores visuals en línia amb el *sentit* o punt de vista que el ballet proposa, com en el cas de *Ballet Scènes* o *Sarcasmen*, o bé, i justament, a través d'un instant que sembla anar a contrapel del to general de la peça, com en el cas d'*Adagio Hammerklavier*. Són, sempre, moments que sorprenen, que criden l'atenció i donen a l'audiència la sensació d'haver 'captat' quelcom –en aquest cas: la broma, el gag, la picada d'ullet. Perquè cal dir-ho: són, tots aquests instants, construïts com a tal. No van de debò, són part de l'*estar en joc teatralitzat* més ample que ancora els ballets de van Manen en el terreny de la seducció. Si assumim, com ja he plantejat abans en

---

<sup>311</sup> Cfr., per una impressió visual d'aquest ballet a través de fotografies, <https://www.operaballet.nl/ballet/hans-van-manen/repertoire/adagio-hammerklavier>

relació als intèrprets, que un dels pols d'atracció per van Manen de l'univers fenomenològic d'Eros és el joc burleta d'inversió o subversió de determinades asimetries preexistents, el seu gust per aquesta sort 'd'humor sintàctic' es pot entendre com a producte del mateix anhel. Els instants que cauen sota aquest registre sovint emergeixen de sobte en les seves coreografies (com el *punchline* d'un bon acudit): ara trenquen el ritme i el flux de la coreografia, adés apareixen com a lapsus o accidents evidentment coreografiats perquè ens ho semblin o interrompen el dibuix abstracte de figures en moviment amb un gest o expressió mimètica que no s'havia vist venir per enlloc. A banda del gag visual en si, aquests instants també baixen les coreografies a terra, d'alguna manera, les hi treu pes o seriositat –una frivolitat, per altra banda, també típicament eròtica: l'excitació provocada per qualsevol joc de rol consensual de dominació, per exemple, funciona només i en exclusiva si s'entén com a joc i prou.

Tal com ja he recollit breument en altres punts d'aquesta recerca, la fascinació per i el domini del registre humorístic a escena a Hans van Manen li venen de jove. Si de Fred Astaire sempre en va admirar la claredat i la previsibilitat –un cert funcionalisme que donava una raó coreogràfica de ser a tots els elements que es veien en pantalla– també va aprendre molt a través de la seva col·laboració amb el *cabaretier* Wim Sonneveld durant els anys cinquanta, així com de les seves experiències com a coreògraf per a programes de televisió que buscaven, sobretot, entretenir l'audiència.<sup>312</sup> L'humor com a recurs, com a mitjà de seducció, va convertir-se molt aviat en part indeleble de la seva manera d'entendre el seu ofici.

Eva van Schaik recull com un altre dels referents de van Manen als principis de la seva carrera fou Paul Taylor, notablement en allò que refereix a l'ús de l'humor com a recurs, no ja sols per atrapar la mirada del públic, sinó també al servei de modernitzar el seu idioma coreogràfic: amb peces com *Duet* (1964) o *Orbs* (1966) el nord-americà Taylor també buscava relativitzar el pes tradicional de les convencions clàssiques i acadèmiques mitjançant l'ús irònic de les seves formes, figures i convencions:<sup>313</sup>

Potser més que amb el psicossimbolisme de Sokolov, Tetley, Harkarvy o Butler o amb el postmodernisme de Cunningham, van Manen es va voler medir a la segona meitat dels anys seixanta amb el flair i l'humor de Paul Taylor. (...) Taylor creia en la vitalitat polièdrica de la dansa, buscava la 'qualitat del moviment', es guiava per fantasies estranyes i li encantava burlar-se de la santedat tant del ballet com de la dansa moderna.<sup>314</sup> (Schaik, 1997, pp. 208-209)

---

<sup>312</sup> Cfr., per entendre la mirada del propi van Manen sobre la influència del registre humorístic i la seva feina per la televisió a finals dels anys cinquanta i primers seixanta del segle passat el documental *Dans in een kastje* (Dekker, 1999).

<sup>313</sup> Cfr., també, Paul Taylor Dance Company, 2024.

<sup>314</sup> "Misschien nog meer dan met de psycho-symboliek van Sokolov, Tetley, Harkarvy of Butler of met het postmodernisme van Cunningham heeft van Manen zich in de tweede helft van de jaren zestig met de flair en humor van Paul Taylor willen meten. (...) Taylor geloofde in de veelzijdige vitaliteit van dans, zocht naar 'quality of movement', liet zich door bizarre fantasieën leiden en hield ervan de draak te steken met de heiligheid van zowel ballet als moderne dans."

Aferrant-se a exemples com el de Taylor i Astaire, Hans van Manen aprèn a combinar així la seva obsessió per la claredat amb la seva brutalitat picaresca, i desenvolupa un gust per tensar visualment els signes amb què treballa a través de l'humor. Al cap i a la fi, una broma només funciona si es planteja clarament, si permet a qui la mira o l'escolta d'identificar quin és el nus, si respecta o respon a uns determinats tempos que fan possible el somriure o la rialla, etc. Els ballets de van Manen es construeixen sempre buscant una claredat estructural que, obertament buscant fer riure o no, sí que volen sempre captar l'atenció de l'audiència amb una precisió similar a la d'un bon acudit. Del registre de l'humor no en pren només el gust pel gag o la relativitzant i emancipadora ironia sobre el seu medi artístic, també la voluntat d'oferir a l'audiència agafadors suficients per fer evident on està no ja la broma, sinó el 'quid de la qüestió' –cap a on dirigeix la seva mirada, què és allò que l'ocupa en un sentit formal i discursiu, quin tipus de relació es genera entre els seus intèrprets, etc.– i com tots aquests pols d'atracció es combinen en un laberint coreogràfic de signes coherent però sense sortida clara. Tal com diu Sjeng Scheijen:

En la seva manera d'abordar la dansa posterior [a l'estrena de *Klaar Afl*, n. de l'a.] determinats recursos tècnics del registre còmic sempre farien acte de presència, és a dir, també en aquells ballets que el públic no reconeixera com a humorístics. La comèdia requereix una habilitat especial: l'eficàcia del joc hi està determinada per la velocitat, la precisió i el tempo amb què els jugadors reaccionen entre ells.<sup>315</sup> (Scheijen, 2023, p. 137)

És a dir: els signes en joc han de poder oferir, en la seva poètica, un sentit de coherència interna similar a la d'un acudit –tot i que això no vulgui dir ni molt menys que tots els ballets de van Manen estiguin dissenyats únicament per fer riure. El domini del registre humorístic, si de cas, es troba a la base de la seva obsessió pel funcionalisme, de la seva voluntat de 'despullar els signes' per captar i mantenir l'atenció de l'audiència. Un joc que, com recorda el mateix Scheijen, també té quelcom d'eròtic –sobretot en el context compartit i en directe de l'esdeveniment escènic:

Qui fa una broma provoca en els seus espectadors una reacció descontrolada: el riure. Precisament perquè qui riu perd el control i el bromista el domina, es dona una mena de relació de poder. Però també aquesta és una relació ambivalent: si el públic no riu, aleshores el bromista es queda en pilotes. Aquesta és una de les raons per les quals l'humor erotitza.<sup>316</sup> (p. 253)

A banda de l'establiment i el manteniment d'un determinat control, d'una tensió buscada amb allò que es desperta en la sala des de l'escena, pel que fa a la seva capacitat de relativització l'humor en els ballets de van Manen també treu ferro o alleugereix, com ja he recollit en paràgrafs anteriors, el pes de

---

<sup>315</sup> "In Hans' latere danstaal zouden bepaalde technische aspecten van het komische altijd een rol blijven spelen, dat wil zeggen, ook in de balletten die het publiek helemaal niet als komisch zal herkennen. Komedie vereist bijzondere vaardigheid. De effectiviteit van het spel wordt bepaald door de snelheid, de precisie en timing waarmee de spelers op elkaar reageren."

<sup>316</sup> "Wie een grap maakt, lokt een ongecontroleerde reactie uit bij zijn toeschouwers: de lach. Juist omdat de lacher zijn controle verliest en de grappenmaker de controle daarover heeft, ontstaat er iets van een machtsverhouding. Maar ook deze is ambivalent: lacht de zaal niet, dan staat de grappenmaker in zijn hemd. Dat is een van de redenen waarom humor erotiseert."

l'experiència abstracta i potencialment seriosa que els seus ballets proposen. Com en el cas d'*Adagio Hammerklavier*, els gags formals trenquen sovint amb la qualitat o el color dramàtic que habita en la partitura musical i/o en la relació intensa establerta entre ballarins i que ja he exposat a través de diferents exemples. En aquest context, la picada d'ullet coreogràfica trenca la cerimònia, fa impossible la possibilitat de perdre's individualment en la coreografia i ens recorda, en canvi, que aquí tot és trampa i cartró, que tot són pistes falses, que la perspectiva que se'ns proposa és una perspectiva lúdica i burleta, un joc superficial de seducció i coqueteig que es dona en un món d'aparences sense fons real.

A *La cerimònia del porno* (2009), Andrés Barba i Eduardo Montes també discuteixen la coexistència i l'efecte particular que pot aportar l'humor en les pel·lícules pornogràfiques en aquest sentit. Si bé els autors reconeixen que l'humor pot trencar l'abstracció necessària per comprometre's eròticament amb una situació donada, també ens recorden que “un mundo tomado permanentemente en serio no sería sostenible (...) cuanto más seriamente trata un asunto el entorno en el que nos movemos más crece en nosotros la necesidad de liberarlo de gravedad, de reírnos de él para no morir aplastados bajo su peso” (p. 110). L'ús de l'humor, en Hans van Manen, sovint treu pes conceptual de les seves propostes de manera similar, i les fa *viure* més encara en el regne superficial de les aparences, de les emocions i lectures construïdes en els tempos i ritmes d'un registre que es deixa llegir a primera vista. Més encara: si fins aquí hem descrit com Hans van Manen ens obre la porta i ens convida a la seva manera de mirar, a la seva cerimònia, al seu *morbo*, a través de l'humor converteix aquesta experiència en una de potencialment col·lectiva. La claredat assequible i la voluntat que el públic en general pugui ‘captar’ les seves bromes desarticula el llenguatge de la intimitat i el transfereix al llenguatge de la col·lectivitat, de l'experiència compartida. Encara amb Barba i Montes: “El humor desarticula el lenguaje de la intimidad y lo transfiere al de la colectividad” (p. 110).

Tot i no formar part central d'aquesta recerca, és de rebut mencionar en aquest punt la descripció d'Henri Bergson del riure com una manifestació de la nostra intel·ligència humana i com un mecanisme perceptiu que diu quelcom de la nostra relació amb el nostre entorn (Bergson, 2023). Igual que Paul Taylor o Jirí Kylián, el neoclàssic van Manen fa ús de l'humor en coreografia per atrapar l'atenció del públic i focalitzar la seva mirada sobre un o altre aspecte de l'operació formal que envolta la broma (donant-li la sensació d'haver-la ‘captada’) –un efecte que sens dubte, i seguint les teories de Bergson, ‘agermana’ els individus que el configuren en la seva momentània expressió d'intel·ligència compartida. Ara bé: altres *podors* mencionats per Bergson al seu clàssic assaig sobre el riure, com l'efecte catàrtic o la potencial reflexió crítica sobre la societat mitjançant la ironia, Hans van Manen els manté programàticament a distància. El riure és provocat aquí sovint per una mera *irritació gramàtica* (és un riure's del llenguatge des del llenguatge, sintàcticament) i la burla té com a objectiu secundari, però fonamental, el subratllar de la superficialitat i la buidor de tot l'aparell coreogràfic que l'envolta. És, entre altres, mantenint-se en la frivolitat, que els ballets de van Manen es poden percebre com a constructes eròtics (que conviden a ser vistos eròticament).

Si els exemples fins aquí descrits treballaven el registre humorístic en un sentit més aviat formal, trobant-se imbricat en les costures del llenguatge, falta veure com en l'exploració del tarannà dels intèrprets, en la seva conversió en personatges que es relacionen entre si i que tenyeixen de *significat aparent* l'execució de la coreografia, Hans van Manen també juga sovint amb la ironia com a recurs. Molts dels ballets mencionats com a exemple en el transcurs d'aquest capítol ja apunten una mica a aquest fer: el mateix *Sarcasmen* o *Two Pieces for Het* són emblemàtics en el seu dibuixar de relacions entre dona i home des d'un lloc particularment modern, literalment seductor i sovint també enjogassat, trapella, divertit. Però hi ha altres ballets on el joc amb l'humor semàntic, la construcció d'acudits visuals que ens apropen al terreny de l'anècdota literal ocupa un lloc molt més central –i amenaça potencialment o modifica notablement la possibilitat de comprometre-s'hi des d'un erotisme fenomenològic que busqui el sentit mai disponible del seu propi enigma. Són ballets on el tipus de seducció proposada és el de la generació del somriure, i on el coqueteig amb l'audiència és per tant molt més transparent i convida volgudament a una experiència més col·lectiva –casos on el registre humorístic esdevé premissa, on la coreografia segueix essent un dibuix fet de moviment en espai i temps sobre una música determinada, però on moviment, espai i temps estan compostos pensant en el registre i els tempos de l'humor.

Pel ballet *Black Cake* (1989), coreografiat en ocasió de la celebració dels trenta anys de la companyia NDT, van Manen va voler compondre 'un pastís de fi de festa negre, ple d'aire, perfumat amb una capa de sarcasme i rematada amb xampany' (Stichting Hans van Manen, 2007, DVD1).<sup>317</sup> El resultat es compta entre els ballets més 'narratius' de van Manen, aquells en què l'escena és dissenyada de forma reconeixible i on l'ús desacomplexat de la caricatura i el gest més realista ocupen un lloc central en la coreografia. La primera i última escena del ballet ubiquen l'espectador en una recepció de final d'estrena –i els vestuaris, tot i estar farcits de detalls que apunten a universos eròtics o obertament *kinky* com el del cuir i el làtex,<sup>318</sup> estan tallats per patrons convencionals que reforcen aquesta idea. Enmig d'aquestes dues escenes, tres passos de dos sobre tres partitures musicals diferents (totes elles provinents o relacionades a l'estil romàntic de finals del segle XIX)<sup>319</sup> giren al voltant de tres caricatures femenines: la noia enamorada que no sap què vol, la *dominatrix* i la *drama queen*. Cada música escollida per aquests fragments conté unes qualitats expressives que ajuden a l'alimentació d'aquest imaginari, i que les intèrprets accentuen mitjançant la seva expressió facial i els nombrosos gestos o frases obertament dramàtiques, imbricades en la coreografia. Pel que fa a les escenes grupals, l'univers de les

---

<sup>317</sup> "Een luchtig, zwart baksel, geparfumeerd met een laagje sarcasme en overgoten met champagne"

<sup>318</sup> Els homes van vestits amb camises i pantalons de gasa negra lleugerament transparent. Alguns dels vestits de còctel sota genoll de les dones inclouen detalls o estan directa i completament fets de làtex negre.

<sup>319</sup> Les partitures musical en qüestió són: Pjotr Iljitsj Tsjaikovski – tercer moviment de la Simfonia nr. 6 (*Pathétique*) en b menor. Leoš Janáček – *Adagio*. Igor Stravinsky – Scherzo à la Russe. Pietro Mascagni – Intermezzo de l'òpera *L'amico Fritz*. Jules Massenet – *Méditation* de l'òpera *Thaïs*. La fitxa artística completa es pot trobar als annexos d'aquesta recerca.

competicions de balls de saló formen la base per al disseny del moviment de la primera escena, ‘disfressant’ la tècnica clàssica d’un mode similar al ja descrit per *5 Tango’s*. L’escena final, per altra banda, és directament actuada des de la mímica: veiem un grup de dotze ballarins fent-se els borratxos, plorant per una última copa i perseguint un cambrer que duu una safata plena de gotes amb xampany.

Per dissenyar el seu ‘pastís’ lleuger i sarcàstic, Hans van Manen cedeix per tant molt espai a la caricatura, i ho fa en un marc coreogràfic, dramàtic i estètic que no ja recorda sinó que refereix obertament a una situació literal. Allò que en aquest cas segueix mantenint un peu en l’autoreferencialitat de la forma –allò que fa que *Black Cake* segueixi sent gaudida en tant que coreografia i no, o no només, com una mera suma de gags escènics– és la impressió que ambdues dimensions –la que atreu l’atenció a través de l’escriptura del moviment i la que construeix la partitura buscant fer riure– coexisteixen en un mateix disfressar de la forma.

Tot allò descrit al primer apartat d’aquest capítol sobre la tensió que emergeix de l’embrutiment de la dansa clàssica mitjançant la cita a altres registres (aquí, els balls de saló estilitzats), així com sobre el qüestionar, modernitzant-lo, el mode convencional de representar els gèneres masculí i femení del ballet (aquí, dibuixant unes caricatures femenines que poc tenen a veure amb el model romàntic) contribueix a la broma general, al marc narratiu on es desenvolupa la coreografia. Que aquesta es compongui en la seva majoria sobre el pla frontal de l’escena i buscant, en diverses ocasions, el contacte directe amb el públic a través de la mirada dels intèrprets convida més encara a sentir-se part del joc i de la seva *aparent* (aquí més que mai en els dos sentits de la paraula) superficialitat. Instal·lats en el registre de l’acudit, tots els signes d’aquest ballet permeten relaxar la mirada per connectar amb el joc també formal, també coreogràfic, des del somriure. El joc de seducció amb l’audiència n’és aquí un d’obertament bromista.

A fi de comptes, i per tancar: els ballets de Hans van Manen es construeixen des de o a través de l’humor de diferents maneres i amb diferents objectius. A ballets com *Black Cake* –però també a *Omnibus*, *Three Pieces*, *Situation*, *Sarcasmen*, *Ballet Scènes* o *The Old man and Me*, entre altres–, el registre de l’humor domina l’escena dins d’un marc temàtic o dramàtic dibuixat amb més o menys claredat (a través de vestuari, decorat, o ambdós) i la coreografia es desenvolupa buscant els acudits i la connivència amb el públic de forma més desacomplexada. En aquells casos on el somriure no ocupa un lloc tant central en l’estratègia de seducció del públic, en canvi, les picades d’ullet sintàctiques o semàntiques tenen un objectiu diferent: oferir un contrast a convencions romàntiques –irritant la seva gramàtica– o jugar amb les expectatives de l’audiència en un sentit coreogràfic o expressiu. Són moments que s’adrecen a espectadores i espectadors per oferir-los un instant efímer d’identificació tant individual com col·lectiva amb allò que es dona a la seva mirada, i que fan els ballets més propers i terrenals. A través del gag i la ironia fan un semblant fugaç de ser apercebibles, tornant a Maaïke Bleeker, ‘tals que són’, però també aquí la trampa i el cartró es revelen com això i prou: constructes *teatralitzats* per esgotar-se en el seu propi discurs, per operar com a mecanismes eròtics, burletes per frívols, seductors.



### 3.4. Problemes, restriccions, conceptes, obstacles

A la introducció d'aquest capítol ja avançava que estructuraria el meu discurs sobre la manera en què els ballets de Hans van Manen s'adrecen al seu públic d'una manera particularment eròtica o erotitzant al voltant de tres aspectes principals: la manera en què el coreògraf juga o tensa el codi acadèmic del ballet contra si mateix i des de l'articulació del seu discurs en l'ordre sintàctic; la conversió dels seus intèrprets en objectes de desig espectacular; i la gestió semàntica d'una promesa de significat concret, sovint evocada en la relació que s'estableix entre els personatges que habiten els universos closos, seductors i enigmàtics que són els seus ballets. Mitjançant diversos recursos estètics, teatrals i coreogràfics, he descrit una poètica que busca sempre atreure la mirada de l'espectador, primer, i mantenir-la en tensió, després. Oferint agafadors tant sintàctics com semàntics –també i sovint mitjançant la ironia–, els seus ballets conviden a la jubilant i simptomàtica *sensació de coincidència* de què parla Maaïke Bleeker: entre els desitjos, les expectatives, pressuposicions i ansietats d'espectadores i espectadors i el punt de vista imbricat en la seva composició.

Una de les premisses bàsiques de Hans van Manen per aconseguir el seu objectiu poètic, ja apuntada en diverses ocasions en sengles capítols d'aquesta recerca, és la claredat: la possibilitat de seguir visualment allò que l'ha ocupat o excitat durant el procés de creació. I és en aquest sentit, el de la claredat, que em resta posar atenció sobre un últim punt focal posat a disposició de l'audiència en virtualment tots els seus ballets. En paràgrafs anteriors ja he apuntat com Hans van Manen es posa, en encarar cada nou procés de creació, també en tensió a si mateix mitjançant restriccions o problemes autoimposats pels que busca proposar respostes o solucions coreogràfiques. Aquests problemes compositius ordenen el punt de vista intern de les seves composicions i donen a cada un dels seus ballets un aire de novetat, un sentit de descoberta o exploració que fixa l'atenció sobre un o altre aspecte formal, conceptual o musical –i que, en combinació a la resta d'elements que configuren el seu estil, marca el *sentit-sense-sentit* de cada coreografia.

En aquest apartat em dispo a il·lustrar mitjançant diversos exemples com Hans van Manen ordena els seus ballets al voltant de problemes o restriccions tals, concretats en aspectes provinents del disseny de vestuari, l'escenografia o la il·luminació; la tipologia, el número o el gènere dels seus intèrprets; o un o altre aspecte marcat per la partitura musical escollida. Són qüestions que van Manen tracta com si fossin fetitxes en la seva recerca per un determinat *morbo*, aspectes que li permeten comprometre's eròticament amb allò que compon, motivat pel buscar de solucions a problemes que ell mateix s'ha creat. A *Gelukskind - Het leven van Hans van Manen* (2023), Sjeng Scheijen també conclou que aquesta tendència va passar de ser una forma autodidacta d'empènyer-se a si mateix a descobrir noves possibilitats i aprendre millor el seu ofici durant els primers anys de carrera a convertir-se en una part indispensable de la seva praxi:

En gairebé totes les produccions que va fer fins a principis dels anys setanta es va plantejar nous problemes formals a si mateix. Com a resultat, va ampliar les seves possibilitats [coreogràfiques, n. de l'a.], però també va descobrir que plantejar problemes, limitar llibertats, imposar-se ell mateix obstacles, desencadenava la seva creativitat. (...) Aquesta recerca de restriccions, el 'limitar el teu moviment', com deia ell mateix, probablement va ser una estratègia autodidacta al principi. (...) Però, com veurem, aquella recerca constant de la restricció autoimposada s'acabaria convertint en un mètode que mai l'abandonaria del tot.<sup>320</sup> (p. 216)

Valgui d'entrada reconèixer que segurament aquests exemples no cobriran totes aquestes restriccions de forma exhaustiva, però sí que donaran –o així ho espero– una imatge clara de com un tal obstacle pot influir en la configuració d'un punt de vista determinat per un ballet donat –i com aquest mode de fer contribueix al potencial seductor de la seva poètica en els termes fins aquí descrits. D'entrada, hi ha en aquest sentit una restricció de base que es troba a l'inici de virtualment tots els seus processos de creació: la música. En les seves pròpies paraules:

Per a mi la música és essencial, tot depèn sempre de quina música trobo, això és el més important. Només puc treballar si trobo una peça musical que, com es diu habitualment, 'm'inspiri'. Aquest és el punt de partida. Llavors l'escolto molt sovint, la música, ho he de fer, perquè malauradament no sé llegir una partitura. (...) D'això en sorgeix una forma, i amb això vull dir quantes persones, quantes parts, quina mena de passos de dos vull fer, com vull dividir tota aquesta gent, i quan tinc tot això resolt entro a la sala d'assaig: sabent què vull però sense tenir cap pas pensat, d'això no en sé res, abans de començar.<sup>321</sup> (Bank, 1986, min. 01:29-02:23)

La música com a punt de partida, i també com a primer repte. A excepció de *Situation* (1970), on ell mateix va 'compondre' un espai sonor fet de sons extrets de la vida quotidiana, i *Essay in de stilte* [Assaig en el silenci] (1965), ballada en silenci, Hans van Manen sempre ha treballat amb partitures preexistents –i en la seva majoria pertinents al registre de la música clàssica de diferents èpoques, des de J.S. Bach a Arvo Pärt. Estudiades i interioritzades al detall, les partitures musicals són també respectades en la seva totalitat;<sup>322</sup> Hans van Manen no edita ni retalla artificialment les partitures amb

---

<sup>320</sup> "In bijna iedere productie die hij tot begin jaren zeventig maakte poneerde hij nieuwe formele problemen voor zichzelf. Daardoor vergrootte hij zijn mogelijkheden, maar hij ontdekte ook dat het poneren van problemen, het inperken van vrijheden, het zelf opleggen van belemmeringen, zijn creativiteit in gang zette. (...) Dit zoeken naar beperkingen, het 'beperken van je bewegingsdroom', zoals hij zelf zei, was in eerste instantie waarschijnlijk een autodidactische strategie. (...) Maar, zoals we zullen zien, zou die constante zoektocht naar de zelfopgelegde beperking uiteindelijk een methode worden die hem nooit meer helemaal zou verlaten."

<sup>321</sup> "Voor mij is muziek essentieel, het hangt altijd af van welke muziek ik vind, dat is het belangrijkste, ik kan alleen maar werken als ik een stuk muziek gevonden heb wat mij zoals dat heet inspireert. Dat is het uitgangspunt. Ik luister heel vaak naar die muziek, dat moet ik wel, want ik kan helaas geen partituur lezen. (...) Daaruit ontstaat een vorm, en daarmee bedoel ik hoeveel mensen, hoeveel delen, wat voor soort pas de deux wil ik maken, hoe wil ik al die mensen verdelen, en als ik dat uitgewerkt heb dan ga ik naar een studio toe, dan weet ik wat ik wil, maar ik weet geen pas, daar weet ik niks van".

<sup>322</sup> Com a màxim varia l'ordre de les parts o en repeteix algun fragment, com en el ja mencionat cas de *Short Cut*. Una pràctica habitual en aquest sentit sí que és sumar diferents peces del mateix autor o de diferents compositors –deixant-se guiar, a voltes, per conceptes preexistents per un ballet o un altre, com en el cas de *Black Cake* o *Simple Things*. A tall anecdòtic, val a dir que algunes d'aquestes decisions musicals han provat ser tant intuïtives com històricament encertades. És el cas de *Grosse Fuge*, on va sumar a la partitura de Beethoven op.133 la

què treballa, sinó que s'hi compara creativament –les veu com un repte a superar o un ‘problema’ a resoldre:

La música és el meu primer punt de partida i prefereixo treballar només amb música de primer nivell. Obres mestres que t’empenyen cap amunt, que et proposen un repte. Si prenc la *Grosse Fuge* de Beethoven, vull ser tan bo amb la meva coreografia com ho és la partitura. És un gran repte per a mi i no vull defugir-lo.<sup>323</sup> (Wilde, 1981)

De la seva reconeguda incapacitat de llegir partitures i del seu hàbit a escoltar-les tantes vegades fins que se les coneix de memòria se’n desprèn un abordar de la música tant obsessiu com intuïtiu: es fa seva la melodia i els ritmes, i troba una manera de comptar els acords que si bé particular no deixa de ser mai musicalment correcta.<sup>324</sup> La coreografia esdevé així una resposta o la companya de ball de la música en un pas de dos entre els dos medis. En aquesta dansa o conversa no hi ha un llenguatge supeditat a l’altre, ni una relació de deute que pretengui il·lustrar la música o la intenció del compositor. La relació entre música i moviment s’assembla més aviat a la interdependència física que també exploten els seus ballarins i sense la qual moltes de les seves frases i figures no serien possibles. Si posem aquesta praxi en relació amb la seva fascinació per l’experiència de la transgressió, del tensar els signes buscant un o altre límit o frontera, la partitura també esdevé la base sobre la qual generar una sensació d’aquest ordre –i que ens apropa de nou a les seves experiències juvenils dins els clubs de jazz

---

Cavatina op.130 del mateix autor, decisió que, tal com recull Eva van Schaik, coincidia amb les intencions originals del compositor: “Va crear així una connexió orgànica entre la complexa i carregada doble fuga i la cavatina, que ho calmava tot. Fent això va trobar una combinació daurada i el va enorgullir molt que experts de Beethoven li diguessin, després, que el mateix compositor originalment havia tingut la mateixa intenció.” (Schaik, 1997, p. 297). (“Hij creerde dus een organisch verband tussen de complexe en geladen dubbelfuga en de alles apaiserende cavatina. Daarmee verzon hij een gouden combinatie en het streefde zijn trots in grote mate toen Van Beethoven-experts hem er achteraf op wezen dat ook de componist zelf oorspronkelijk de cavatina als zodanig bestemt had”). Schaik també apunta com aquest tendència al muntatge entre, o juxtaposició de, diferents partitures esdevé una tendència més habitual a partir de *Black Cake*, mentre fins llavors la partitura musical havia estat respectada, en la majoria dels casos, com a primera restricció i inspiració en els termes fins aquí descrits. (p. 525).

<sup>323</sup> “Muziek is mijn eerste uitgangspunt en het liefst wil ik alleen met eerste klas muziek werken. Meesterwerken waaraan je je kunt optrekken, waarmee je een *challenge* aan kunt gaan. Als ik Beethovens Grosse Fuge neem, dan wil ik net zo goed zijn als die muziek. Dat is een enorme uitdaging voor me en die uitdaging wil ik niet uit de weg gaan.”

<sup>324</sup> En una entrevista a la revista *Muziek&Dans* es donava l’any 1988 una situació curiosa en aquest sentit entre periodista-músic i entrevistat-coreògraf. Parlant sobre la seva versió de 1973 del *Sacre du Printemps* de Stravinsky, i davant la perplexitat de l’entrevistador d’observar com els ballarins de van Manen semblaven tenir un ordre en relació a la música tot i no respectar els constants canvis de tempo, el coreògraf li va respondre que el secret es trobava en la lògica del passos i en el temps que aquests ocupaven en relació amb la música en cada moment. En posar la música i mostrar-li a què es referia comptant els ‘seus’ comptes musicals en veu alta, el periodista Sytze Smit va concloure: “Van Manen compta exactament de la mateixa manera dues vegades mentre es reproduïx el fragment. Directament a través dels canvis de tempo en la música, sense tenir-los en compte. En alguns llocs compta sobre la nota, en altres a l’interval. És més, ni tan sols manté la continuïtat d’un compàs de dos per vuit amb molta rigidesa, per exemple. El comptar de van Manen de vegades segueix la línia rítmica, després passa a la línia melòdica. Però el més sorprenent de tot plegat és que encaixa.” (Smit, 1988). [“Tot twee keer toe telt van Manen op exact dezelfde wijze terwijl het fragment gespeeld wordt. Dwars door de maatwisselingen heen. Op sommige plaatsen wordt op tel na de tel, en omgekeerd. Overigens zonder dat hij heel rigide bijvoorbeeld een tweeachtste maat consequent blijft doortellen. Van Manen tellen volgen dan weer eens de ritmische, dan weer eens de melodische lijn. Maar het wonderlijke is dat het klopt”].

i a alguns dels seus principals referents coreogràfics. Remeto de nou, en aquest sentit, a les següents declaracions del coreògraf:

En aquella època m'interessava molt per la música jazz... allí ho vaig aprendre: el swing. Crec que tot ha de tenir swing. (...) Si arribes tard, just a temps. És a dir: just a temps, però massa tard: llavors les coses comencen a tenir swing. Jerome Robbins, crec que el que ell fa és el millor que hi ha en aquest camp.<sup>325</sup> (Dekker, 1999, min. 06:57-08:15)

El seguir o omplir la partitura musical, respectant-la com a primera parella de ball, però aproximant-s'hi des d'un estudi que és tant analític com personal i intuïtiu, esdevé així el primer focalitzador intern de virtualment tots els seus ballets. Si una de les preguntes que planteja el terme focalització aplicat a les arts escèniques és, segons Maaïke Bleeker (2008), “com s'adreça allò que es presenta a l'espectador en tant que tal?” (p.37, traducció pròpia), la resposta, en el cas dels ballets de Hans van Manen es pot dir que sempre comença igual: el públic és adreçat com a públic de dansa convencional, en tant que interessat en veure sobre l'escenari una combinació de música i moviment. La igualtat amb què es planteja aquesta relació –no com a mera il·lustració ni com a mer acompanyament sinó buscant sempre una mena de swing entre els dos medis, una tensió agradable o un diàleg entre la lògica que proposa allò que se s'escolta i la lògica que proposa allò que es dona a la vista– estableix una base perceptiva que confirma aquesta expectativa convencional de base i permet, a partir d'aquí, una certa relaxació en el mode de mirar.

Des d'aquest mirar i escoltar convencionals s'obre per tant per la percepció de l'audiència un espai on es fa possible deixar aflorar altres preguntes o fixar la mirada en altres punts focals de la coreografia. Preguntes que poden emergir de l'articulació del discurs coreogràfic o del perfume o promesa de significat concret que evoca la relació entre dos o més cossos en moviment sobre l'escena, i que s'organitzen al voltant o a les que cal sumar (en funció del cas) un dels problemes o restriccions que el coreògraf s'autoimposa per mantenir viu el seu propi interès per cada procés de creació. Eva van Schaik, en un article monogràfic sobre el coreògraf escrit l'any 1987, resumia la seva estratègia poètica en aquestes tres direccions com segueix:

He wants to let his ideas about form and shape blend in with the music without any use of symbolism. He follows the construction of the music to create non-explicit movements that have an autonomy of their own. He takes the idiom of classical ballet and expands it with movements from daily life. He often uses a simple question as his source of inspiration. For example, what happens if the same series of movements is repeated in changing contexts, what is the effect of replacing soft ballet shoes or pointes with pumps or bare feet, or how do you write a pas de deux for two men? In the solution to such challenges he often deals with themes

---

<sup>325</sup> “Ik was toen geïnteresseerd in jazz muziek... daarin heb ik het geleerd, het swingen. Ik vind dat alles moet swingen. (...) Als je te laat op tijd bent. Dus nèt op tijd, maar té laat: dan gaan de dingen swingen. Wat Jerome Robbins doet, dat vind ik het mooiste wat er is op dit gebied.”

of aggression, sexuality and the excitement of erotic relationships, and the relationship between an individual and a group. (Schaik, 1987, p. 24)

A banda de punt de partida i primer organitzador de *sentit perceptiu* de la coreografia, la música pot ocupar també aquest lloc més central, pot amagar la clau de volta que ha animat la composició d'un o altre ballet. És el cas, per exemple, d'una de les coreografies més famoses del seu repertori: *Adagio Hammerklavier*, de 1973. El respecte per la música i la voluntat de potenciar les seves qualitats van aquí de la mà amb la seva obsessió per potenciar l'essència expressiva i eròtica dels seus intèrprets en el tractament formal de la figura musical de l'adagi. Allò que unia a tots els elements en aquest cas estava encapsulat en la voluntat de treballar sobre el concepte de lentitud:

En aquella peça [*Adagio Hammerklavier*, n. de l'a.] em preocupava l'essència de l'adagio, mirar de mantenir realment aquesta lentitud. Aquest va ser un problema realment formal, un que vaig intentar resoldre. Fer art és resoldre problemes que abans no existien.<sup>326</sup> (Wilde, 1981)

La versió escollida per acompanyar aquesta coreografia fou, com ja he mencionat anteriorment, la de Christoph Eschenbach, que tardava uns quatre minuts més que altres pianistes en interpretar la partitura.<sup>327</sup> Acompanyant el seu extrem estirar de les notes i dels intervals entre elles, van Manen va organitzar la coreografia al voltant de tres passos de dos on la lentitud de la partitura és resposta amb una lentitud i precisió a voltes extrema en la construcció de determinades figures.<sup>328</sup> La dificultat inherent a aquest estirar lent però precís del moviment també es fa aparent, i es percep com a fràgil i tens a l'hora. En general, la coreografia es desenvolupa jugant amb contrastos dinàmics, a partir d'aixecades i moments de manipulació dels ballarins sobre el moviment de les ballarines atacats bruscament i aprofitant determinats accents musicals, o habitant, per contra, els seus silencis –per tornar a la sensació de suspensió, a l'estirar de les figures o a la pausa a l'instant següent. Un mode de fer que manté constantment activa la sensació física de sosteniment, de suspensió.

Sumada a l'expressivitat continguda dels sis intèrprets –que en aquesta ocasió no trenquen en cap moment la quarta paret– la tensió musical i coreogràfica també es trasllada a la seva dimensió més expressiva. Acompanyades, com ja he relatat també anteriorment, de moments on una certa ironia formal permet treure pes i relativitzar l'intens patetisme de la interpretació d'Eschenbach de l'adagi de Beethoven, les relacions que s'estableixen entre els intèrprets aporten al tot (i no obstant això) una capa de misteri semàntic captivador. El periodista Anton Koolhaas nomenaria van Manen arran d'aquesta

---

<sup>326</sup> “In dat stuk (Adagio Hammerklavier, n de l'a.) ben ik bezig geweest met het wezen van adagio, om werkelijk dat langzame vol te houden. Dat is een echt vormprobleem, dat ik geprobeerd heb op te lossen. Kunst is het oplossen van problemen die vóór die tijd niet bestonden.”

<sup>327</sup> Cfr., per un fragment videogràfic on es pot percebre el tempo lent de l'execució musical -així com una breu impressió de la coreografia: <https://www.operaballet.nl/en/articles/adagio-hammerklavier-hans-van-manen>

<sup>328</sup> Tant és així, que cada una de les parelles construeix a l'inici del seu pas de dos una figura des d'aquest allargament precís en càmera lenta que es repeteix cap al final del ballet, tornant a posar el focus en la lentitud de la seva execució, posant en negreta la importància de *veure* aquests dibuixos, el com s'executen.

peça el millor coreògraf del món (Schaik, 1997, p. 318) i l'alemany Horst Koegler, per la seva banda, va plantejar en relació a *Adagio Hammerklavier* i al *sentir tens* que n'emana el possible naixement de la 'coreografia nuclear':

The dancers of the National Ballet officiate in it as if a different sort of time –consciousness had been implanted in them. They communicate an almost painful and certainly spellbinding feeling of having bodily to experience every single fraction of a second. Choreography here becomes a means of blowing-up minute time-sequences and projecting them into space. Does it, maybe, mark the birth of nuclear choreography? (Koegler, 1974)

'Coreografia nuclear', en el sentit que aquí ens ocupa, refereix de nou a una mena de dansa que conté molt en molt poca cosa, una poètica de lítote marcada pel minimalisme estètic, per una articulació sintàctica precisa i controlada sobre la base de la tècnica clàssica i per una reducció efectivament nuclear, potencialment atòmica, del fragor expressiu i la sensualitat de les marionetes que habiten el moviment i l'escena. La lentitud d'Eschenbach en l'execució de la partitura esdevé aquí el pal de paller al voltant del qual s'organitzen i prenen forma la resta de dimensions, i al voltant del qual s'organitza i es configura també la tensió que vol atrapar la mirada d'espectadores i espectadors.

La música també ocupa una centralitat similar en peces ja il·lustrades com poden ser *Solo*, on el quid es troba precisament en el sentit contrari –la rapidesa implícita en les partitures de Bach que l'acompanyen– o *Visions Fugitives*, on la fragmentació i brevetat de les diferents visions o miniatures musicals de Prokofiev determinen tota la resta d'elements en joc, deixant-se percebre el ballet com una resposta mig irònica, mig dramàtica, i sempre coreografiada i estètica, a precisament aquest repte o restricció musical.

Pel que fa al vestuari, són també diversos els ballets de van Manen on aquest element és tractat al nivell d'un *kink* i d'un mode similar, buscant un funcionament lleugerament fetitxista pel ballet en què apareix: l'objecte (el vestuari) fa semblant d'ocupar el centre de les mirades, i afecta l'organització, la vivència i la possible lectura de la resta de signes al seu voltant. A *Deviant Desires, a Tour of the Eortic Edge* (2017), Katherine Gates defineix el fetixisme eròtic com una forma d'autosexualitat (una definició que sens dubte ressona en la mirada 'eròticament egoïsta' de van Manen descrita en aquesta recerca), i en el *com* el coreògraf tracta determinades peces de vestuari hi ressonen amb força possibles analogies amb aquest univers. Però, en aquest sentit, és rellevant partir de la distinció específica que Gates proposa entre allò fetitxista i allò *kinky*:

True fetishism is basically a form of solo sex, a kind of auto-sexuality. Almost everyone masturbates, and it is common for adults to keep their solo sex life limited to images and fantasies that remain largely unchanged since puberty. (...) To my way of thinking, not all kinks are fetishes. Kink is the use of props, costumes, and role-play to enhance partner intimacy. Fetish is when the props, costumes, or role-play *replace* the partner and the intimacy. (p. 18)

Seguint amb aquesta reflexió, quan dic que alguns elements de vestuari fan els ballets de Hans van Manen 'lleugerament fetitxistes' m'apropro, per tant i més aviat, a la definició de Gates d'un *core kink*

o *kink* central, al voltant del qual es construeix tot allò que dona sentit subjectiu a una experiència sexual donada. Per explicar-ho, Gates posa l'exemple del *core kink* que moltes persones senten pels peus nus i/o per les sabates:

Feet are a perfect exemple of a 'core kink' – the material around which more elaborate layers of meaning and drama can be built. Most people with object-oriented kinks don't just want that object to sit there passively. They want it to DO something. (p. 19)

En pàgines anteriors ja he mencionat *Twilight* (1972), un pas de dos heterosexual on la ballarina duu sabates de taló –i on la coreografia es desenvolupa molt en relació a la gestió de les seves diferents dimensions, possibilitats i limitacions. Van Manen col·locaria la mateixa sabata femenina al centre d'altres propostes, com per exemple *Pose*, de 1982. En la seva explicació sobre què li sembla tan interessant d'aquest tipus de sabata es troben encapsulades totes les tensions eròtiques que hi intueix – i que vol deixar a l'abast de la mirada del públic:

Una *pump*, una sabata amb taló diguem-ne alt, de les que les dones fan servir a diari, té les seves limitacions. El que me n'agrada és, en primer lloc, que no destaca –perquè sabates així les veiem cada dia. Però: tan bon punt l'utilitzes en una coreografia sí que destaca. També m'agrada fer-la servir perquè crec que és *sexy*, el taló també té quelcom agressiu. Són sabates extraordinàriament elegants, però també són 'definitives'. I en certa manera és ben bé així: et bloquegen, restringeixen el moviment possible, el teu llenguatge es fa més petit i aquestes restriccions a mi m'agraden, aquests encàrrecs que un es posa a si mateix per veure com se'n pot sortir.<sup>329</sup> (Bank, 1986, min. 05:56-06:33)

La sabata de taló feta 'problema' a gestionar o resoldre mitjançant la gestió coreogràfica del mateix funciona, a *Twilight* o a *Pose*, com un *core kink* que posa el procés de creació i la resta de 'signes en dansa' sota pressió, fent-los operar sota l'equació eròtica encunyada pel terapeuta Jack Morin, a la que m'he referit al capítol anterior i que Katherine Gates descriu com segueix:

If you reduce almost any erotic fantasy down to its most basic structure, at its center is a simple mechanism of pressure and resistance, tension and release. In the world of kink, this equation can be found on every level of the fantasy, from arousal via physical pressure to the tension between one's fantasies and cultural taboos. (Gates, 2017, p. 23)

Hi ha altres ballets on altres elements de vestuari es converteixen en aquest objecte indefectible i obertament *kinky* pel punt de vista proposat a l'espectador. Per exemple: *In the Future* (1986), on el joc entre el vermell i el verd del vestuari i l'escenografia dissenyats per Keso Dekker converteixen el ballet en un objecte coreogràfic eminentment dirigit a generar un impacte a nivell estètic i cromàtic; *Symphonieën der Nederlanden* (1987) on, a un efecte cromàtic similar però en tons blaus, blancs i

---

<sup>329</sup> “Maar een pump, een zogenaamde hoge hak, een dagelijkse schoen voor vrouwen, die kent ook weer zijn beperkingen. Wat ik er mooi aan vind is, ten eerste, dat ze niet opvallen omdat we er dagelijks geconfronteerd mee worden, maar zodra je het in danskunst gebruikt valt het wel op. Ik vind het ook leuk, ik vind die schoenen sexy, die schoenen hebben ook iets agressiefs. Buitengewoon elegant zijn ze, maar ze hebben ook iets definitiefs. En het is ook zo: het blokkeert je, het beperkt je beweging, je idioom is kleiner geworden en ik hou van die beperkingen, van die opdrachten die je jezelf geeft en dan moet je maar proberen om daar uit te zien te komen.”

negres, s'hi suma el joc geomètric dissenyat per a un grup anormalment gran en el còmput global del seu repertori (vint-i-quatre ballarins); i *Sticky Piece* (2003), una peça per a públic familiar de la companyia neerlandesa Introdans, on la coreografia explora des de l'humor les possibilitats que aporta el velcro de què està fet el vestuari dels dos ballarins. *Grosse Fuge*<sup>330</sup> (1971), per altra banda, es pot considerar un dels primers ballets del seu repertori on el vestuari ocupa una centralitat tal –amb l'interès afegit de ser un dels pocs ballets on el seu disseny el firma el mateix coreògraf i on, segurament, el ressò entre l'acte de coreografiar i la seva fantasia eròtica (l'exploració dels seus *kinks* més íntims) en relació al vestuari es fa més transparent.

D'entrada, en aquesta peça per a vuit parelles, homes i dones estan clarament diferenciats tant pel que fa a la roba que duen com en la seva col·locació en l'espai. Ells van amb el tors nu i duen una faldilla negra ampla fins a sobre el turmell –acabada amb una bragueta visible, platejada, a la part frontal. També duen un cinturó de vestir de xarol negre amb sivella platejada i, sota la faldilla, uns bòxers ajustats, també de color negre. Elles, en canvi, vesteixen mitges color rosa pàl·lid i un bodi que sembla una cotilla, reforçat amb una costura vertical al mig del cosset –i una diadema que dibuixa diversos arcs primers clavada al monyo.

*Grosse Fuge* és, a primera vista, un exemple de com van Manen busca transgredir estèticament les normes o convencions estètiques del ballet –i les de la societat en la que habita. Fent ballar els homes amb una faldilla acabada amb detalls que en subratllen, no obstant això, la masculinitat, els apropa a un univers estètic tan agosarat pel seu temps com eròtic. Però, de la mateixa manera que en el pas de dos per a dos homes de *Metaforen*, Hans van Manen s'esforça a limitar la lectura política de les seves eleccions reduint-les a l'aspecte estètic i formal: les faldilles no es perceben com un transvestisme, sinó que es posa accent en com han tingut un pes en la definició del disseny de moviments –la mirada és dirigida a la restricció que suposen, a l'exploració de possibilitats i variacions al vocabulari clàssic que comporten. En la segona part del ballet, les faldilles desapareixen, però el vestuari segueix marcant la coreografia, ara girant al voltant del cinturó de xarol. Ara bé: les possibilitats del mateix són explorades, aquí sí, d'una manera més semàntica. Ballant sobre una cavatina de Beethoven molt més apaivagada i tranquil·la que la fuga que la precedeix, la coreografia respon en aquesta segona part a les qualitats expressives de la música ajuntant per primer cop les quatre ballarines i els quatre ballarins per ballar tots junts i en parelles.

El joc amb els cinturons passa llavors a explorar no només el moviment que els cinturons fan possible sinó també un tipus de relació determinada entre homes i dones. La tensió principal, per tant, es desplaça. En la primera part, la separació entre homes i dones i els passos de dos individuals sens dubte també donen informació en aquest sentit, però la faldilla i la seva gestió en un sentit formal té més

---

<sup>330</sup> Cfr., per una impressió visual d'aquest ballet a través de fotografies, <https://www.operaballet.nl/ballet/hans-van-manen/repertoire/grosse-fuge>



protagonisme. En la segona part, i molt en línia amb tot el ja exposat fins aquí en aquest sentit, la coreografia prova de deixar a la vista unes dones que, tot i el seu vestuari rosa pàl·lid, estan en control, i uns homes que –tot i ballar amb actitud decididament ‘masculina’ (gestos com el *fer bola* amb el bíceps inclosos)– són convertits esquemàticament i coreogràfica en objectes sublimats de gratificació sexual. Això es fa concret a través d’imatges com un acostar elles del cap d’ells als seus genitals (col·locades en una segona posició profunda de cares a públic), o en l’instant que, essent arrossegades per terra mentre s’agafen del cinturó dels homes, el disseny de la figura deixa clar que ells estan al servei d’elles com un animal de tir i no al revés. Altres imatges, com la de posar elles el peu sobre els homes mentre estan a terra, o l’instant en què un ballarí recollit a terra en posició fetal és picat dues vegades per la ballarina amb la mà per veure si reacciona, subratllen també aquesta sensació des d’un registre tant formal com humorístic.

A *Grosse Fuge* s’hi encapsulen molts dels recursos estilístics de van Manen que volen conduir la nostra mirada en un sentit eròtic. La manera desacomplexada en què converteix sobretot els ballarins en objectes de desig sexual –tant per a les ballarines com, des d’una perspectiva *queer*, per al públic– i gestos quotidians i obertament relatius a un joc d’ordre sexual i obertament proper a l’univers BDSM com els descrits al paràgraf anterior se sumen al vestuari per construir un laberint de signes tan literalment eròtic com seductor i cristal·lí –o, més ben dit, seductor *per* cristal·lí. La precisió i atenció dedicada a l’exploració de les possibilitats sintàctiques del vestuari (acompanyada per una absència estricta d’expressions facials fins i tot en els moments on la relació entre ballarins és físicament més intensa o teatral) refreda, junt amb el decorat abstracte i gairebé clínic, el fragor de la batalla entre sexes que sembla esdevenir-s’hi. Aquest contrast accentua més encara el potencial seductor del ballet en general i de les relacions entre intèrprets que s’hi dibuixen, subratllant-ne la falsedat, la construcció, la qualitat d’objecte estètic més que no de performance teatral. Se subratlla així, també, la condició de l’audiència de ser voyeur d’un univers sense més sentit que el de prestar-se a ser consumit a través d’una mirada delerosa. Delerosa de saber, de seguir les pistes semàntiques reduïdes a esquema que el ballet proveeix (totes apuntant a un univers obertament relacionat a allò sexual) i convidada a desitjar també eròticament els cossos que apareixen a escena a través de la seva estètica (volgudament propera als *kinks* que semblen excitar la mirada que els ha dissenyat): torsos masculins i esculturals al descobert, cossos vestits de forma no-normativa, desviats, i on la tensió sexual es concentra en un o altre objecte de vestuari (faldilles, bragues, cinturons) –utilitzat, a més a més, per a *fer* o resoldre quelcom mecànicament, i no per *representar* quelcom en sentit metafòric.

A través de l’exemple de *Grosse Fuge* podem reblar de nou el clau sobre com la poètica de Hans van Manen aspira a generar certa intriga, generada per la buidor de fons que acompanya el treball sobre les formes en tant que tals i el dibuix esquemàtic –fet de pistes ‘falses’ (perverses, seductores, tan autènticament presents com merament aparents)– de personatges ‘realistes’. Una buidor similar a la que aspiren a generar els exercicis d’Ignasi de Loiola, per exemple i tornant una vegada més a l’analogia

proposada entre l'escriptura coreogràfica de van Manen i els *logothetes* estudiats per Roland Barthes. El llenguatge de Loiola, diu Barthes, també aspira a buidar el llenguatge natural de tota referència subjectiva, descrivint imatges que, de tant esquemàtiques, són presentades com a esquelets que aspiren a excitar o despertar no la interpretació, sinó la imaginació del lector:

The network of images he spontaneously draws upon (or which he lend to the exercitant) is nearly nonexistent, to the point that precisely all the labor of the Exercises consists in providing images to one who is innately without them; produced with great difficulty, through strenuous technique, these images are still banal, skeletal. (...) As Ignatius image reservoir is nonexistent, so his imagination is powerful. (Barthes, 1989, pp. 50-51)

Imaginació entesa, encara amb Barthes, com a “the energy which enables the fabrication of a language whose units will of course be ‘imitations’ but not the images formed and stored up somewhere within the individual” (p. 51). En allò esquemàtic, en abonar només l'esquema d'una imatge o relació reconeixible, els ballets de Hans van Manen es deixen llegir de manera similar. A través de la reducció i la sublimació, a través de la menció coreogràfica al gest quotidià o a l'existència de sensualitat i vida en els cossos esculturals i deixats eròticament a la vista per executar el moviment, Hans van Manen crea un llenguatge nou per buit i exclusivament aparent –un que, *precisament per buit i aparent*, esdevé excessiu, potència d'un quelcom que no es deixa caçar per interpretacions subjectives i simbòliques, sinó que es deleix per ser emplenat a través de la imaginació (Teeuwen, 2022, p. 60).

En el cas de Loiola estem parlant d'un resar, d'un exercici que té com a objectiu allunyar el mal (una funció *apotropaica*, amb Barthes): el jesuïta despulla textualment les imatges que descriu fins a l'esquelet per depassar-les, *per superar el referent* i arribar així a desxifrar el Déu que s'hi amaga darrere, determinant “less what has to be imagined than what it is not possible to imagine—or what it is impossible not to imagine” (Barthes, 1989, p. 51). Tot i rocambolesca, aquesta sentència del filòsof francès sobre els exercicis de Loiola serveix de baula per acabar d'apuntalar el paral·lel amb el mode de lectura al que conviden ballets com *Grosse Fuge* –i la poètica de Hans van Manen en general: en el seu despullar dels signes, a través de la seva obsessió per la reducció a esquemes coreogràfics de les pistes semàntiques que ofereix, Hans van Manen concentra el focus sobre la buidor i l'enigma que hi al darrere– i convida a omplir-lo eròticament. Altrament dit: més enllà de les seves imatges, aquí no hi ha l'aspiració de tocar o desxifrar a Déu sinó a Eros –que, com el Déu de Loiola, existeix exclusivament en l'espai buit (dins el *vacuum* lingüístic) que generen els protocols imposats per l'autor que les ha dissenyades. Diu Barthes, encara sobre Loiola:

All these protocols (for isolation) have the function of creating a linguistic vacuum necessary for the elaboration and for the triumph of the new language: the vacuum is ideally the anterior space of all semiophany. (p. 49)

La funció dels problemes als que faig referència en aquest apartat formen part, per tant, dels protocols a través dels quals Hans van Manen concentra la potència dels seus signes, convertint-los en veritables *core kinks*, *props* al voltant dels quals es van col·locant o movent la resta de peces de manera

aparentment funcional i sempre seguint una lògica estretament lligada a la que el coreògraf extreu de la partitura musical. Els seus ballets no construeixen un punt de vista per a l'espectadora o espectador que subratlli (tornant a la comparació amb altres coreògrafs com Merce Cunningham, interessats pel treballar del moviment des del seu aspecte més formal i funcional –i no teatral o expressiu) la llibertat d'aquesta o aquest d'escollir amb quin aspecte de la coreografia es relaciona o on fixa la seva mirada, sinó que desperta o excita la seva imaginació amb una estratègia que opera en sentit contrari: Hans van Manen no multiplica sinó que redueix els punts de vista possibles, concentra amb precisió, sovint matemàtica, el focus que ha ocupat i excitat la seva visió durant el procés de creació i l'ofereix a l'audiència sense embuts ni distraccions afegides, construint així una coherència interna per les seves peces que es deixa seguir visualment des d'una mirada relaxada i conservadora, desacomplexadament convencional en aquest sentit.

Aquell *erotisme sobre el que s'ha pensat a fons* implica així una reducció també de la sensació mateixa. Defugint la vulgaritat o l'obscenitat, l'Eros *vanmanesc* se sintetitza en diverses formes de tensió visual. Tal com he descrit pel cas de *Grosse Fuge*, mentre algunes d'aquestes tensions habiten un registre estètic o semàntic que apropa l'experiència o el consum de la dansa a un univers literalment eròtic o sexual, d'altres es construeixen al voltant de la gestió coreogràfica de problemes o esculls que el coreògraf s'imposa des d'un pensar més analític, formal i mecànicament lògic: es tracta, en molts dels seus ballets, d'aïllar coreogràficament una o altra 'x' –i que aquesta operació sigui discernible com a part de la lògica interna i la tensió que es construeix, també i en primera instància, en relació a les diferents capes de la partitura musical.

A banda del vestuari, un altre aspecte al voltant del qual es focalitza sovint l'atenció del públic en els ballets de van Manen és la claredat matemàtica amb què s'organitzen els cossos en l'espai i en la manera en què fa entrar a o sortir d'escena dels intèrprets. En el seu sumar i restar de cossos, emplenar i buidar l'escena, o organitzar i desorganitzar dels patrons en què es mouen o es col·loquen els cossos a escena sempre es percep un control precís –on no hi ha, com deia Eva van Schaik,<sup>331</sup> espai per a la improvisació o el dubte: el punt de vista ha estat marcat d'entrada i des de fora de forma conscient. La historiadora Nancy Reynolds es feia ressò de les paraules del propi van Manen en aquest sentit en una entrevista amb el New York Times de 1976, i arran d'això definia la seva poètica com a analítica i cerebral:

In van Manen's case, this [el seu particular rebuig a ballets definits com a *pure-dance ballets*, n. de l'a.] most often took the form of a clinical look at alienation or sexual antagonism. In addition, his ballets are unapologetically cerebral in the construction of their spacial and rythmic relationships. 'I want my ballets to be clear and logical, that's why it looks so mathematical. I'm a constructivist thinker' he said. (Reynolds, 2002, p. 441)

---

<sup>331</sup> "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." (Schaik, 1987)

L'autodenominat constructivisme de van Manen s'ha de matisar de nou i com també recorda Reynolds a través de la inherent condició dramàtica dels seus ballets. Els ballets de van Manen són construïts efectivament des d'un pensament funcional: tots els signes que hi apareixen, siguin de l'ordre que siguin, han estat pensats i dissenyats seguint una lògica interna que emergeix durant el procés de creació, però que no deixa espai per la serendipitat. Ara bé, aquesta lògica no respon només a l'ordre mecànic o rítmic, sinó que també es pot construir o pot centrar-se en el color d'una determinada melodia, o jugar amb la intensitat d'un gest, una mirada o una frase de moviment la funció de les quals no és només mecànica, sinó també expressiva, dramàtica, semàntica, emocional.

L'aspiració a deixar clarament a la vista la gestió d'una 'x' determinada –aïllada d'alguna manera en segments coreogràfics d'un ballet donat, i on aquest tractament funcional del moviment en relació a la mateixa ocupa el centre de l'acció– coexisteix per tant i com ja he recollit en paràgrafs anteriors amb un o altre concepte temàtic que pot precedir el procés de creació o ser despertat per la música que li ha donat el tret de sortida –i que pot agafar més protagonisme en altres fragments de la mateixa coreografia. El sentit de coherència, la lògica visual que s'estableix entre uns fragments i uns altres se sustenta, en primer lloc, en el seguiment de la partitura musical segons els comptes i la comprensió intuïtiva que té de la mateixa el coreògraf i, en segon lloc, en la manera en què Hans van Manen organitza les escenes i dissenya les entrades i sortides dels intèrprets buscant una dramaturgia que es deixi percebre amb sentit visual de continuïtat o coherència. Un exemple que permet il·lustrar de nou aquest ús particular i desacomplexadament ambivalent dels signes de la 'seva' dansa –a la par que introdueix una altra tipologia de 'problema' a resoldre o restricció formal a contestar– és la peça *Kleines Requiem*, estrenada l'any 1996 per l'NDT.

Com ja he introduït al bon començament d'aquesta recerca, a *Kleines Requiem*, 'el noi de més' en un grup de set intèrprets es revela com el 'problema' coreogràfic central de la peça. La coreografia està organitzada en tres parts que segueixen la partitura homònima de Henryk Gorecki (*Kleines Requiem für eine Polka*): a la primera, la coreografia es desenvolupa a través d'un seguit de passos de dos curts on 'ningú es casa amb ningú'. Mitjançant l'entrada sovintejada d'una tercera persona que pren el relleu d'un o altra ballarí o ballarina es desenvolupa una mena de cadena que no permet percebre amb claredat el número total d'intèrprets de la peça. Tot i organitzar-se, la coreografia, de parella en parella, el ritme amb què els ballarins es relleven entre si durant aquesta part fa que els passos de dos es percebin més com a trios –i sense que es pugui construir per cap d'ells l'habitual i intuït sentit de continuïtat dramàtica o relacional. El segon moviment de la partitura musical, que ofereix un contrast radical i estrident al to melangiós del primer adagi, entra poc després de configurar-se a escena, i per primer i únic cop en tot el ballet, un grup format pels set intèrprets en joc. Mimetitzant la música, els set ballarins es mouen en aquest fragment de forma grotesca i disharmònica –i tota l'estona com a individus dins un grup que es mou alhora. Finalment, quan la música torna a una melodia més harmònica i fluïda, es queden a escena

dos ballarins i una ballarina. La coreografia ben aviat centra l'acció en un pas de dos entre els dos homes, fins que aquesta figura es trenca per tancar el ballet amb un sol ballarí a l'escenari.

En cada una de les parts el desequilibri numèric implicat en tot número senar és jugat coreogràficament i de diferent manera. A la primera part és aprofitat per crear certa confusió o plantejar un enigma sobre el número total de ballarins, una qüestió que es resol poc abans d'arribar la segona part. Aquí, el trencament musical és respost coreogràficament amb una decisió que subratlla, al seu torn, la disharmonia que acompanya el número set. No és un subratllar explícit, però sí factual: la volguda i explícita 'lletjor' del disseny de moviment coincideix amb l'únic instant on els set ballarins es troben junts a escena. El número tres i el número u, també senars, ordenen finalment l'últim moviment de la partitura. Però costat per costat d'aquest jugar a mostrar o amagar el desequilibri numèric i no-convencional del repartiment, a *Kleines Requiem* aquest sumar, primer, i restar, després, també amaga una pulsó dramàtica d'ordre emocional.

El joc de mirades entre ballarins és, en aquest ballet i en aquest sentit, constant. Per breu que sigui, cada moment d'interacció entre dos intèrprets és tenyit del fragor relacional indeterminat que ja he descrit mitjançant altres exemples com *Visions Fugitives* o *Déjà Vu*. El barrejar de gestos quotidians, en aquest cas, no pretén construir per a homes i dones una caricatura més o menys concreta, sinó remetre a estats emocionals que acompanyen el to del rèquiem de Gorecki: són gestos reduïts i coreografiats d'afecte, que semblen buscar suport o consol emocional, i que transmeten una sensació clara i volguda de vulnerabilitat, com un recolzar del cap sobre el pit del partenaire [fr] de torn, per exemple, amb les espatlles arronsades i cames i braços en paral·lel –un gest que, a més a més, reapareix diverses vegades durant tota la peça.

A l'últim pas de dos entre dos homes aquest color o to emocional pren el relleu al desequilibri numèric com a principal focus d'atracció per la mirada del públic. Després de caminar al seu voltant en una circumferència ampla, la ballarina desapareix en la penombra per deixar sols els dos homes, il·luminats per dos focus de seguiment. Més llarg que els de la primera part, aquest duet es desenvolupa no només coreogràficament sinó i sobretot també expressiva –i es construeix, en aquest cas sí, una sensació de continuïtat i una expectativa de sentit per la relació que s'hi estableix. La història entre els dos homes coneix un principi coreogràfic clar i també un final: un dels dos ballarins s'acaba quedant sol i la seva soledat, que s'esdevé després que el seu company de ball hagi desaparegut barrejant-se en un anar i venir de diferents ballarins creuant l'escenari corrents i en desordre, tanca la peça. Un número u que torna al centre de la percepció del públic un número senar, però que a la vegada apareix carregat d'un to emocional indefugible –un que tenyeix amb efecte retroactiu la lectura o la percepció de tota la peça d'una potencial lectura també en aquest sentit.

L'escriptor Willem Melchior, al llibre-homenatge *Hans van Manen: meer dan een halve eeuw dans* [Hans van Manen: més de mig segle de dansa] (Jonkers, 2007), escriuria sobre *Kleines Requiem*:

El salt que porta el moviment, abstracte per definició, cap a una verbalització raonable és impossible, mentre que [a *Kleines Requiem*, n. de l'a.] la conclusió és tan descaradament clara que qualsevol explicació que li vulguis donar te n'aparta. En aquest sentit, l'apreciació de l'art és una professió desagraïda. Com que és impossible explicar aquella llàgrima, l'espectador es veu forçat a parlar de problemes secundaris, amb l'esperança d'apropar-se tant com sigui possible al secret, però també sabent que mai no hi arribarà.<sup>332</sup> (p. 60)

El constructivisme de van Manen juga a *Kleines Requiem* a favor d'un marc estètic i expressiu més complex i profund que la mera gestió formal i freda de les possibilitats visuals i compositives que pot aportar un nombre senar d'intèrprets a escena. Sense moralines ni conclusions simbòliques, a *Kleines Requiem* el moment d'implacable i també emotiva soledat final emergeix d'una tensió dramàtica construïda sobre els colors de la partitura musical –una que ofereix una resposta també semàntica al mateix 'problema' central de la proposta.

Un altre ballet on no el número però sí el tipus d'intèrpret es troba a la base d'un joc similar és *Trois Gnostiennes*, de 1983. En aquesta peça, i com ja he apuntat anteriorment, l'equació a resoldre la plantejava l'accentuada diferència en estatura entre els dos intèrprets que la van estrenar, Maria Aradi i Henny Jurriëns. Col·locat en un registre més humorístic i convidant obertament l'audiència a apropar-se al joc formal que s'hi configura mitjançant diverses mirades frontalment dirigies a públic, a *Trois Gnostiennes* el focus es gira sobre les possibilitats físiques que brinda aquesta diferència corporal. Per exemple: hi destaquen les aixecades extremament llargues<sup>333</sup> com la que he descrit en pàgines anteriors; un *trompe-l'oeil* que 'iguala' els intèrprets en estatura des de la perspectiva de la platea (fent ballar els dos intèrprets en sincronia, però en diferents nivells de profunditat), i el construir de figures remarcablement estables, precises i *clàssiques* – executades amb controlada lentitud i precisió. Mentre, per una banda, també aquí l'última escena agafa un to més dramàtic mitjançant la imbricació en la coreografia de gestos esquemàtics que accentuen l'antagonisme i l'atracció sexual entre els dos intèrprets, per una altra banda la presència de tres figurants encarregats de moure lentament el piano de cua on s'executen en directe les *Gnostiennes* d'Erik Satie (homes amb el tors nu i vestint unes malles blau elèctric idèntiques a les que porta el solista) subratlla amb més força, compartint-la, la condició de voyeur de l'audiència d'un ballet que és tant curt com extremadament concentrat i precís en la seva proposta. Ordenat en tres escenes unides per un mateix fil, a *Trois Gnostiennes* sembla que cada detall compta i que cada *handeling* (acció, en neerlandès, però també manipulació) està i vol estar a la vista per mostrar tres assajos diferents de respondre o gestionar un mateix 'problema' d'estatura.

---

<sup>332</sup> “De sprong van de beweging, die per definitie abstract is, naar de redelijke verwoording kan niet gemaakt worden, terwijl de slotsom zo overduidelijk waar is dat elke toelichting die je eraan wijdt bijna verdacht wordt. Wat dat aangaat is de kunstbeschouwing een ondankbaar vak. Aangezien het onmogelijk is die ene traan te verklaren, wordt de beschouwer bij voorbaat geacht het over bijzaken te hebben, in de hoop het geheim zo dicht mogelijk te benaderen, maar tevens is de wetenschap dat hij het nooit zal bereiken.”

<sup>333</sup> En aquest breu fragment de vídeo, publicat pel HNB, es pot observar una d'aquestes elevacions extremadament llargues i lleugerament iròniques: <https://www.operaballet.nl/en/articles/performance-clip-trois-gnostiennes-hans-van-manen>

Tornant a les operacions discursivament sàdiques a què em referia al primer apartat d'aquest capítol, Hans van Manen extreu a *Trois Gnosiennes* part del seu potencial poètic de l'aïllar i pervertir de figures, configuracions, codis i valors del paradigma de la dansa clàssica. Tensa la mirada despullant els signes amb què treballa –i les restriccions formals que l'ocupen– deixant-les al màxim possible a la vista per ser 'captades', en els dos sentits de la paraula, per l'ull de qui mira. Aquest clínic observar del seu medi busca sempre, en el cas de van Manen, un efecte erotitzant per a la mirada de l'espectador, un que en el cas que ens ocupa és subratllat per les mirades de la ballarina cap a públic, per una banda, i per la presència dels tres figurants, per una altra. En aquest ballet se'ns convida, així, a 'entrar-hi a dins', a acompanyar la mirada d'aquests últims i observar amb tot luxe de detalls l'execució lenta i precisa dels moviments –una lentitud i una precisió remarcables, i possibles justament gràcies a l'estabilitat que permet la diferència d'estatura que es troba al centre de la proposta.

El ballet de van Manen que ha explotat o subratllat amb més èmfasi la condició voyeurística del públic –on aquest subratllar agafa la condició de 'problema' central– és *Live*,<sup>334</sup> de 1979. Un pas a tres entre una ballarina, un ballarí i una càmera de vídeo, aquest ballet discursivament complex representa, per una banda, la culminació de l'interès del coreògraf per l'experimentació amb el vídeo a l'escenari –després dels molt provocadors vídeos enregistrats pel ballet *Mutations*, de 1970, i de *Twice*, del mateix any, on el 'problema' coreogràfic autoimposat fou coreografiar mirant de mimetitzar les possibilitats tècniques que aportaria una càmera de vídeo (Reynolds, 2002, p. 442).

*Live* comença amb un operari a l'escenari aguantant una càmera sobre l'espatlla (en la versió original es tractava de Henk van Dijk, des de 1972 la parella sentimental de Hans van Manen). Enregistrant amb la càmera imatges que es veuen projectades en directe en una pantalla al fons de l'escena, l'operari fa una passada per les primeres files del públic, que es veu a si mateix, *live*. Un cop entra a l'escenari la ballarina solista, el pas de dos entre aquesta i la càmera és combinat amb les imatges projectades en pantalla, i que repassen en *close-up* diverses parts del cos de la ballarina en moviment: els canells, l'extensió d'un peu o les expressions de la seva cara, on observem una ballarina coquetejant obertament amb la càmera en primeríssim primer pla, com si es mirés en un mirall.

A banda d'aquest 'fer conscient' el públic de la seva pròpia presència a la sala –de ser part d'allò que s'hi esdevé– i de l'accentuar de la sensació que des de platea es veu quelcom privat, una altra dimensió afegida per la càmera i que van Manen explora a *Live* és la modificació o el joc amb l'espai i el temps en què s'esdevé el ballet. Després del pas de dos entre ballarina i càmera de vídeo entra a escena un ballarí: es mira la ballarina, travessa l'escenari en direcció a públic, en baixa per la part frontal i surt de la sala caminant per un dels passadissos, enmig del públic i en direcció al vestíbul. La ballarina i l'operari de càmera (encara gravant en directe) el segueixen i, a partir d'aquest moment, l'audiència

---

<sup>334</sup> Cfr., per una impressió visual d'aquest ballet a través de fotografies, <https://www.operaballet.nl/ballet/hans-van-manen/repertoire/live>. Per un breu tràiler de la peça, veure: <https://www.operaballet.nl/en/articles/trailer-live-hans-van-manen>

esdevé testimoni mitjançant l'espill en què es converteix la pantalla d'un pas de dos projectat on es representa coreogràficament una clara escena de desacord o conflicte entre els dos intèrprets. L'espai, esdevingut flexible, torna a ser el del teatre quan la ballarina entra de nou a la sala. Palplantada en un dels passadissos entre butaques acompanya la mirada d'espectadores i espectadors de nou cap a la pantalla, on passa a projectar-se un fragment de vídeo –una altra interacció ballada entre els dos ballarins, ara vestits amb roba d'assaig, possiblement l'inici de la discussió que acabem de veure– gravat en una de les sales d'assaig de la companyia HNB i en un temps que es deixa llegir com un passat indeterminat. Aquest flashback fa també flexible el temps, a la par que ofereix un sentit de continuïtat narrativa a l'escena prèvia. Acabada la projecció, la ballarina torna a sortir de la sala en direcció al vestíbul, aquesta vegada per posar-se un abric i sortir al carrer, caminant encara amb les sabatilles de punta mentre és seguida fins a cert punt per la càmera de vídeo. Un cop l'operari s'atura, el ballet s'acaba amb un marcat efecte cinematogràfic: veiem, en pantalla, la ballarina allunyar-se i perdre's en el paisatge urbà.

*Live* destaca per com la claredat narrativa, per més que integrada en frases de moviment, apaivaga l'enigma semàntic de la peça. Una forma de resolució que, com diu Liesbeth Wildschut, deixa espai per plantejar altres qüestions:

L'ús del vídeo en aquesta representació no pretén submergir l'espectador en la il·lusió, com passa sovint amb el cinema. A través de les imatges en directe i pregravades, s'intensifica en canvi l'experiència de l'espectador.<sup>335</sup> (Wildschut, 2006)

Aquí l'enigma o la tensió visual no la proposa la relació entre ballarina i ballari sinó la manera en què els diversos jocs amb les possibilitats de la càmera ens fan prendre consciència de la nostra condició en tant que espectadors, per una banda i, per una altra, de les diferents temporalitats i espais que coincideixen en la seva construcció gràcies a la mediació de la mateixa.

Merce Cunningham, considerat el pare del vídeo-dansa, havia començat a fer els seus experiments amb el vídeo al costat de Charles Atlas l'any 1974 amb *Westbeth*, i seguiria treballant amb aquest medi durant la resta d'aquella dècada i sobretot durant els anys vuitanta. Cunningham se centraria, sobretot, en la capacitat del vídeo de modificar la percepció de l'espai, el temps i el cos dels intèrprets a través de recursos com el zoom, l'ús de múltiples càmeres en moviment sobre la mateixa escena i sobretot el procés de muntatge i postproducció:

Camera presented a challenge. It has clear limits, but it also gives opportunities of working with dance that are not available on the stage. The camera takes a fixed view, but it can be moved. There is the possibility of cutting to a second camera which can change the size of the dancer, which, to my eye, also affects the time, the rythm of the movement. It also can show dance in

---

<sup>335</sup> “Het gebruik van video in deze voorstelling heeft niet als doel om de toeschouwer op te laten gaan in de illusie, zoals bij film vaak het geval is. Door middel van de live- en vooraf opgenomen beelden wordt de ervaring van de toeschouwer intenser.”



a way not always possible on the stage: that is, the use of detail which in the broader context of theatre does not appear. (Vaughan, 1997, p. 276)

L'edició del vídeo es convertia per a ell en un recurs coreogràfic més per alliberar la dansa de la subjectivitat del ballari que la duia a terme –i de la necessitat de mostrar o significar res més que aquell joc formal de possibilitats, angles, perspectives i moviments en espai i temps. A *Live*, Hans van Manen utilitza les mateixes possibilitats tècniques que Cunningham però les duu al seu propi terreny. Enlloc de deshumanitzar la ballarina, van Manen utilitza la càmera (i el vestuari) per fer-la representar més que mai una dona de carn i ossos, un personatge amb vida interior, amb un passat i un present que veiem esdevenir-se també fora d'escena. Aquest accentuar dramàtic, narratiu, és en aquest cas permès o volgut per accentuar la sensació en l'audiència d'estar observant quelcom que és privat, íntim.

A *Live*, el 'problema' tècnic de la càmera és posat per tant en joc per tensar el misteri no al voltant de la 'història' de la ballarina, però sí al voltant de la seva aparició dual en tant que objecte donat a la mirada. 'Pujant' literalment a escena el públic (el seu reflex gravat en directe) a la primera part es comina a espectadores i espectadors a esdevenir conscients de la seva posició –mantenint, però capgirant, la jerarquia de la relació voyeurística convencional. En aquesta part, la ballarina i la càmera (a través de qui l'opera) *se saben observats* des de fora i aprofiten la pantalla per 'donar' la ballarina a qui la mira amb tot luxe de detalls i com a objecte, com a artifici seductor. En la segona part, i per contrast, l'absència de visió sobre la qual he bastit en altres apartats d'aquest capítol l'argument sobre el misteri eròtic de la naturalesa escènica dels intèrprets *vanmanescos* és posat en entredit: Tot i desenvolupar-se coreogràficament, l'acció dramàtica dels intèrprets se suma a la proximitat amb el món real que aporten recursos com el vestuari,<sup>336</sup> el trencament de la quarta paret o la flexibilització de l'espai i del temps aconseguit gràcies a la mediació de la càmera. El flashback, per exemple, remet a l'audiència a un espai i temps de treball que sembla representar els que pertanyen a una (la?) ballarina de carn i ossos que mira la pantalla amb nosaltres des de la platea. Aquella 'tia que no existeix al món real', en paraules de Barba i Montes, a *Live* s'apropa perillosament a nosaltres en el moment en què ja no l'espium a través de l'ull de la càmera sinó que mirem 'amb ella' el 'seu' passat. Els dos modes d'aparició de la ballarina desperten una de les tensions visuals més rellevants del ballet: la que ens mostra les diferents lectures que la mediació de la càmera permet en el context d'un espectacle en directe.

Finalment, tanco aquest apartat referint-me a l'exemple del ballet *Squares*,<sup>337</sup> de 1969. En la majoria dels ballets de van Manen l'escenografia juga un rol secundari: els seus dissenys es limiten sovint a un cobrir completament de la part posterior de l'escena (*5 Tango's*, *Black Cake*), a voltes intervenint també

---

<sup>336</sup> *Live* és un dels ballets, com els ja descrits *Two Pieces for Het* o *Sarcasmen*, on el vestuari s'assimila al de la roba d'assaig d'una ballarina de ballet convencional.

<sup>337</sup> Cfr., per una impressió visual d'aquest ballet a través de fotografies, <https://www.operaballet.nl/ballet/hans-van-manen/repertoire/squares>

en el color i/o el material d'elements convencionals pertinents a l'escena com el terra o les cametes del teatre (*Grosse Fuge, Two Pieces for Het*). Només en comptades ocasions l'escenografia té més volum o inclou alguna forma de moviment (com la tela ondulant gràcies a l'aire impulsat d'un ventilador col·locat fora d'escena a *Adagio Hammerklavier*). L'escenografia sol emmarcar l'acció ballada merament però crucialment a nivell estètic i abstracte: subratlla la dimensió igualment estètica i abstracta, formal i compositiva, que són o volen ser en primera instància totes les seves obres. En alguns casos, com l'habitació mil·limetrada a *Situation* o l'aranya de llums projectada a *Andante*, l'escenografia va un pas més enllà i apunta metonímicament a un determinat ambient o context més semàntic. En la dualitat inherent a la seva estratègia poètica general –sempre navegant sobre el fil entre la imatge abstracta i formal, per una banda, i l'explotació del tarannà i l'expressió dramàtica dels seus ballarins i ballarines, per una altra– l'escenografia posa l'accent gairebé sempre en la primera, convertint-la en un obstacle més per a mantenir la descodificació psicològica dels seus ballets a ratlla. La tendència general a la buidor també es pot llegir en termes de depuració i de nuesa, d'un voler evitar al màxim les distraccions d'allò que es vol desenvolupar a través de l'articulació coreogràfica del moviment.

*Squares* representa, en aquest sentit, una excepció. A escena, un bloc negre de tres metres d'ample i tres de fons, dissenyat per l'artista neerlandès Bonies, es deixa percebre des de platea i, en un principi, com un esglaó (en té l'alçada estàndard, disset centímetres). Al damunt, suspès a l'aire, un requadre de llum fluorescent de la mateixa mida permet intuir el tamany real de la superfície. A mesura que avança la coreografia aquest requadre va canviant de posició. La gestió dels ballarins i les possibilitat de combinar moviment a dalt i a baix del bloc formen la base de la proposta: s'hi estiren al costat, en puguen i en baixen, cauen de i s'hi aixequen a sobre, etc. Els setze intèrprets ballen en relació a l'objecte de forma neta i pausada, donant temps a cada combinació de ser observada com a dibuix també geomètric de línies i cossos en l'espai. Les 'x' són per tant en aquest cas la música –les *Gymnopédies* d'Erik Satie– i l'escenografia: l'espai fet divers per l'existència del bloc negre i la gestió coreogràfica i sintàctica del mateix a través del moviment. El moviment de l'escenografia (el requadre de llum fluorescent canvia de posició per col·locar-se primer al fons de l'escenari, penjat en vertical, i després encerclant els ballarins a l'alçada de la cintura, ara tots ells ballant-hi a dins) modifica també el disseny del moviment: si a la primera part el focus és sobre el bloc i la tendència és explorar-lo de fora cap a dins, a la tercera part, i envoltats pel requadre de llum, aquesta tendència és invertida.

Només a través d'aquest contrastos, i seguint la pausada partitura de Satie per sincopar les frases de moviment i subratllar com cada gest o figura modifica el dibuix dels cossos en relació a l'objecte, van Manen gestiona a *Squares* el seu 'problema' amb la màxima fredor estètica i sintàctica: replicant l'objecte escenogràfic mitjançant l'organització geomètrica dels cossos en l'espai, i fent veure al públic com juga amb la seva forma, el seu volum, la seva alçada i la seva posició. A nivell expressiu, els gestos i les mirades dels ballarins mentre interactuen entre si és tant esquemàtic i neutre com el dibuix dels

moviments que, seguint la música, es desenvolupa de posició en posició de forma pausada i sense massa accents. A través d'aquestes interaccions es desperta per a tota la peça una lleugera ironia, un *flair* humorístic que dona aire a la proposta i que apareix i desapareix en picades d'ullet concretes i tant fugisseres com la resta de figures. Per exemple: en un moment donat, el grup deixa sol un intèrpret fora del quadre. La mirada entrecreuada i sostinguda posterior apunta la broma: la coreografia no ha proposat tan sols un determinat dibuix estètic format per cossos en escena, sinó també la representació fugissera i momentània d'un malentès.

*Squares* és un ballet d'estètica minimalista que donaria un primer impuls determinant a la projecció de la carrera de van Manen a nivell internacional. La peça va ser rebuda amb gran entusiasme sobretot a Alemanya, on crítics reconeguts com Horst Koegler i Jochen Schmidt l'apostrofarien directament després de la seva estrena com el 'Mondriaan'<sup>338</sup> de la dansa'. (Schaik, 1997, p. 274). Un *motto* que el perseguiria durant molts anys però que, mirat més en detall i com bé recull Sjeng Scheijen, no li fa justícia:

La comparació amb Mondriaan, que el perseguiria durant molt de temps, és superficialment comprensible però no de rebut. En primer lloc, perquè els ballets d'en Hans es basen sempre en la tensió eròtica que existeix entre ballarins, mentre que l'erotisme en Mondriaan està absent o només es pot descobrir amb el major esforç interpretatiu possible. En segon lloc, perquè l'abstracció en la dansa és en última instància impensable en termes absoluts (com pot ser que un cos ballant sigui abstracte?). En tercer lloc, i això és el més important, perquè el món de Mondriaan es basa en una comprensió extremadament esotèrica i mística de la realitat, mentre que el misticisme a en Hans li és totalment aliè. En un sentit filosòfic, en Hans és un materialista apassionat, és terrenal i sensual -les preocupacions celestials i sobrenaturals el deixen totalment fred.<sup>339</sup> (Scheijen, 2023, p. 325)

En aquest capítol he mirat de descriure com l'actitud davant la dansa de van Manen es tradueix en una aspiració al control precís sobre el disseny dels punts focals dels seus ballets. En aquest acotar dual i proactiu, la idea de 'problema' –sigui quin sigui– es converteix en un recurs més per captar l'atenció del públic en un o altre sentit o direcció. El que separa els seus ballets entre si són –a part de les eleccions musicals i estètiques– aquests problemes: reptes relativament senzills que li serveixen com a punt de partida, que són formulats a través d'una o més preguntes superposades a la sala d'assaig i resolts escènicaament *a través* de la dansa, *a través* del seu estil. Fent operar els seus ballets sota una tensió entre la pressió o resistència que aquests problemes convertits en *core kinks* coreogràfics proposen i la

---

<sup>338</sup> Mantinc, en aquest cas, la versió original del nom en neerlandès, Piet Mondriaan.

<sup>339</sup> “Die vergelijking met Mondriaan, die Hans lang zou achtervolgen, is oppervlakkig gezien begrijpelijk, maar onterecht. Ten eerste omdat de balletten van Hans altijd gebaseerd zijn op de erotische spanning tussen dansers, terwijl erotiek bij Mondriaan ofwel ontbreekt, ofwel met de grootst mogelijke interpretatieve inspanning ontdekt kan worden. Ten tweede omdat abstractie in dans eigenlijk altijd ondenkbaar is (hoe kan een dansend lichaam ooit abstract zijn?). Ten derde, en dat is het belangrijkste, omdat de wereld van Mondriaan is gegrond op een buitengewoon esoterisch, mystiek begrip van de werkelijkheid, terwijl het mystieke Hans ten enenmale vreemd is. In filosofische zin is Hans een hartstochtelijke materialist, hij is aards en sensueel, en de besognes van het hemelse en het bovennatuurlijke doen hem niets.”

seva gestió, s'accentua la potencial vivència dels mateixos com a experiències eròtiques –una invitació sovint reforçada per temàtiques, mirades, gestos, vestuaris i acudits de caire obertament sexual.

## Conclusions

He tancat el darrer capítol fent menció al comentari crític de Scheng Scheijen sobre la comparativa tossuda i mercantil que s'ha proposat en articles i ressenyes diverses entre Hans van Manen i un altre 'gran' representant de les corrents d'avantguarda artística dels Països Baixos del segle XX: Piet Mondriaan. En línia amb el que diu Scheijen jo també crec que la comparativa entre ambdós artistes, més enllà del minimalisme estètic, és bastant simplista. Posats a vincular-lo a un artista de renom del seu context trobo bastant més interessant, en el marc d'aquesta recerca, traçar un paral·lel entre el projecte poètic de Hans van Manen i el del pintor més emblemàtic del barroc neerlandès: Johannes Vermeer.

Com ja he recollit al segon capítol, les obres de l'un i de l'altre ens parlen d'una recerca quasi obsessiva d'una qualitat visual determinada, d'un tremolor o un vertigen *rhopogràfic* i fulgurant que emergeix de la precisió amb què ambdós artistes s'aboquen a la seva praxi i del fet que els motius temàtics de les seves obres romanen aparentment en l'àmbit de la banalitat quotidiana (Vermeer) i de la *teatralització* que permet esgotar el discurs coreogràfic en el llenguatge dansat (van Manen). Despullats al màxim de tot afegitó innecessari i depurats tècnicament fins a l'últim dels detalls, els signes que acaben configurant quadres i ballets no tenen on amagar-se, i la tensió que evoca la seva aparició o aparença excita la mirada de qui els observa en part per la seva igualment aparent i seductora fragilitat: en ambdós casos, com es diu en anglès, *the devil is in the details*.

Tant en el fil vermell que reposa sobre el coixí de costura en els famosos quadres de Vermeer com en la construcció de figures dinàmiques tenyides de vivència expressiva sense caure en l'anècdota literal dels ballets de van Manen (o en el fil de baba que s'escapa de la boca d'un dels seus models fotogràfics), allò incandescent està no tant en l'objecte temàtic de l'obra sinó en l'aspecte formal, en el vertigen o el plaer que la pintura o la coreografia generen en qui les observa –un efecte que s'accentua precisament i en part gràcies a la banalitat o la reducció a un esquema del seu contingut. El contingut, el referent, el món de fora de l'obra és important en ambdós casos en la mesura que permet brillar amb un fulgor més agosarat el continent –i, amb ell, la fascinació de la mà o la mirada que l'ha dissenyada o duta a terme.

Parlar (tal com he fet dos paràgrafs enrere) de Johannes Vermeer com d'un pintor *emblemàtic* em permet, a través de l'estudi de Victor I. Stoichita (2000) sobre la pintura europea del segle XVII, un doble joc amb el sentit d'aquest concepte que afina més encara el paral·lel entre els dos artistes. Diu Stoichita, sobre Vermeer:

La realidad es opaca. Una mujer en un interior, por ejemplo, puede 'hacer cuadro', pero un cuadro carente de sentido. Ahí es donde reside la tarea del emblema: indicar cómo encontrar, bajo el velo de lo real, una significación. El emblema 'hace inteligible'. (...) De ahí que los teóricos del arte holandés preconicen la introducción en una imagen realista (para Samuel van

Hoogstraten, recordémoslo, la pintura era un espejo puesto ante la realidad) de accesorios emblemáticos aptos para ‘explicarla’ (*‘bijwerk dat bedektelijk iets verklaert’*). Tal y como indica el carácter paradójico de la formulación de van Hoogstraten (‘atributos explicitando alguna cosa de manera escondida’), la inserción emblemática no equivale a un signo de transparencia: ‘hace pensar y razonar a aquellos que contemplan las imágenes’, ‘procura al lector que finalmente descubre su objetivo un placer extraño, muy semejante a la sensación que experimenta quien, tras una larga búsqueda, llega finalmente a descubrir un hermoso racimo de uvas bajo un espeso follaje’. Este descubrimiento no es, sin embargo, obligatorio. Lo importante es la búsqueda en sí. (...) Por el momento basta señalar el hecho de que el cuadro de Vermeer exige del espectador un ejercicio de imaginación (la lectura emblemática), además de un ejercicio de contemplación. (pp. 160-161)

El caràcter emblemàtic que en el cas de Vermeer agafen, encara amb Stoichita, alguns dels elements inclosos en les seves representacions pictòriques (els quadres-dins-de-quadre amb escenes bíbliques penjant de les parets, els miralls o els mapes) m’ajuda a ressaltar de nou aquells elements que, en els ballets de Hans van Manen, focalitzen la mirada d’espectadores i espectadors cap a un possible sentit concret dels mateixos. Gestos, mirades, ombres de drama que conviden a la seva observació des de dins, a connectar-hi des d’un ordre no només estètic o contemplatiu sinó també expressiu o dramàtic, arrelant en part aquell objecte artístic a un món tant *aparentment real* com el que habitaven les models de les habitacions pintades pel pintor de Delft. Ara bé: si en el temps de Vermeer ressonaven amb força els preceptes calvinistes sobre el registre i la configuració de la imatge, i per tant es necessitava defensar una lectura *emblemàtica* dels quadres per justificar el plaer que provocaven evitant caure en la idolatria,<sup>340</sup> en el cas de van Manen el plaer de l’enigma pot i vol ser plaer i prou. Més encara: de la mateixa manera que al llarg d’aquesta recerca he vinculat la seva poètica a una vivència moderna i sovint inorgànica de l’experiència eròtica de la transgressió de quelcom, en relació a la sospita d’idolatria es podria dir que van Manen l’exerceix i hi convida de manera igualment desacomplexada i obertament *morbosa*. Fa, en definitiva, un ús idòlatra de la ‘doctrina’ que representa el paradigma del ballet, tensant, convertint-los en fetitxes d’elevada càrrega erògena, certs aspectes disciplinaris de la seva gramàtica, i els deixa a la vista per ser experimentats des del delit.

---

<sup>340</sup> Davant la pregonada absència de Déu en tota imatge, l’única forma de gaudir sense pecat d’una representació pictòrica era, segons Calví, a través d’una relació metonímica entre imatge i realitat. Diu Stoichita: “Para Calvino, aplicar a la eucaristía una concepción metafórica es una ‘brutal fantasía’, ‘un encatamiento o un conjuro de artes mágicas,’ es ‘arrastrar a nuestro señor aquí abajo con la imaginación’. (...) Al rechazar la relación metafórica, cuerpo de Cristo / pan, sangre de Cristo / vino, se rechaza la transustanciación en nombre de la consustanciación. El pan y el vino siguen siendo para Calvino res terrena. Significan el alimento espiritual sin serlo”. (Stoichita, 2000, p. 99). La lectura emblemàtica d’alguns dels elements inclosos en els quadres de Vermeer permeten precisament evitar per tota la imatge l’adoració plena del que són i el gaudi del plaer que provoquen en un sentit ‘màgic’ o inexplicable. Al cap i a la fi, i com bé recorda també Stoichita, tant la celebració dels quadres dedicats a coses ‘petites’ com aquesta necessitat de vincular la seva lectura a quelcom moralment acceptable, relatiu a Déu sense pretendre ser-lo, encaixa amb la vocació del calvinisme de lluitar contra la idolatria des de l’àmbit de la recepció –no de la de l’artista: “La imagen en sí es ‘materia muerta’, no tiene ninguna fuerza propia: la contemplación / adoración es lo que la convierte en ídolo. ‘De dónde viene el principio de majestad de todos los ídolos, sino del placer y el apetito de los hombres?’ se pregunta Calvino. Aquí cabe hacer una distinción fundamental: la idolatría es un problema de recepción y no de creación. El artista hace la imagen, el receptor es quien la transforma en ídolo”. (p. 96)

Al llarg d'aquesta recerca he argumentat que el navegar sobre el fil de l'ambivalència sintàctica i semàntica del medi dansístic és el primer eix sobre el que s'organitza aquest poder poètic en l'obra *vanmanesca*. Observant-lo des de diferents perspectives i mitjançant diversos exemples he filat un discurs que addueix que Hans van Manen, amb el seu mode particular de fer o escriure danses, aspira amb clínica precisió i fruïció inesgotable a despertar en l'ull d'espectadores i espectadors allò que en altres pàgines he descrit com a una experiència particularment erotitzant de *jouissance* o com la sensació de poder veure les coses que apareixen a escena 'tals que són' o 'tals que volen ser' –i que es pot equiparar sens dubte amb el plaer de la 'recerca en si' de què parla Stoichita en el cas de Vermeer. Però en el cas dels ballets del coreògraf, inscrits en la segona meitat del segle XX, per una banda, i en la tradició de dansa neoclàssica, per una altra, la distància entre signe i significat o lectura possible té un caràcter marcadament més seductor.

En primer lloc perquè, tal com recorda Susan Foster, el cos (i especialment el cos que balla a escena en la tradició d'Occident) ve sempre marcat per una orgànica i paradoxal insubstancialitat en tant que llenguatge:

The body is never only what we think it is (dancers pay attention to this difference). Illusive, always on the move, the body is at best *like* something, but it never *is* that something. Thus, the metaphors, enunciated in speech or in movement, that allude to it are what give the body the most tangible substance it has. (Foster, 1995, pp. 3-4)

Seguint aquest fil, he il·lustrat com particularment en el cas dels cossos entrenats per la tècnica acadèmica del ballet aquesta condició buida i enigmàtica converteix ballarines i ballarins en objectes de desig que no es deixen atrapar més enllà de la seva aparença –i que sota el mutis programàtic a què els va sotmetre la mentalitat burgesa del mil vuit-cents han après a ser, amb el temps i de la mà de diferents coreògrafs i coreògrafes, vertiginosament eloqüents en tant que generadors de discurs. Un discurs, emperò i insisteixo, fet de signes que no tenen la necessitat o l'obligació de significar res, que com a màxim i tornant a una fórmula ja citada de Roberto Fratini 'fan signes fent-se signe'.

En segon lloc, el caràcter particularment seductor del *modus operandi* coreogràfic de Hans van Manen prové de la seva manera particular de relacionar-se amb el bagatge que acompanya el medi amb què treballa (la dansa de tradició acadèmica clàssica, el ballet) en tant que sistema codificat de signes. Per explicar aquesta idea m'he servit, en el transcurs de les pàgines d'aquesta recerca, d'una proposta de Roland Barthes: tal com va fer el filòsof francès amb el Marquès de Sade o Ignasi de Loyola a *Sade, Fourier, Loyola* (1989), he descrit Hans van Manen com un *logothete*, un fundador de llenguatge. L'analogia amb el *logothete* és interessant perquè, a través de Barthes, he pogut col·locar el focus del meu estudi en les diferents maneres que van Manen focalitza la seva atenció i treballa sobre el seu medi en tant que sistema primerament formal i autoreferencial –i només secundàriament semblant a una *veritat* interpretable en el terreny simbòlic.

De la mà d'un seguit d'operacions simptomàtiques que aquí he organitzat al voltant de verbs com embrutir, capgirar o omplir, he descrit com Hans van Manen escriu danses *teatralitzant-les*, aïllant els signes amb què treballa del món narratiu a què puguin referir (allò *llegible*), per una banda, i articulant les seves coreografies formalment a la recerca de determinades tensions que li semblen interessants o excitants en el terreny sintàctic (ancorades en allò *escribible*, en l'acte de filar discurs i no missatge), per una altra. Unes tensions que provenen, en part, de la manera en què van Manen es relaciona de forma *moderna* amb el bagatge que acompanya el vocabulari que utilitza. Perquè, tal i com recorda Gerald Siegmund (2018b):

No obstante (...) esa modernidad [en la literatura, n. de l'a. ] no puede abolir el pasado en un simple acto de negación, sino que tiene que plantear una cierta relación con el pasado y con modos de escritura anteriores. Sus textos recurren, pues, a la historia, a pesar de que existe una cierta futilidad e incluso una pérdida inherentes a sus artefactos. (...) No hay duda de que lo que es cierto para la literatura lo es también para el ballet clásico, con sus anticuadas historias de hadas y sus ideales de amor cortés. (pp. 125-126)

Embrutint-lo mitjançant ritmes i moviments provinents d'altres registres i estils de moviment, capgirant-ne les fórmules i els codis culturals que acompanyen la seva escriptura,<sup>341</sup> o omplint-lo de pes i de temps allí on convencionalment aspirava a la lleugeresa, van Manen escriu amb el vocabulari del ballet d'una manera perversa i/o pervertida. Suma així a la seducció inherent a l'aspecte superficial i paradoxalment mut del seu medi el fragor i l'excitació eròtica que prové de l'experiència de la transgressió formal del bagatge cultural i estètic que l'acompanya. La mirada de van Manen sobre aquest bagatge no és, per tant, melancòlica com sí que ho pot ser sovint la del seu gran referent poètic Georges Balanchine –o, encara amb Gerald Siegmund, la de William Forsythe.<sup>342</sup> L'aposta de van Manen és, en canvi i en aquest sentit, molt més picaresca i burleta i, en un sentit *rhopogràfic* i tornant a l'inici d'aquesta reflexió sobre els esquemes semàntics en què inscriu les seves perversions formals, molt més mundana o, fins i tot, banal.

Costat per costat del seu *modern* mode de relacionar-se amb el paradigma del ballet, he explorat també com van Manen focalitza en el terreny d'allò sintàctic la seva atenció al voltant de determinats problemes formals i autoimposats que es converteixen en 'x' a aïllar visualment i coreogràfica, conduint la mirada dels espectadors també cap a aquest moure's al voltant de quelcom des de la forma. He mencionat així mateix i en la mateixa línia la importància donada en la seva poètica a la relació que s'estableix entre escriptura coreogràfica i partitura musical. Rara vegada editades, les composicions musicals escollides són en el procés de creació *vanmanesc* primeres companyes de viatge, pedra de toc i principal restricció autoimposada. És sobre i a partir de la música que es comença a dibuixar en el seu

---

<sup>341</sup> No m'hi estenc aquí, però en aquest capgirar dels codis culturals del ballet incloc, òbviament, el capgirar del vector de desig heterosexual i la particularment moderna i emancipada representació de la feminitat que acompanya molts dels seus passos de dos.

<sup>342</sup> Siegmund descriu els ballets de Forsythe (2018) com a efectes artístics carregats de melancolia cap al potencial poètic encapsulat en el vocabulari del ballet (Cfr. pp. 126-130).



imaginari la coreografia –un dibuix que inclou sovint, cal insistir-hi, part de la promesa de significat concret de cada ballet, *animat* pel color dramàtic o emocional que la partitura proposa.

A partir d'aquest color, i tornant a l'exploració de la dimensió semàntica en aquell mateix acte de navegació sobre l'ambivalència del seu medi al que m'he referit anteriorment, els ballets de van Manen es concreten en artefactes escènics convencionals que emperò no es deixen atrapar simbòlicament. Aquest mantenir-se dins la convenció dramàtica i representacional del fet escènic desactiva, per una banda i com ja he dit abans, la tendència a la fredor gairebé espiritual del disseny abstracte de figures a través del moviment. Per altra banda, permet jugar sense vergonya amb el fragor existencial i narratiu, la vibració humana que irremeiablement transmeten els seus intèrprets sobre l'escenari. Convertits *romànticament* i convencionalment en objectes i vectors de desig per a l'audiència (sexual, però també desig de descodificació, de saber, de descobrir), he equiparat els intèrprets de van Manen, en la seva transfiguració en alteritats de si mateixos a l'escenari, a una sort d'actors o actrius pornogràfics –'tios i ties' que no existeixen en la vida real, però que no obstant això se'ns apareixen allà, davant dels nostres ulls, en tota la seva glòria enigmàtica i seductora. Torno a recolzar-me, en aquest sentit, en la definició que d'aquests objectes de consum visual (aquestes marionetes, amb Kleist) fan Andrés Barba i Eduardo Montes (2007):

Esos tíos y tías *no están* en la vida real. (...) El hombre o la mujer reales, mediante su contacto con el porno y en virtud de su alquimia, se han transmutado brevemente en actores porno (títeres o dioses), en encarnación del 'estado de gracia natural' y avatar de la 'estructura corporal humana'. (p. 125)

Des d'aquesta condició d'avatars, de fetitxes que substitueixen la compleció del seu ser per fer-nos voyeurs només de l'atractiu de la seva conversió en imatge dinàmica, els i les intèrprets emplen aquella promesa de significat concret –la converteixen en un *money shot*, per quedar-nos en el registre pornogràfic– que no obstant això en els ballets programàticament eròtics de Hans van Manen no arriba a dilucidar-se mai del tot. Un dels recursos més importants del coreògraf a l'hora de vehicular aquesta promesa mantenint tothora el pols sobre la seva condició indesxifrable és el control precís sobre la direcció de les mirades dels intèrprets/avatars en el seu trànsit ballat per l'escena. El control sobre el potencial dramàtic del seu medi també és considerat així, per van Manen, com a part del seu ofici. També aquí van Manen elimina al màxim allò espuri, evitant que els intèrprets s'abandonin a l'execució del moviment de forma imprevisible i ens puguin revelar, potser, massa de si mateixos: el dimoni segueix estant, en la recerca fràgil d'aquesta tensió o fragor vivencial i dramàtica, en els detalls.

Eròtic és allò que no és donat a la mirada en termes absoluts. És allò enigmàtic, inaccessible, amagat ni que sigui tant sols per un vel translúcid de seda fina. L'erotisme, en la definició que del fenomen proposà Georges Bataille (2010) als anys cinquanta es manté així tossudament en el terreny comprimit i inexpugnable d'allò nocturn, a l'ombra –i roman tràgicament i feliçment elusiu. Seguint aquest fil i afegint-hi tot allò recollit fins aquí, la conclusió que tota dansa escènica d'Occident és potencialment

eròtica es troba a l'abast de la mà –particularment, i com he discutit amplament a través de tota la meua anàlisi, la dansa de tradició clàssica. Seguint alguns dels passos del seu ídol Georges Balanchine, però dibuixant un camí que li és propi i singular, Hans van Manen ha escrit danses mitjançant els signes del ballet –embrutint-los, baixant-los a terra, modernitzant-los i vulgaritzant-los, però també depurant-los i dissenyant-los amb precisió cristal·lina– per revelar-ne precisament aquesta essència: el nucli eròtic, la impossibilitat de ser descoberts, la buidor que els fa seductors, per tornar a la fórmula de Baudrillard,<sup>343</sup> de cares enfora.

Com? Apropant-s'hi sexualment –explorant el seu medi des de diferents angles i amb una mirada descrita al segon capítol com a propera a la mirada clínica, la pornogràfica i la fotogràfica. Una mirada que fa escrutini i despulla els seus signes amb la voluntat d'arribar a aquest nucli o 'os figurat' i inaccessible –i que busca en fer-ho un efecte que permet a qui la posseeix (la mirada) de comprometre's amb l'acte d'escriptura coreogràfica d'un mode cerimoniós i poètic, íntim i artístic alhora. La fascinació, l'excitació, en el cas de van Manen, la desperta la sensació de ser capaç de caçar la vida secreta de les imatges dinàmiques que resulten del mode en què ataca el seu ofici en un mode similar a la sensació que pot tenir un fotògraf en sentir que prem el disparador al moment *just*.

L'assaig *La Pintura Encarnada* (2007) del filòsof francès Georges Didi-Huberman, em permet recollir i fer ressonar una vegada més la particular potència eròtica del coreògraf neoclàssic neerlandès. En aquest escrit, Didi-Huberman dona voltes als postulats sobre iconografia recollits per Honoré de Balzac a la novel·la de 1831 *La Obra Maestra Desconocida*, i reflexiona així sobre el *sentit* possible de les imatges a Occident. Pensar i escriure sobre el *sentit* de la pintura, per Didi-Huberman, és el que permet escapar-se de la necessitat d'afirmar res des de la vocació científica o de coneixement (p. 9). Estudiar el *sentit*, en canvi, permet centrar l'atenció sobre una qüestió lleugerament desplaçada d'aquests àmbits que inclou, a la vegada, el dinamisme d'un moure's imaginari de diversos fils trenats al si d'un sol concepte –un doblegament o perversió (un *kink*, literalment) que també ressona en el tipus de recerca aquí proposat pels ballets de Hans van Manen:

Conocimiento y ciencia siempre se han infectado y pervertido, se han entrelazado, se han conformado, en una palabra, con el sentido. Ahora bien, el sentido es él mismo un lazo, una perversión. Al menos tres paradigmas se anudan aquí y entran en juego. Son los paradigmas de lo semiótico (el sentido-*sema*), de lo estético (el sentido-*aístheis*) y de lo patético (el sentido-*pathos*). (p. 10)

Didi-Huberman parteix d'una hipòtesi que, de bones a primeres, sembla estar tant a l'abast de la mà com la que uneix Eros amb dansa escènica en la tradició occidental. De la mà de la bogeria del pintor

---

<sup>343</sup> Re-introdueixo aquí la ja citada definició del fenomen de la seducció per Jean Baudrillard (2011): “La seducción es lo que sustrae al discurso su sentido y lo aparta de su verdad. (...) En la seducción es de alguna manera lo manifiesto, el discurso en lo que tiene de más ‘superficial’, lo que se vuelve contra el imperativo profundo (consciente o inconsciente) para anularlo y sustituirlo por el encanto y la trampa de las apariencias” (p. 55).

Frenhofer, Didi-Huberman planteja, així, que la causa final de la pintura es trobarà sempre en un ‘més enllà’ de la mateixa (p. 14). Però l’*evidència* d’aquesta afirmació, diu el filòsof, no és excusa per subestimar-la, ja que tal com passa amb l’obra coreogràfica *vanmanesca* l’exploració d’aquest principi com a punt de partida de la creació pot dur a imatges (o ballets, en aquest cas) particularment *fulgurants*.

Aquest límit, aquest més enllà aspiracional que tenyeix tota la història de la pintura occidental queda exemplificat, segons el filòsof francès, en la continuada intenció de pintores i pintors de donar vida a la carn sobre la tela (d’*encarnar* la pintura). L’autor recorda en aquest sentit la llegenda clàssica del pintor romà Apel·les, que en un gest de frustració per no aconseguir l’efecte de vitalitat desitjada en la representació d’un cavall desbocat hauria llançat una esponja sobre el llenç que –oh, miracle– va tocar el quadre en el lloc i de la manera justa *acabant-lo*, investint-lo de sentit. Aquest mític traç de pintura fet a raig, provocat per un canvi d’humor en el pintor (un moment de bogeria, de pèrdua de si) no és en la lectura que en fa Didi-Huberman un traç fet a cegues sinó fruit d’una ‘erecció de l’ull’, una injecció de sang en la mirada que –en el món real– dibuixa un límit pictòric impossible de depassar:

No es, propiamente hablando, un gesto ciego, aunque se haya hecho ‘a ciegas’. Imagino más bien una desorbitación, es decir, propiamente una erección del ojo: su vocación de dar golpes, golpes que el impotente pincel no sabe todavía dar. Y todo esto tiene lugar justo mediante una alteración del humor, el ojo se inyecta de sangre. (...) Un fantasma de sangre reticular recorre sin duda toda la historia de la pintura. En las leyendas, los *mirabilia* relativos a los gestos milagrosos de los pintores sólo aparece en la medida de lo que indica en cuanto fantasma: un límite. Formulo la hipótesis de que la aparición, o más bien la transposición de una sangre, provocará algo así como la exigencia más descabellada de la pintura. (...) Semejante exigencia roza el ideal, pero este ideal es un límite; el límite marca un fracaso (un fracaso, no una carencia); ahora bien, el fracaso no es otra cosa que el ejercicio mismo de la exigencia. De este modo la hipótesis se duplica con esta otra: allí donde se enuncia algo como un ‘límite’ de lo pictórico (esto incluye al mismo tiempo su odio, el pensamiento de sus irrepresentabilidades de derecho, y el sueño de su mayor eficacia), se exponen también los paradigmas, donde, de hecho, trabaja la pintura. (pp. 12-13)

El tremolor de la carn al que aspira Frenhofer i que Apel·les míticament aconsegueix (el seu enrogiment, la seva excitació) es presta a ser llegit en paral·lel al tipus de *color encarnat* amb què van Manen vol tenyir els seus ballets. Mirar d’encarnar la pintura, diu Didi-Huberman, és assajar de representar el límit de la praxi artística: l’encarnació, al cap i a la fi, no passarà mai de ser la representació o la revelació d’un fantasma<sup>344</sup> amb galtes roges, un colorit impossible en acte i en trànsit alhora que no obstant això ha animat durant segles la pintura occidental i que durà el pintor que aspiri *seriosament* a la seva consumació (com Frenhofer) irremeiablement a la bogeria:

---

<sup>344</sup> La referència fantasmagòrica a l’efecte de vitalitat o memòria que es pot produir mitjançant artefactes compostos artísticament també travessa la tradició teòrica de la dansa d’Occident, des de l’efecte ja mencionat en altres pàgines d’aquesta recerca de *fantasmata*, descrit pel renaixentista Domenico di Piacenza al segle XVI, fins a les *Willis* vuitcentistes de Giselle.

El encarnado seria el colorido-límite, sobre todo porque designa un colorido *buscado* por la pintura, en cierto modo nunca o casi nunca realizado (en el sentido hegeliano) en un cuadro: porque es colorido 'de la vida', tal vez convendría llamarlo un colorido-síntoma. Es un colorido gracias al cual se imagina a la pintura *como si pudiera ser afectada por un síntoma*. (...) Es un colorido mediante el cual la pintura se habrá podido imaginar como cuerpo y como sujeto: colorido de la vicisitud y por tanto del despertar al deseo. (Didi-Huberman, 2007, p. 30)

Didi-Huberman descriu l'assaig d'encarnar la pintura sobre el llenç mitjançant la imatge d'una trena, on es barregen el blanc del fons amb el vermell de la carn, i la superfície primera amb la desitjada profunditat. Una imatge que em permet traçar un nou pont amb el tipus d'encarnació que fulgura en els ballets de van Manen. Si considerem l'escenari, com he fet en alguns punts d'aquesta recerca, com un llenç en blanc, en allò referent a la vitalitat de la carn el medi de la dansa té en relació a la idea d'encarnació el problema oposat al pictòric: la sang hi brolla en excés. El cos que balla és d'entrada carn viva, encarnada, i la discussió i l'estudi que l'envolta sovint mira d'entendre o descriure què li passa a aquesta carn (i al subjecte que li dona vida) quan apareix *a través de l'escena* o del fet performatiu.

En el cas de Hans van Manen, i com ja he analitzat en comparar-lo amb Merce Cunningham, el brollar de la sang dels cossos a escena és quelcom a subjectar, controlar i modular a través d'una mirada estrictament formal i *clàssicament convencional*, sempre amb la voluntat d'objectificar el cos per convertir-lo en codi, en llenguatge, en sistema de signes. Van Manen no aspira, en definitiva, a la consumació de l'encarnació que el pintor Frenhofer ambiciona: més terrenal i burleta, van Manen defensa, busca i explora en canvi el potencial poètic del límit, del fulgor que pot emergir d'imatges dinàmiques compostes en el trenar i destrenar constant i repetit del blanc i del vermell que Didi-Huberman ens proposa. Una referència cromàtica que de nou subratlla la idoneïtat, en dansa i per a tal escomesa, del llenguatge del ballet clàssic i del paradigma estètic que l'acompanya: blanc com el tul de les ballarines romàntiques, fantasmagòric i sublim en la seva aspiració a la lleugeresa evanescent, l'operació poètica *vanmanesca* es pot resumir en un constant i divers punxar d'aquesta blancor paradigmàtica per veure com sagna mitjançant les operacions recollides en aquest estudi.

És la blancor del paradigma acadèmic del ballet el que permet a van Manen entendre l'escena com un espai a priori buit (buit de subjectes, s'entén), com un no-res similar a un llenç on els cossos *entrenats* dels ballarins i les ballarines s'assemblen als cossos a ser encarnats pictòricament que Didi-Huberman descriu –i on les operacions discursives del coreògraf poden emprendre la seva recerca enjogassada i perversa en la direcció que ho fa l'exercici del pintor (però al revés). Van Manen inverteix, en definitiva i de manera figurada, el *sentit de la carn* que habita l'escena: la buida per poder-la tornar a omplir en la mesura justa que l'apropi al límit que l'encarnació pictòrica representa –al llenç en blanc, fulgurant i sublim; al quasi-no-res que sembla que s'hagi de poder revelar *a través de la pintura* (o que la travessi). Manllevo encara a Didi-Huberman una descripció d'aquest efecte que em sembla particularment adient a allò que els ballets de Hans van Manen aspiren a revelar:

He hablado del lienzo como del efecto de una nada, o más bien de un casi nada mimético. Según Bloch,<sup>345</sup> podría decirse que el lienzo pone de manifiesto en pintura la noción de *no* en cuanto tal: ‘Lo que es de ese modo cercano e inmediato, en relación con el lugar que le es propio, todavía no se ha hecho presente; representa incluso el *No* en cuanto tal (...) es decir el hambre y el impulso que, en el fondo, empujan sin descanso a esclarecer el quid en forma de predicados cada vez más precisos. (...) El No no es en absoluto la Nada –la cual presupone más bien un devenir abortado, un fracaso de la determinación. El No, por el contrario, tal y como lo encontramos en la inmediatez de lo cercano, señala siempre un comienzo y el compromiso con un todavía-no –a pesar de que se resolverá finalmente en una Nada siempre posible. Todavía no acaecido y por eso mismo abierto, el instante cuyo pulso late en cada aquí y en cada ahora que emergen avanza contra viento y marea, no se contenta con fluir sino que late como un corazón. Y el pulso se acelera en cada uno de los actos de enunciación a través de los que trata de fijarse en un contenido y en un estar-allí más sustanciales’. De este modo el problema del lienzo (no ya el Nada, sino el ‘Nada, nada!’ la doble evidencia de un sinsentido figural) sería un avatar pictórico del viejo y siempre pertinente problema del *un-no-sé-qué*: el no, el todavía no en cuanto momento sublime en la pintura. (pp. 65-66)

Hans van Manen no aspira a la consumació de l’encarnació pictòrica de la mateixa manera que promet però no regala el *money shot* del gènere pornogràfic. La irritació gramatical (l’enrogir literal de les galtes dels seus intèrprets fets marionetes i el de les galtes figurades del paradigma del ballet mitjançant operacions discursives i *teatralitzades* que ancoren la seva poètica en l’àmbit del llenguatge i no del significat) és l’inici i la fi de la seva aventura, del seu projecte. I això fa que el procés de retoc constant en què acaba caient el ‘colorista’ Frenhofer (i que desemboca en la desfiguració i el caos),<sup>346</sup> en van Manen es converteixi en canvi en un exercici similarment obsessiu però invers: un despullar dels signes amb què treballa fins a l’os (l’esquelet, també blanc, l’esquema, el nucli) i un controlar de l’excés de sang dels cossos/subjecte que ballen les seves coreografies per subjectar-los a la condició d’*alteritats de si mateixos* a què m’he referit en altres paràgrafs i apartats. Un treball precís i detallat que permet focalitzar la seva mirada i la nostra cap al vertiginós i fulgurant quasi-no-res sobre/en el que apareixen els artificis buits de sentit i seductors que són els seus ballets. Si girem la mirada cap a la seva passió per la fotografia, també aquí el paral·lel a traçar amb l’obsessió de Frenhofer és clar: el que impedeix a van Manen caure en el mateix fracàs és l’amor pel *kink* visual que carrega la imatge, no per l’absolut amb què entra en contacte. La *instantània discontinuïtat* de la fotografia reté en van Manen (perquè la immortalitza i perquè l’atura) el naufragi eròtic de la imatge en el món real –el caure final i banal del fil de baba sobre el palmell de la mà.

---

<sup>345</sup> Didi-Huberman fa referència aquí a l’obra del sociòleg Ernest Bloch *Experimentum Mundi. Question, Categories of Realization, Praxis*, publicat originalment en alemany l’any 1975.

<sup>346</sup> Didi-Huberman (2007) es recolza entre altres en la lectura il·lustrada de Diderot del mateix ‘problema’: “Diderot concluye su texto en estos términos: la oscilación temporal del encarnado del rostro significará una especie de límite de la pintura, límite que habrá sido ‘la desesperación del colorista’, y la desesperación, convirtiéndose rápidamente en locura, desembocará en el proceso indefinido del retoque; el retoque exasperado que acaba en la desfiguración, el fracaso, el caos. De modo que el encarnado, parangón de una verdad-en-color, acaba por engañar al pintor ‘sobre lo que es capaz, y le hace echar a perder una obra maestra: estaba, sin darse cuenta, en el último límite del arte’” (p. 30).

La imatge de l'ull erecte que Didi-Huberman utilitza per descriure la passió d'Apel·les em serveix així i de nou per tornar a vincular aquest fer amb l'univers d'Eros: és una erecció que van Manen també busca mitjançant diversos fetitxes, la vol per si mateix en l'acte de composició o escriptura i la proposa a l'ull de l'audiència –no perquè s'hi abandoni sinó perquè s'hi tensi, mantenint sempre el control en la progressió coreogràfica cap a un clímax indeterminat, postergant el potencial orgasme visual i significatiu (l'encarnació) *ad libitum*. El *sentit* de tot plegat és i s'esgota, per acabar, en aquesta recerca de plaer *fulgurant*, una sensació que s'assembla de forma inorgànica i desmitificada al tipus d'experiència transgressora i fenomènica de continuïtat que persegueix l'experiència eròtica en el tractat de Georges Bataille.

Per altra banda (i per quadrar el cercle argumental proposat en aquestes pàgines) la violència de la mirada *vanmanesca* –l'escrutini mitjançant cops d'ull tan erectes com clínicament precisos– s'assembla al fervor pel detall pictòric que es pot observar als quadres de Johannes Vermeer. No és causalitat, des del meu punt de vista, que sigui precisament l'obra d'aquest pintor que Didi-Huberman consideri la més sagnant de tota la tradició pictòrica d'Occident:

Es la eficacia misma del detalle, su tiranía, lo que está aquí en juego. (...) La pintura de Vermeer, desde mi 'punto de vista', sería por lo demás la más sangrienta que cabe imaginar. (...) Es ante *La encajera* cuando la evidencia se impone completamente: un cuadro pequeñísimo; la proximidad del ojo al plano, como la del rostro de la encajera a su obra; ojos abiertos y cerrados (magia de la figurabilidad); la cabeza, inclinándose apenas sobre esa obra que yo diría casi insensata cuando la contemplo verdaderamente: una mancha de azul; inclinación melancólica, como adormecida, mirada interior, *still-life*, los lienzos minúsculos de la alfombra verde donde el color, justamente ahí, forma luminosas gotitas y provoca un instante indeciso, licuefactivo, que se aleja; todo un paisaje que se expande en el detalle. Pero sobre todo el efecto de lienzo, para mí intenso, pánico, vertiginoso, de esa especie de mancha roja fascinante que desciende, escapa del cojín (el costurero) y que inunda el pequeño paisaje verde licuado; hilillo de color desgarrador como la sangre, ¿por qué? Precisamente porque no representa nada, no se parece a nada, no es casi nada. (p. 56)

Un quasi res que és només traç, un literal i figurat fil de pintura que, com ja he dit mitjançant Stoichita i Coderch, a més a més representa un no-res en sentit *rhopogràfic* del terme –i que explora els confins de la buidor metafòrica que l'imperant i *descarnat* credo calvinista imposava llavors amb fruïció sobre la construcció d'imatges. L'aparent 'consciència de ser artifici', de 'ser quadre' dels quadres de Vermeer encén el desig de resolució del seu enigma en qui els observa: el plaer de la recerca emblemàtica que ja sentien, en observar les obres del pintor de Delft, els crítics de la seva època. Aquesta aparent i vertiginosa vitalitat, assolida per uns signes marcats per la mort des de diversos angles, posen de relleu la mateixa tensió *original* entre Eros i Tànatos que es troba al centre de la meva anàlisi de la poètica de Hans van Manen.

Una de les possibles preguntes derivades d'aquesta proposta d'estudi, recollida a la introducció, feia com segueix: 'Es pot defensar, a partir de l'exemple de Hans van Manen, que en la noció general de

*coreografia* hi ha quelcom que es deixa llegir *eròticament*?' En indagar els ressons i les dialèctiques entre la poètica de Hans van Manen i determinats discursos provinents de la teoria de la literatura, la filosofia i la iconografia, la meua tesi contribueix a una resposta afirmativa a aquesta pregunta, i reivindica per a l'escriptura coreogràfica una relació de parentesc amb la part més vital del binomi Eros-Tànatos. Una reivindicació que ofereix, per altra banda, una alternativa al discurs coreològic dominant a Occident representat per autores i autors com Peggy Phelan o André Lepecki.<sup>347</sup>

A banda de proposar una lectura *alternativament eròtica* de la noció de coreografia i dels ballets de Hans van Manen, el valor d'aquesta recerca és el d'apropar un dels coreògrafs neoclàssics més internacionalment celebrats del segle XX al context acadèmic català. El mateix val a dir del context històric descrit al primer capítol, igualment particular i relativament poc estudiat o traduït al nostre idioma: el dels Països Baixos de postguerra, sempre a l'ombra de l'estudi dels esdevenirs europeus emergits dels moviments contraculturals dels anys seixanta en llocs amb més pes geopolític com poden ser França, Alemanya o el Regne Unit. També és original i rellevant la posta en relació discursiva, en diferents graus, de la filosofia escènica de Hans van Manen a la d'altres coreògrafs de renom de segona meitat del segle XX com Georges Balanchine, Merce Cunningham i Pina Bausch, per una banda, i el dibuixar argumentat d'una posició particular pel coreògraf neerlandès al si de la tradició poètica del neoclassicisme ballat d'Occident, per una altra.

En cap d'aquests àmbits la pretensió d'aquesta recerca ha estat la de ser exhaustiva. Aquesta és una recerca tant sòlidament documentada com transparentment composta de forma subjectiva i *à thèse*. A la introducció ja he defensat metodològicament aquesta posició de sortida i per tant aquí només em resta tornar-m'hi a referir per entendre com i per què m'he aproximat a les diferents dimensions del meu cas d'estudi amb una mirada relativament relaxada i *deixada ser*. El pòsit d'aquest exercici, a banda de traspuar en el text en si, queda també recollit en les fitxes d'anàlisi coreogràfica que he omplert per a diversos dels ballets de Hans van Manen i que es poden trobar als annexos d'aquesta recerca: dissenyades per permetre aquesta percepció subjectiva i sense aspirar mai a descobrir pels ballets una determinada *veritat* són testimoni, en canvi, de les *certeses* que defenso sobre el *sentit* de la seva poètica

---

<sup>347</sup> Els llibres publicats i editats per André Lepecki formen, en aquest sentit, una porta d'entrada i un pal de pallar per a aquest posicionament. Veure, per exemple, la descripció del seu recentment publicat *Singularities: Dance in the age of performance* (2016), on ressonen motius i imatges que subratllen el caire obertament carnal i anaeròtic de la seva perspectiva sobre el cos en moviment a escena o cos performatiu –i que parteixen de la desacreditació per contrast del mode d'identificació eròtica o estètica que jo aquí celebro i poso en valor en el cas de la poètica de Hans van Manen: “André Lepecki surveys a decade of experimental choreography to uncover the dual meaning of ‘performance’ in the twenty-first century: not just an aesthetic category, but a mode of political power. He demonstrates the enduring ability of performance to critique and subvert this power, examining this relationship through five ‘singularities’ in contemporary dance: *thingness*, *animality*, *persistence*, *darkness*, and *solidity*. Exploring the works of Mette Ingvarsen, Yvonne Rainer, Ralph Lemon, Jérôme Bel and others, Lepecki uses his concept of ‘singularity’ - the resistance of categorization and aesthetic identification - to examine the function of dance and performance in political and artistic debate” (p. 3, cursives pròpies). Cfr., per a altres lectures sobre la dansa en la mateixa línia fenomenològica, política i argumental Lepecki 2004 i 2006; Louppe, 1997; i Phelan, 2003, entre altres.

després de col·locar-me tan bé com he sabut en la posició de voyeur que el coreògraf neerlandès sempre ens convida a assumir.

En provar de descriure allò que motivava poèticament Robert Mapplethorpe (que, recordem-ho, fou un dels grans referents de van Manen en allò referit a la praxi de la fotografia), Ingrid Sischy recull unes paraules de l'artista nord-americà en què parla sobre la seva fascinació per fullejar les pàgines de revistes homoeròtiques precintades en botigues de Nova York que considero rellevants en aquest sentit i per tancar:

I became obsessed with going into (magazine stands and storefronts) and seeing what was inside these magazines. They were all sealed, which made them even sexier somehow, because you couldn't get at them... I got that feeling in my stomach, it's not a directly sexual one, it's more potent than that. I thought if I could somehow bring that element into art, if I could somehow retain that feeling, I would be doing something that was uniquely my own. (Sischy, 1990, p. 81)

L'estómac, diu Sischy, és un lloc complicat de tocar a través de l'art, és “la cara oculta de moltes de les nostres sensacions, el lloc on s'ancoren els nostres secrets quan la raó no sap com reconèixer-los o contenir-los” (p. 81). Al cap i a la fi, aquest estudi de la visualitat escènica en la poètica neoclàssica de Hans van Manen des de la perspectiva d'Eros proposa una explicació de com –a través de diferents recursos simptomàtics i estratègies coreogràfiques recurrents, i motivat per unes fascinacions que es poden relacionar personal i culturalment al seu context històric i social– l'aventura poètica del coreògraf ha pretès assolir, pervertint i doblegant discursivament molts dels components paradigmàtics del codi del ballet, un objectiu i una sensació similars. Escrits per una mirada governada per la part baixa de l'estómac i pel desig, el repertori *vanmanesc* ens suggereix –o millor dit, ens commina– a un mirar igualment delerós.



## Bibliografia

- Aalten, A. i Linden, M. van der (2002). The Dutch don't dance. Dins A. Grau (Ed.), *Europe dancing: Perspectives on theatre dance and cultural identity*. Routledge.
- Agamben, G. (2016). *Ninfas*. (A. Gimeno, Trad.; 1a reimpressió). Pre-textos.
- Andeweg, A. (2015). *Seks in de nationale verbeelding: culturele dimensies van sexuele emancipatie*. Amsterdam University Press.
- Aniba J.W.F. (1986). Provo Amsterdam (1965-1967). *Spiegel Historiae*, (21), 392-398.
- Arendt, H. (2014). *Denken, het leven van de geest*. (4a edició). Zoetermeer: Klement.
- Au, S. (1988). *Ballet & Modern Dance*. Thames&Hudson.
- Baart, J. (1993). Emotioneel Déjà-vu. *Notes*, (6), 38.
- Banes, S. (1987). *Terpsichore in sneakers: Post-modern Dance*. Wesleyan University Press.
- Banes, S. (1998). *Dancing Women: Female bodies on stage*. Routledge.
- Barthes, R. (1975). *S/Z: An essay*. Hill and Wang.
- Barthes, R. (1980). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Hill and Wang.
- Barthes, R. (1989). *Sade, Fourier, Loyola*. Inc. Berkeley i University of California Press.
- Barthes, R. (1994). De l'oeuvre au texte. Dins E. Marty (Ed.), *Oeuvres complètes* (vol.II). Seuil.
- Bataille, G. (2010). *El erotismo*. (A. Vicens i M. P. Sarazin, Trad.; 2a edició). Fàbula Tusquets.
- Barba, A. i Montes, J. (2007). *La Ceremonia del porno*. Anagrama
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. (P. Rovira, Trad.). Editorial Kairós.
- Baudrillard, J. (2011). *De la seducción*. (E. Benarroch, Trad.; 13a edició). Edicions Càtedra.
- Benjamin, W. (2021). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. (J. Creus, Trad.). Edicions de la ela geminada.
- Beumkes, Y. (1987). Zijn er nog nieuwe gebieden te verkennen? Dins *Bericht aan de NDT-vrienden*, (29).
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. Penguin.
- Bergounioux, P. (2011). *Una habitació a Holanda*. Minúscula.
- Bergson, H. (2023). *El riure: assaig sobre la significació de la comicitat*. (Ll. A. Baulenas, Trad.). Edicions de la ela geminada.

- Bijkerk, M. (1986). *Muziek en Theater: een onderzoek naar muziekgebruik in Hans van Manen*. Rijksuniversiteit Utrecht.
- Bleeker, M. (2011). *Visuality in the theatre: the locus of looking*. Palgrave Mc Millan.
- Blokker, J. (1959). *De Erotiek van het Dagelijkse Leven*. J. Heijnis.
- Blom, J.C.H. (1997). De Jaren Vijftig' en 'De Jaren Zestig'? [Comentaris sobre: J. Kennedy (1995) *Nieuw Babylon in aanbouw: Nederland in de jaren zestig*; H. Righart (1995) *De eindeloze jaren zestig: geschiedenis van een generatieconflict*; P. Luykx, P. Slot (1997) *Een stille revolutie? Cultuur en mentaliteit in de lange jaren vijftig*]. Dins *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden*, 112 (4).
- Blom, J.C.H. (2008). Schokkende jaren, maar geen fundamentele breuk: Nederland in de jaren '40. Dins Brood, P. (Ed.), *Het Jaren 40 Boek*. Waanders.
- Bosch, M. (2005). *Een onwrikbaar geloof in rechtvaardigheid: Aletta Jacobs 1854-1929*. Balans.
- Brandstetter, G. (2015). *Poetics of Dance. Body, image and space in the historical avant-gardes*. Oxford University Press.
- Bremser, M. (1999). *Fifty contemporary choreographers*. Routledge.
- Brokenshire, A. R. (2002). *Glen Tetley: Contributions to the development of modern dance in europe, 1962–1983*. American University Press.
- Brown T.S. (2020). Cultural Revolutions. Dins *Sixties Europe. New Approaches to European History*. Cambridge University Press.
- Brugmans, G. i Brummel, K. (1995). Is de cirkel rond? Hans van Manen en de Nederlandse Dans. Dins *Etcetera*, (52), 59-65.
- Brummel, K. (2003). 11 januari 1939. De Russische balletpedagoge Sonia Gaskell verruilt Parijs voor Amsterdam. Dins R. Buikema i M. Meijer (Eds.), *Cultuur en migratie in Nederland. Kunsten in beweging 1900-1980*. SDU Uitgevers.
- Brummel, K. (2004). *Holland danst! Danscultuur in de XXe eeuw*. Walburgse Pers.
- Buckle, R. i Taras, J. (1988). *George Balanchine, ballet master*. Hamish Hamilton
- Buijs, L. (2013). The sex paradox: The Netherlands after the sexual revolution. Dins *Sociologie (Amsterdam)*, (9.3–4), 245–257.
- Burt, R. (2007). *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*. Routledge
- Capelle, L. (dir.) (2020). *Nouvelle histoire de la danse en Occident: De la préhistoire à nos jours*. Éditions du Seuil.

- Cohen, M. (1983). Primitivism, modernism, and dance theory. Dins R. Copeland i M. Cohen (Eds.), *What is dance? Readings in theory and criticism*. Oxford University Press.
- Cohen, S.J. (Ed.) (1966). *The Modern Dance, seven statements of belief*. Wesleyan University Press.
- Cohen, S. J. (1983). Next week, swan lake: reflections on dance and dances. Problems of definition. Dins R. Copeland i M. Cohen (Eds.), *What is dance? Readings in theory and criticism*. Oxford university Press.
- Copeland, R. i Cohen, M. (Eds.) (1983). *What is dance? Readings in theory and criticism*. Oxford university Press
- Copeland, R. (2004). *Merce Cunningham: The modernizing of modern dance*. Routedledge
- Costera-Meijer, I. (1996). *Het persoonlijke wordt politiek: feministische bewustwording in Nederland, 1965-1980*. Het Spinhuis.
- Cunningham, M. i Lesschaeve, J. (2009). *El bailarín y la danza*. (H. Álvarez de la Miyar, Trad.). Global Rythm Press
- Daly, A. (2002). *Critical gestures: Writings on dance and culture*. Wesleyan University Press.
- Dantzig, R. van (1993). *Het Spoor van een Komeet*. Gaillarde.
- Dantzig, R. van (2013). *Herinneringen aan Sonia Gaskell*. De Arbeidspers.
- Davis, M. (1970). *The world of ballet and dance*. Hamlin
- Débat, M. (2009). *L'impossible image: photographie-danse-choréographie*. La Lettre Volée.
- Dekker, K. (1981). *Hans van Manen and modern ballet in Holland*. Bert Bakker.
- Despentes, V. (2022). *Teoría King Kong*. (P. B. Preciado, Trad.; 22a edició). Penguin Random House.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Venus rajada: desnudez, sueño, crueldad*. Losada.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La Pintura Encarnada*. (M. Arranz, Trad.). Pre-textos.
- Didi-Huberman, G., Chéroux, C. i Arnaldo, J. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Supervivencia de las luciérnagas*. (J. Calatrava, Trad.; 2a edició). Abada Editores.
- Duijn, R. van (2014). *Provo & Provocaties*. Kelderuitgeverij.
- Duivenvoorden, E. (2015). *Rebelse jeugd: Hoe nozems en provo's Nederland veranderden*. Nieuw Amsterdam.

- Dunk, H.W. von der (Ed.) (1986). *Wederopbouw, welvaart en onrust. Nederland in de jaren vijftig en zestig*. De Haan.
- Dunk, H.W. von der (2000). *De verdwijnende hemel : over de cultuur van Europa in de twintigste eeuw*. Meulenhoff.
- Ebbelaar, H. (Ed.) (2000). *Dansende muzen: een ode aan Hans van Manen*. Den Bosch: Adr. Heinen.
- Faderman, L. (2016). *The Gay Revolution. The story of the struggle*. Simon&Schuster.
- Foster, S.L. (1986). *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. University of California Press.
- Foster, S. L. (Ed.) (1995). *Choreographing History*. Indiana University Press.
- Foster, S. L. (1996). The ballerina's phallic pointe. Dins S. Foster (Ed.), *Corporealities - Dancing knowledge, Culture and Power*. Routledge. <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/kpr5277>
- Foster, S. L. (1998). *Choreography and narrative: ballet's staging of story and desire*. Indiana University Press.
- Foucault, M. (1984). *De wil tot weten: Geschiedenis van de seksualiteit I*. (P. Klinkenberg et.al., Trad.). SUN.
- Foucault, M. (2009). *El Nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada clínica*. (F. Perujo, Trad.; 21ª reimpressió). Siglo XXI editores.
- Foucault, M. (2020a). A preface to transgression (D. F. Bouchard i S. Simon, Trad.). Dins D. Defert i F. Ewald (Eds.), *Michel Foucault – Aesthetics: Essential Works 1954-84*. (3a edició, 69-87). Penguin Books.
- Foucault, M. (2020b). What is an author? (J. V. Harari, Trad.). Dins D. Defert i F. Ewald (Eds.), *Michel Foucault – Aesthetics: Essential Works 1954-84*. (3a edició, 205-222). Penguin Books.
- Foucault, M. (2020c). Sade: Sergeant of sex (J. Johnston, Trad.). Dins D. Defert i F. Ewald (Eds.), *Michel Foucault – Aesthetics: Essential Works 1954-84*. (3a edició, 223-231). Penguin Books.
- Foucault, M. (2020d). Theatrum Philosophicum (D. F. Bouchard i S. Simon, Trad.). Dins D. Defert i F. Ewald (Eds.), *Michel Foucault – Aesthetics: Essential Works 1954-84*. (3a edició, 343-368). Penguin Books.
- Franko, M. (1995). *Dancing Modernism/performing politics*. Indiana University Press.
- Fratini, R. (2009). Sueños de artista. El paradigma iconográfico de la bailarina romántica de las litografías del siglo XX. Dins *Estudis Escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*. (35). <https://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/623>
- Fratini, R. (2011). *La Danza y las derivas del narrar*. El Mercat de les Flors.

- Fratini, R., (2015). Torbellinos inteligentes. La filosofía de la danza, entre ensueños dinámicos e ideas fijas. Dins M. Polo (Ed.), *La Filosofía de la danza*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Fratini, R i Polo, M. (Eds.) (2018a). *El Cuerpo Incalculable: William Forsythe, Gerald Siegmund y los diferenciales de la danza*. El Mercat de les Flors / Institut del Teatre / Ediciones Polígrafa.
- Fratini, R. (2018b). Laberintos sin hilo. Diferencial de una introducción. Dins R. Fratini i M. Polo (Eds.), *El Cuerpo Incalculable: William Forsythe, Gerald Siegmund y los diferenciales de la danza*. El Mercat de les Flors / Institut del Teatre / Ediciones Polígrafa.
- Fratini, R. (2021). *Liturgie dell'impazienza. Cultura, performance, partecipazione*. Editoria & Spettacolo.
- Fernandes, C. (2001). *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: the aesthetics of repetition and transformation*. P. Lang.
- Freedman, B. (1991). *Staging the Gaze. Postmodernism, Psychoanalysis, and Shakespearean Comedy* Ithaca i Cornell University Press.
- Gates, K. (2017). *Deviant Desires: A tour of the erotic edge*. Powerhouse.
- Glon, M. (2020). À la recherche de corps éloquents (XVIIe et XVIIIe siècle). Dins L. Capelle (Dir.), *Nouvelle histoire de la danse en Occident: De la préhistoire à nos jours*. Éditions du Seuil.
- Gombrowicz, W. (1994). *Pornografia – A novel*. (A. Hamilton, Trad.; 1a reimpressió). Marion Boyars.
- Gow, G. (1975). Meeting of minds - Jean Paul Vroom & Hans van Manen. Dins *The Dancing Times*, (3), 305-306.
- Grau, A. (Ed.) (2000). *Europe Dancing: Perspectives on theatre dance and cultural identity*. Routledge.
- Hahnl, H. H. (1977). Ballet Heute: Von Balanchine zu Van Manen. Dins *Österreichische Musikzeitschrift*, (32), 219-223.
- Hagendoorn, I. (2004). Some speculative hypotheses about the nature and perception of dance and choreography. Dins *Journal of consciousness studies*, (11.3-4), 79-110.
- Hart, P.D. 't, i Nabrink, G. (1980). Seksuele hervorming in Nederland. Achtergronden en geschiedenis van de Nieuw-Malthusiaanse Bond (NMB) en de Nederlandse Vereniging voor Seksuele Hervorming (NVSH) 1881-1971. Dins *BMGN - Low Countries Historical Review*, 95 (2), 414-415.
- Hekma, G., i Giami, A. (Eds.) (2014). *Sexual Revolutions*. Palgrave Macmillan UK.

- Homans, J. (2010). *Apollo's Angels - A History of Ballet*. Random House.
- Izrine, A. (2004). *La danse dans tous ses états*. L'Arche.
- Jacq-Mioche, S. (2020). L'avènement du ballet-romantique. Dins L. Capelle (Dir.), *Nouvelle histoire de la danse en Occident: De la préhistoire à nos jours*. Éditions du Seuil.
- Jonkers, M. (1992). *Hans van Manen: Fotos, feiten, meningen*. Nederlands Instituut van de dans.
- Jonkers, M. (Ed.) (2007). *Hans van Manen: meer dan een halve eeuw Dans*. De Arbeidspers.
- Klaic, D. (Ed) (2000). *Dancing Dutch*. Theater Instituut Nederland.
- Koegler, H. (1969). Attitude becomes form, interview with Hans van Manen. Dins *Dance & dancers*, (6), 37.
- Koegler, H. (1974). Dutch Double. Dins *Dance&dancers*, (1-Gener).
- Koegler, H. (Ed.) (1982). *Concise Oxford Dictionary of Ballet*. Oxford University Press.
- Korteweg, A. (1991). 'Er moet meer uit de band gesprongen worden'. Gesprek met Hans van Manen. Dins *Dansjaarboek 1990-1991*, (6-11). Nederlands Instituut van de dans.
- Kempton, R. (2007). *Provo: Amsterdam's Anarchist Revolt*. Autonomedia.
- Kennedy, J. (1995). *Nieuw Babylon in aanbouw. Nederland in de jaren zestig*, Bakker.
- Kennedy, J. (2009). *Bezielde verbanden: gedachten over religie, politiek en maatschappij in het moderne Nederland*. Bakker.
- Krans, A. (2005). *Vertraagd Effect*. Theater Instituut Nederland.
- Knip-Mooij, S. (2016). *Bewegen in Gelatenheid, een kleine fenomenologie van performance*. Universiteit van Amsterdam.
- Landais, E. (2014). *Porn studies et études de la pornographie en sciences humaines et sociales*. Dins *Questions de communication*, 2014/2 (26), 17-37. <https://www.cairn.info/revue-questions-de-communication-2014-2-page-17.htm>
- Lanz, I. (1990). Scherpelijnen. Grosse Fuge van Hans van Manen door het NDT. Dins *Notes*, (6).
- Lanz, I. (1995). 10x2x Hans van Manen. Een duettenmaker par excellence. *Dans*, (958).
- Lecompte, N. (2014). *Entre cours et jardins d'illusion: le ballet en Europe (1515-1715)*. Centre Dramatique National.
- Lee, C. (2002). *Ballet in western culture: a history of its origins and evolution*. Routledge.
- Légendre, P. (2000). *La passion d'être un autre. Étude pour la danse*. (2a Edició).Seuil.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Routledge.

- Lepecki, A. (Ed.) (2004). *Of the Presence of the Body – Essays on Dance and Performance Theory*. Wesleyan University Press
- Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance: performance and the politics of movement*. Routledge.
- Lepecki, A. (2016). *Singularities: Dance in the age of performance*. Routledge.
- Levin, D. M. (1983). Balanchine's Formalism. Dins R. Copeland i M. Cohen (Eds.), *What is dance? Readings in theory and criticism*. Oxford university Press.
- Levinas, E. (2003). *On Escape – De l'évasion*. (B. Bergo, Trad.). Stanford University Press.
- Lijphart, A. (1968). *Verzuiling, pacificatie en kentering in de Nederlandse politiek*. De Bussy.
- Loupe, L. (1997). *Poétique de la danse contemporaine*. Contredanse.
- Lust, E. (2008). *Good Porn: A Woman's Guide*. Seal Press.
- Lustig, D. (1992). *Tot u spreekt: Hans van Manen*. Nederlands Instituut van de Dans.
- Mak, G. (1992). *De Engel van Amsterdam*. Atlas.
- Mak, G. (1999). *De eeuw van mijn vader*. Atlas.
- Mamadouh, V. (1992). *De stad in eigen hand : provo's kabauters en krakers als stedelijke sociale beweging*. SUA.
- Manen, H. van (1996). *Portrait*. Scheffers.
- Marcuse, H. (1974). *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*. Beacon Press.
- Marshall, R. (1990). Mapplethorpe's vision. Dins R. Marshall (Ed.), *Robert Mapplethorpe*. Whitney Museum of American Art i Blufinch Press.
- Marzano M. (2003). *La pornographie ou l'épuisement du désir*. Buchet-Chastel.
- Merleau-Pony, M. (1993). *Fenomenología de la Percepción*. (J. Cabanes, Trad.). Planeta - De Agostini.
- Minguy, T. (2017). Erotic Exuberance: Bataille's Notion of Eroticism. Dins *PhaenEx 12*, (1-Pimavera/Estiu).  
[https://www.researchgate.net/publication/320817882\\_Erotic\\_Exuberance\\_Bataille's\\_Notion\\_of\\_Eroticism](https://www.researchgate.net/publication/320817882_Erotic_Exuberance_Bataille's_Notion_of_Eroticism)
- Ministeri de Cultura, Educació i Ciència dels Països Baixos (1998). *Cultural Policy in the Netherlands*. Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap.
- Mulder, R. (2013). *Seks en de kerk: Hoe Nederland zijn kuisheid verloor*. Atlas.

- Muschamp, H. (2006). Mapplethorpe's flowers. Dins Robert Mapplethorpe Foundation, *Mapplethorpe: The complete flowers*. Te Neues Publishing Group.
- Nordera, M. (2020). La naissance du ballet, un phénomène culturel européen. Dins L. Capelle (Dir.), *Nouvelle histoire de la danse en Occident: De la préhistoire à nos jours*. Éditions du Seuil.
- Olaf, E. (2022). *Dance in Close-Up: Hans van Manen seen by Erwin Olaf*. Hannibal Books.
- Otten, W.J. (1985). *Denken is een lust*. Querido.
- Pas, N. (2003). *Imaazje! De Verbeelding van Provo*. Wereldbibliotheek.
- Parry, J. (1984). The observing eye: The effect of Hans van Manen's work with the Dutch National Ballet. Dins *Dance&dancers*, (9).
- Percival, J.. (1973). Holland at home. Dins *Dance&dancers*, (11).
- Percival, J. (1974). Plotless rites. Dins *Dance&dancers*, (8).
- Perniola, M. (2008). *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Acuarela Libros / A. Machado Libros.
- Perniola, M. (2017). *The Sex Appeal of the Inorganic: Philosophies of Desire in the Modern World*. (M. Verdicchio, Trad.). Bloomsbury.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge.
- Puig Taulé, O. (2022). 1x20, Dramatúrgies de la dansa amb Oriol Puig Taulé, Roberto Fratini i Constanza Brncic. Dins *El pòdcast de Recomana*. [Pòdcast].  
<https://open.spotify.com/episode/2GNYIJVPmXmF3qLS6Bkxcl?si=7db4c4712773490f>
- Reich, W. (1945). *The Sexual Revolution – Towards a self-governing character structure*. (Th. P. Wolfe, Trad.). Orgone Institute Press. <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.507758>
- Reynolds, N. (2002). *No fixed points: dance in the XXth century*. Yale University Press.
- Ribot, J. (2013a). *Hans van Manen, una introducció a la seva poètica*. [Treball final de màster. No publicat]. MOIET, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Ribot, J. (2013b). Hans van Manen: coreògraf del mirar. Dins *Estudis Escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, (39-40) <https://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/770>
- Ribot, J. (2015). The Poetics of Hans van Manen: going towards a visual analysis. Dins *Estudis Escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, (41-42).  
<https://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/790>
- Rietsap, I. (1982). *Alexandra Radius, een danscarrière*. Gottmer.
- Righart, H. (1995). *De eindeloze jaren zestig. Geschiedenis van een generatieconflict*. Atlas.



- Robert Mapplethorpe Foundation (2006). *Mapplethorpe: The complete flowers*. Te Neues Publishing Group.
- Ross, Kristin (1983). Henri Lefebvre on the Situationist International. Republicada a *October*, (79), Winter 1997. <https://www.notbored.org/lefebvre-interview.html>
- Rothmund, I. (2015). Dance Technique – Meanings and Applications. Dins *Nordic Journal of Dance*, 6 (2), 12-23.
- Sandford, M. (1995). *Happenings and Other Acts*. Routledge.
- Schaik E. van (1981). *Op gespannen voet. Geschiedenis van de Nederlandse theaterdans vanaf 1900*. De Haan.
- Schaik E. van (1982). Een kwestie van voor je voeten kijken. Hans van Manen: ‘ik kijk naar kunst zoals ik naar iemand kijk op wie ik verliefd ben’. Dins *Muziek&Dans*, (9), 2-4.
- Schaik, E. van (1984). Movement and form. Interview with Hans van Manen. Dins *Ballet International*, (7).
- Schaik E. van (1987). Hans van Manen. Always hunting for what's genuine. Dins *Dutch Heights*, (2), 23-25.
- Schaik E. van (1997). *Hans van Manen. Leven & Werk*. Arena.
- Schaik E. van (2000). ‘Tempo interesseert me nu enorm’. Dins *Trouw*. (5 de març del 2000).
- Scheijen, S. (2023). *Gelukskind: Het leven van Hans van Manen*. Prometheus.
- Schmidt, J. (1987). *Der Zeitgenosse als Klassiker. Über den holländischen Choreographen Hans van Manen*. Ballet-Buhnen-Verlag.
- Schmoll, P. (2008). La pornographie : de l’interdiction de montrer à l’empêchement de penser. Dins P. Schmoll (Dir.), *Matières à controverses*. (167-178). Néothèque.
- Schmoll, P. (2015). La pornographie <sup>[1]</sup>comme fait social total. Dins *Revue des Sciences Sociales de L’Université de Strasbourg*. (54), 80-87. <https://journals.openedition.org/revss/2323>
- Scholl, T. (1994). *From Petipa to Balanchine: Classical revival and the Modernization of Ballet*. Routledge.
- Scholl, T. (2020). George Balanchine ou l’académisme renouvelé. Dins L. Capelle (Dir.), *Nouvelle histoire de la danse en Occident: De la préhistoire à nos jours*. (L. Capelle, Trad.). Éditions du Seuil.
- Schutte, G.J. (2002). *Het calvinistisch Nederland: mythe en werkelijkheid*. Verloren.

- Siegmund, G. (2006). The desiring body. Dins M. Hochmuth (Ed.), *It takes place only when it doesn't. On dance and performance since 1989*. Revolver.
- Siegmund, G. (2018a). William Forsythe: abrir espacios en los que pueda acontecer el pensamiento. Dins R. Fratini i M. Polo (Eds.), *El Cuerpo Incalculable: William Forsythe, Gerald Siegmund y los diferenciales de la danza*. (J. Seca, Trad.). El Mercat de les Flors / Institut del Teatre / Ediciones Polígrafa.
- Siegmund, G. (2018b). El espacio de la memoria. Los ballets de William Forsythe. Dins R. Fratini i M. Polo (Eds.), *El Cuerpo Incalculable: William Forsythe, Gerald Siegmund y los diferenciales de la danza*. (M. Germain, Trad.). El Mercat de les Flors / Institut del Teatre / Ediciones Polígrafa.
- Siegmund, G. (2018c). De monstruos y marionetas. Dins R. Fratini i M. Polo (Eds.), *El Cuerpo Incalculable: William Forsythe, Gerald Siegmund y los diferenciales de la danza*. (M. Germain, Trad.). El Mercat de les Flors / Institut del Teatre / Ediciones Polígrafa.
- Shorto, R. (2013). *Amsterdam, een geschiedenis van de meest vrijzinnige stad ter wereld*. Ambo/Anthos.
- Siegel, M. B. (1973). Modern Dance Now. Dins *The Hudson Review*, 26 (3), 523-530.
- Sischy, I. (1990). A Society Artist. Dins R. Marshall (Ed.), *Robert Mapplethorpe*. Whitney Museum of American Art i Blufinch Press.
- Slagboom, M. (1992). Hans van Manen. Dins *Mens en gevoelens*, (30), 7-14.
- Slinger, S. (1986). De stimulerende concurrentie tussen intimiteit en erotiek: van Dantzig interviewt van Manen. Dins *Notes*, (0).
- Sloterdijk, P. (2011), *Celo de Dios: Sobre la lucha de los tres monoteísmos*. (I. Reguera, Trad.). Ediciones Siruela.
- Smit, S. (1988). 'Kritiek van muzikanten is heel belangrijk voor me' - Hans van Manen over muziek, Dins *Muziek&Dans*, (1), 12-16.
- Smith, P. (2019). *Just Kids: De geschiedenis van een vriendschap*. (K. Rutten, Trad.; 4a edició). De Geus.
- Sontag, S. (1979). *On photography*. Penguin Classics.
- Sontag, S. (1987). Dancer and the dance. Dins *London Review of Books*, 9 (3), 9-10.  
<https://www.lrb.co.uk/the-paper/v09/n03/susan-sontag/dancer-and-the-dance>
- Sontag, S. (2001). *Against Interpretation and other essays*. Picador.

- Stichting Hans van Manen (2007). *Hans van Manen Master of movement: Het oeuvre van Hans van Manen in beeld - 6 DVD collectie*. [Llibret]. Cobra Records.
- Stoichita, V. I. i Coderch, A. M. (1999). *Goya, the last Carnival*. Reaction Books.
- Stoichita, V. I. (2000). *La invención del cuadro: Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. (A.M Coderch, Trad.). Ediciones del Serbal.
- Stoneley, P. (2007). *A Queer History of the Ballet*. Routledge.
- Taverne, E. i Schuyt, K. (2000). *1950. Welvaart in Zwart-Wit*. SDU Uitgevers.
- Teeuwen, R. (2022). Pleasure in paradigm: Sade, Fourier, Loyola. Dins J. R. Di Leo i Z. Anbra Zalloua (Eds.), *Understanding Barthes, Understanding Modernism*. Bloomsbury Academic.
- Tielman, R. (1982). *Homosexualiteit in Nederland*. Boom.
- Trouw (1995). Mascha ter Weeme – 1903-1995. [Obituari]. Dins *Trouw*, (7 d'agost de 1995).  
<https://www.trouw.nl/nieuws/mascha-ter-weeme-1903-1995~bee435fd/>
- Theater Instituut Nederland (1988). *Dance in the Netherlands 1600-2000: New direction in Historical and methodological research*. Theater Instituut Nederland.
- Uitman, Hans. (1967). Das Holländische Ballet der Gegenwart. Dins *Maske und Kothurn*, 13 (1), 76-84.
- Uitman, H. (1996). *Toen de Parijse benen de Moerdijk passeerden!: de invloed van de Parijse boulevardtheaters op het Amsterdamse ballet (1813-1868)*. The Pauper Press.
- Uitman, H. (2001). *De schouwburg liep vol wanneer het ballet begon: hoogtepunten van het romantische ballet in Amsterdam (1836-1861)*. Theater Instituut Nederland.
- Utrecht, L. (1988). *Van hofballet tot postmoderne dans. De geschiedenis van het academische ballet en de moderne-dans*. Walburg Pers.
- Utrecht, L. (1991). *Rudi van Dantzig: een omstreden idealist in het ballet*. Walburg Pers.
- Vaughan, D. (1997). *Merce Cunningham: fifty years*. Aperture.
- Veen, M. van (2006). *Calvijn*. Kok.
- Verriële, P. (2021). *Danse et érotisme. La muse de mauvaise réputation*. La Musardine.
- Versteeg, C. (1987). *Nederlands Dans Theater, Een Revolutionaire Geschiedenis*. Balans.
- Voeten J. (1992). Hans van Manen, dichter van de dans. Dins *Entr'acte*, (6–Juny).
- Voeten, J. (1997). *Een Nederlands Wonder: 50 jaar Holland Festival*. Walburg Pers.
- Vrijman, J. (1955). De nozems van de Nieuwendijk. Dins *Vrij Nederland*, (20 d'agost del 1955).

- Warren, L. (1991). *Anna Sokolow: The Rebellious Spirit*. Routledge.
- Webeling, P. (1988). Ik kan mij niets voorstellen zonder erotiek. Entrevista a Hans van Manen dins *Het vrije volk*, any 44 (12555-6 de maig del 1988), 19.
- Weber, M. (1988). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. (L. Legaz, Trad.; 8a edició). Ediciones Península.
- Weetering, C. van de i Utrecht, L. (1974). *Sonia Gaskell: Geloof wat je danst*. Walburg Pers.
- Wilde, N. de (1981). Lastig en inspirerend: Hans van Manen, Rudi van Dantzig, Toer van Schaijk en Jiri Kylian over muziek. Dins *Muziek&Dans*, (5), 3-11.
- Wildschut, L. (2006). Live: de intrede van de video in de kunst. Dins J. van de Waterschoot (Ed.), *Theater en Technologie*. Theater Instituut Nederland.
- Wielenga, F. (2009). *Nederland in de Twintigste Eeuw*. Boom.
- Wigley, M. (1998). *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*. 010 Publishers.
- Williams, P. (1973). The company that changed Europe. Dins *Dance&dancers*, (7).
- Wolf, S. (2007). *Robert Mapplethorpe: Polaroids*. Whitney Museum of American Art i Prestel Verlag.
- Woltjer, J.J. (1992). *Recent Verleden. De geschiedenis van Nederland in de twintigste eeuw*. Balans.
- Woudenberg, M. (2009). Typisch Nederlands is niet typisch calvinistisch (interview met Herman Pleij). Dins *Calvijn. Eenmalige glossy over het Nederlands calvinisme heden ten dage*, 65-66.
- Wouters, C. (2012) *.De jeugd van tegenwoordig. Emancipatie van liefde en lust sinds 1880*. Singel Uitgeverijen.

## **Videografia i linkografia**

- Bank, W. (Director). (1986). *On Show: 5 Hans van Manen pieces: Ballet Scenes, Portrait, Live, Pose en Trois Gnostiennes: een programma* [Programa TV; DVD3]. Dins *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*. Nederlandse Omroep Stichting - NOS.
- Dekker, J. (Directora). (1999). *Dans in een kastje (1997)* [Documental; DVD2]. Dins *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*. Nederlandse Programma Stichting - NPS.
- Dijk, H. van (Director). (2007). *Video Special in Twee Delen* [Muntatge Audiovisual; DVD6]. Dins *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*. Cobra Records.

- Dijk, H. van (Director). (2004). *Videoportret Hans van Manen 2004* [Retrat Audiovisual a partir de material d'arxiu; DVD6]. Dins *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*. Cobra Records.
- Glen Tetley Legacy. (s.d.). *1960s Glen Tetley Dance Company & Nederlands Dans Theatre*. <https://glentetleylegacy.omeka.net/exhibits/show/biography/1960s> (consultat el 6 de gener de 2024)
- 's-Gravesande, A i Verster, S. (Directors). (1997). *Meester van de beweging – Twaalf stappen in het paradijs*. [Reportatge; DVD1, dins *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*] Algemene Vereniging Radio Omroep - AVRO.
- Hans van Manen Festival: Dutch National Ballet and guests*. (2007) [DVD]. Het Nationale Ballet; 3 Minutes West.
- Hans van Manen*. (2007) [DVD]. Nederlandse Programma Stichting – NPS; Arthaus Musik.
- Hans van Manen Master of movement: Het oeuvre van Hans van Manen in beeld - 6 DVD collectie*. (2006) [Col·lecció de DVDs, 1 a 6]. Stichting Hans van Manen; Cobra Records.
- Holland Festival (s.d.). *Geschiedenis*. <https://www.hollandfestival.nl/nl/geschiedenis> (consultat el 5 de gener de 2024)
- Nederlands Dans Theater (s.d.). *The Sixties: behold the barefooted!* Google Arts And Culture. <https://artsandculture.google.com/story/EQVhxx8vBptVJA> (consultat el 2 de febrer de 2024)
- Nederlands Dans Theater (s.d.). *The seventies: Just come and watch the unexpected*. Google Arts And Culture. [https://artsandculture.google.com/story/mwUxfhava\\_kjJg](https://artsandculture.google.com/story/mwUxfhava_kjJg) (consultat el 2 de febrer de 2024)
- Nederlands Dans Theater (s.d.). *The Eighties: this must be the place*. Google Arts And Culture. <https://artsandculture.google.com/story/1AUhZ1-BK6JXKA> (consultat el 2 de febrer de 2024)
- Nederlands Dans Theater (s.d.). *The nineties: a little piece of eternity*. Google Arts And Culture. <https://artsandculture.google.com/story/RAURru58BK1XJw> (consultat el 2 de febrer de 2024)
- Nederlands Dans Theater (s.d.). *The zeros: anatomy of something golden*. Google Arts And Culture. [https://artsandculture.google.com/story/kAVRYB\\_p4M4mLQ](https://artsandculture.google.com/story/kAVRYB_p4M4mLQ) (consultat el 2 de febrer de 2024)
- New York City Ballet (s.d.). *Our History*. <https://www.nycballet.com/discover/our-history> (consultat el 3 de març de 2024)
- Nederlandse Publieke Omroep - NPO (2017). *Volle zalen: Hans van Manen* [Documental]. [https://npo.nl/start/serie/volle-zalen\\_1/seizoen-2/hans-van-manen\\_2/afspelen](https://npo.nl/start/serie/volle-zalen_1/seizoen-2/hans-van-manen_2/afspelen) (consultat el 15 de febrer de 2024)

- Nederlandse Publieke Omroep - NPO (2021). *Hans van Manen: van oud naar jong*. [Documental]. <https://npo.nl/start/video/hans-van-manen-van-oud-naar-jong> (consultat el 15 de febrer de 2024)
- Nederlandse Publieke Omroep - NPO (2022a). *Erwin Olaf eert Hans van Manen*. [Sèrie Documental]. <https://npo.nl/start/serie/erwin-olaf-eert-hans-van-manen/seizoen-1> (consultat el 13 de gener de 2024)
- Nederlandse Publieke Omroep - NPO (2022b). *Hans van Manen – Just dance the steps*. [Documental]. <https://npo.nl/start/serie/close-up/seizoen-15/hans-van-manen-just-dance-the-steps/afspelen> (consultat el 15 de febrer de 2024)
- Nederlandse Publieke Omroep - NPO (2023a). *Volle Zalen : Alexandra Radius en Han Ebbelaar*. [Documental]. [https://npo.nl/start/serie/volle-zalen\\_1/seizoen-8/volle-zalen\\_38/afspelen](https://npo.nl/start/serie/volle-zalen_1/seizoen-8/volle-zalen_38/afspelen) (consultat el 15 de febrer de 2024)
- Nederlandse Publieke Omroep - NPO (2023b). *Buitenhof. Interview met Scheng Scheijen en Hans van Manen* [Entrevista]. [https://npo.nl/start/serie/buitenhof/seizoen-18/buitenhof\\_254/afspelen](https://npo.nl/start/serie/buitenhof/seizoen-18/buitenhof_254/afspelen) (consultat el 15 de febrer de 2024)
- Paul Taylor Dance Company (2024). *Repertory: The Taylor collection*. <https://paultaylordance.org/discover/repertory/taylor/> (consultat el 3 de març de 2024)
- Plomp, H. (s.d.). *J.P. Vroom (1922-2006)* [www.jpvroom.nl](http://www.jpvroom.nl) (consultat el 8 de gener de 2024)
- Sokolow Theatre Dance (s.d.). *Rooms (1955)*. <https://sokolowtheatredance.org/rooms-1955/> (consultat el 6 de gener de 2024)
- Stichting Hans van Manen (2024). *Hans van Manen Foundation: Repertoire, foto's & video's, artikelen en nog veel meer*. <https://www.operaballet.nl/ballet/hans-van-manen-foundation> (consultat 09 de gener de 2024)
- The Dutch National Ballet* (1994). [DVD]. Arthaus Musik.

## Repertori firmat per Hans van Manen: enregistraments consultats

Consideració prèvia: es recullen les fonts consultades per aquesta recerca. Es fa menció de l'any de la representació/gravació i de la institució o empresa que en firma la publicació. Per un recull exhaustiu de les fitxes artístiques del repertori de Hans van Manen, veure Annex 1.

- 5 *Tango's* (2003) [Gravació; DVD2]. Dins *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*. H. van Dijk (càmera i producció).

- 5 *Tango's* (2019) [Showcase repertori Hans van Manen]. Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).
- Adagio Hammerklavier* (1974) [Gravació; DVD4]. Dins *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*. Westdeutscher Rundfunk Köln.
- Adagio Hammerklavier* (2021) [Showcase repertori Hans van Manen]. Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).
- Alltag* (2017) [Showcase repertori Hans van Manen]. Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).
- Andante* (1995) [Gravació; DVD6]. Dins *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*. H. van Dijk (càmera i producció)..
- Andante* (2001) [Showcase repertori Hans van Manen]. Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).
- Bach Pieces* (2000) [Showcase repertori Hans van Manen]. Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).
- Bits and Pieces* (s.d.) [Showcase repertori Hans van Manen]. Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).
- Black Cake* (1989) [Gravació; DVD1]. Dins *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*. H. van Dijk (càmera i producció)..
- Black Cake* (2000) [Showcase repertori Hans van Manen]. Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).
- Collective Symphony* (2002) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).
- Celebration* (2005) [Gravació; DVD6]. Dins *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*. X-saga; Nederlandse Omroep Stichting - NOS.
- Concertante* (2005) [Gravació; DVD3]. Dins *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*. H. van Dijk (càmera i producció).
- Concertante* (2009) [Showcase repertori Hans van Manen]. Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).
- Corps* (2013) [Showcase repertori Hans van Manen]. Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).
- Dances with Harp* (2014) [Showcase repertori Hans van Manen]. Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).



- Daphnis & Cloë* (1978) [Showcase repertori Hans van Manen]. Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).
- De Maan in de Trapeze* (1995) [Showcase repertori Hans van Manen]. Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).
- Déjà Vu* (2000) [Gravació; DVD5]. Dins de *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*.  
Nederlandse Programma Stichting - NPS.
- Déjà Vu* (2021) [Showcase repertori Hans van Manen]. Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).
- Dreaming About You* (2007) [Showcase repertori Hans van Manen]. Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).
- Fantasia* (1993) [Gravació; DVD1]. Dins *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*.
- Fantasia* (2014) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).
- Finale in Space* (2008) [Showcase repertori Hans van Manen]. Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).
- Four Schumann Pieces* (1976) [Gravació; DVD5]. Dins *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*. Westdeutscher Rundfunk Köln.
- Four Schumann Pieces* (2012) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).
- Frank Bridge Variations* (2005) [Gravació, DVD6]. Dins de *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*. H. van Dijk (càmera i producció).
- Frank Bridge Variations* (2017) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).
- Grand Trio* (1979) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).
- Grosse Fuge* (1990) [Gravació, DVD4]. Dins de *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*. H. van Dijk (càmera i producció).
- Grosse Fuge* (2012) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).
- In and Out* (2021) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).



*In the Future* (2018) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).

*In the future* (2000) [Gravació, DVD3]. Dins de *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*. H. van Dijk (càmera i producció).

*Kammerballett* (2000) [Gravació, DVD5]. Dins de *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*. Nederlandse Programma Stichting – NPS.

*Kammerballett* (2007) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).

*Kleines Requiem* (1996) [Gravació, DVD4]. Dins de *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*. H. van Dijk (càmera i producció).

*Kleines Requiem* (2019) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).

*Le Sacré du Printemps* (1974) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).

*Live* (2015) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).

*Metaforen* (2015) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).

*Monologue dialogue* (s.d.) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).

*Octet Opus 20* (1977) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).

*On the Move* (2019) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).

*Opening* (1986) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).

*Pianovariatie I* (1980) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).

*Pianovariatie IV en V* (1984) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).

*Polish Pieces* (2022) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).

- Portrait* (1983) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accés restringit).
- Sarcasmen (Pianovariaties II)* (1983) [Gravació, DVD1]. Dins de *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*. Nederlandse Omroep Stichting – NPO.
- Sarcasmen* (2021) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accés restringit).
- Short Cut* (1999) [Gravació, DVD5]. Dins de *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*. Nederlandse Programma Stichting - NPS.
- Simple Things* (2001) [Gravació, DVD6]. Dins de *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*. H. van Dijk (càmera i producció).
- Situation* (1992) [Gravació, DVD2]. Dins de *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*. H. van Dijk (càmera i producció).
- Six Piano Pieces* (2006) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accés restringit).
- Solo* (2005) [Gravació, DVD2]. Dins de *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*. H. van Dijk (càmera i producció).
- Solo* (2011) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accés restringit).
- Squares* (2006) [Gravació, DVD3]. Dins de *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*. H. van Dijk (càmera i producció).
- Symphonieën der Nederlanden* (2019) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accés restringit).
- The Old Man and Me* (2000) [Gravació, DVD5]. Dins de *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*. Nederlandse Programma Stichting - NPS.
- The Old Man and Me* (2014) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accés restringit).
- Three Pieces* (1985) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accés restringit).
- Theme* (1991) [Gravació, DVD4]. Dins de *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*. H. van Dijk (càmera i producció).
- Trois Gnosiennes (Pianovariaties III)* (1998) [Gravació, DVD4]. Dins de *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*. H. van Dijk (càmera i producció).

*Trois Gnosiennes* (2021) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).

*Twilight* (1978) [Gravació, DVD6]. Dins de *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*.  
Nederlandse Omroep Stichting - NOS.

*Twilight* (2015) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).

*Two Pieces for Het* (1999) [Gravació, DVD6], Dins de *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*. H. van Dijk (càmera i producció).

*Two Pieces for Het* (2021) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).

*Two gold Variations* (2015) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).

*Two* (2010) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).

*Unisono* (2007) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).

*Variations for two couples* (2017) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).

*Vijf Schetsen* (1987) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).

*Visions fugitives* (s.d.) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).

*Visions Fugitives* (1990) [Gravació, DVD4]. Dins de *Hans van Manen Master of Movement – 6 DVD collectie*. H. van Dijk (càmera i producció).

*Watefront* (2013) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).

*Without Words* (2010) [Showcase repertori Hans van Manen] Het Nationale Ballet.  
<https://vimeo.com/showcase/8559608> (accès restringit).

## **Annexos**

### **Annex 1: Fitxes artístiques del repertori de Hans van Manen (1955–2023)**

#### ***Olé, Olé, la Margarita***

Estrena: 1 d'agost de 1955, Amsterdam

Companyia: Revue Ramses Shaffy

Repartiment original: Carla Lipp, Hans van Manen

Música: Polo de Haas - (sense títol)

#### ***Swing - deel 6: Gedanste portretten***

Estrena: 6 d'octubre de 1956, Amsterdam

Companyia: Scapino Ballet

Repartiment original: Nancy 't Hart, Herma Koster, Olaf Kym, Jan Rebel

Música: Stan Kenton - Monotony, modificat per Polo de Haas a partir d'un arranjament de Bob Graettinger

Escenografia: Pieter Defesche

Vestuari: Pieter Defesche

#### ***Feestgericht* | dedicat a Maria Sylvaine**

Estrena: 19 de desembre de 1957, Amsterdam

Companyia: Ballet van de Nederlandse Opera

Repartiment original: Maria Sylvaine, Martin Scheepers, Chris Torenbosch, Clemmy Schenk, Marie-Rose Bastiaens, Carla Lipp, Vanna Besançon, Milly Gramberg, Leslie Hoek, Mabel Alter, Tiny van Pel, Jan Rombach, Johan Verdoner, Carel Elvin, Marten Molema, Georges Laurent, Leonard Sala, Jacques Boon

Música: Luctor Ponse - Feestgericht, opus 26

Escenografia: Dick Elffers

Vestuari: Dick Elffers

***Pastorale d'été - Intermezzo***

Estrena: 7 d'abril de 1958, Amsterdam

Companyia: Ballet van de Nederlandse Opera

Repertiment Original: Alexandra van Rhijn, Vanna Besançon, Chris Torenbosch

Música: Arthur Honegger - Pastorale d'été, H. 31

Escenografia: Hans van Manen

Vestuari: Hans van Manen

***Dreamgirl***

Estrena: 24 de maig de 1958, Amsterdam

Companyia: De Nederlandse Comedie

Música: Cor Lemaire - (sense nom)

Direcció: Ank van der Moer

Escenografia: Wim Vasseur

Vestuari: Firma Serné & Zn.

***Mouvements symphoniques*** | dedicat a Maria Sylvaine

Estrena: 30 de desembre de 1958, Amsterdam

Companyia: Ballet van de Nederlandse Opera

Repertiment original: Marianna Hilarides, Maria Sylvaine, Martin Scheepers, Chris Torenbosch, Alexandra van Rhijn, Vanna Besançon, Nelly van der Meer, Leslie Hoek, Francine Chkliar, Tiny van Pel, Janine Gaffel, Nelly Peters, Clemmy Schenk, Barbara Sutton, Martin Brimmer, Marten Molema

Música: Joseph Haydn - Symfonie nr. 39

Escenografia: Benno Premsela

Vestuari: Benno Premsela

***De maan in de trapeze*** | dedicat a Benno Premsela

Estrena: 5 de setembre de 1959, Oostende

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repertiment Original: Marianne Hilarides, Jaap Flier

Música: Benjamin Britten - Diversions for left hand, opus 28

Escenografia: Franz Deckwitz

Vestuari: Franz Deckwitz

### ***Klaar af!***

Estrena: 10 de desembre de 1960, Etten-Leur

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repertiment original: Milly Gramberg, Hanny van Leeuwen, Olga Dzialiner, Martinette Janmaat, Mabel Alter, Gérard Lemaître, Jaap Flier, Hans van Manen, Charles Czarny, Han Ebbelaar

Música: Duke Ellington - A Drum Is A Woman; Such Sweet Thunder

Escenografia: Hans van Manen

Vestuari: Hans van Manen

### ***Concertino***

Estrena: 9 de març de 1961, Scheveningen

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repertiment original: Willy de la Bye, Milly Gramberg, Jaap Flier, Gérard Lemaître, Alexandra Radius, Hanny van Leeuwen, Mabel Alter, Martinette Janmaat

Música: Boris Blacher - Konzertante Musik Opus 1

Escenografia: Willy Ledel

Vestuari: Willy Ledel

### ***Herexamen***

Estrena: 15 d'agost de 1961, La Haia

Companyia: ABC Cabaret

Música: Ru van Veen, Gerton van Wageningen, Toon Hermans, Henk Elsink

Direcció: Toon Hermans, Wim Sonneveld, Wim Kan, Corry Vonk

### ***Kaïn en Abel***

Estrena: 19 de novembre de 1961, Hilversum

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Jaap Flier, Gérard Lemaître, Hanny van Leeuwen, Mabel Alter, Cathérine Bottemanne, Olga Dzialiner, Martinette Janmaat, Charles Czarny, Han Ebbelaar, Hans Hylton, Marten Molema

Música: Pim Jacobs - Kaïn en Abel. Giovanni Battista Martini - Adagio del Concerto grosso

Escenografia: Jean Paul Vroom, a partir d'una pintura de Carel Willink

Vestuari: Jean Paul Vroom

### ***Eurydice***

Estrena: 7 de gener de 1962, Amsterdam

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Willy de la Bye, Jaap Flier, Charles Czarny, Hanny van Leeuwen, Tiny van Pel, Martinette Janmaat, Mabel Alter, Olga Dzialiner, Cathérine Bottemanne, Gérard Lemaître, Marten Molema, Han Ebbelaar, Hans Hylton

Música: Géza Frid - Eurydice, opus 61

Escenografia: Jean Paul Vroom

Vestuari: Jean Paul Vroom

### ***Voet bij stuk***

Estrena: 11 de desembre de 1962, Rotterdam

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Anne Hyde, Alexandra Radius, Charles Czarny, Gérard Lemaître, Han Ebbelaar, Jaap Flier, Tiny van Pel, Martinette Janmaat, Mabel Alter, Olga Dzialiner, Käthy Gosschalk, Marten Molema, Hans Hylton, Hans van Manen

Música: Howard Brubeck - Dialogues for Jazz Combo and Symphony Orchestra

Escenografia: Benno Premsela

Vestuari: Benno Premsela

***Symphony in Three Movements*** | dedicat a Gérard Lemaître

Estrena: 5 de juliol de 1963, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Alexandra Radius, Anne Hyde, Marian Sarstädt, Han Ebbelaar, Gérard Lemaître, Jaap Flier, Mabel Alter, Cathérine Bottemanne, Olga Dzialiner, Käthy Gosschalk, Martinette Janmaat, Tiny van Pel

Música: Igor Stravinsky - Symphony in Three Movements

Escenografia: Nicolaas Wijnberg (segona versió de 1971 Jean-Paul Vroom)

Vestuari: Nicolaas Wijnberg (segona versió de 1971 Jean-Paul Vroom)

***Omnibus***

Estrena: 28 de febrer de 1964, Amsterdam

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Marian Sarstädt, Anne Hyde, Hanny van Leeuwen, Glen Tetley, Gérard Lemaître, Marten Molema, Charles Czarny, Han Ebbelaar, Richard Zelens, Mabel Alter, Madeleine Felix, Käthy Gosschalk, Alexandra Radius, Martinette Janmaat, Tiny van Pel

Música: Eddie Sauter – fragments de la peça Focus. Jean Sibelius - Valse triste

Escenografia: Nicolaas Wijnberg

Vestuari: Nicolaas Wijnberg

***Opus twaalf***

Estrena: 15 de juny de 1964, Tilburg

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Marian Sarstädt, Milly Gramberg, Gérard Lemaître, Charles Czarny, Marten Molema, Han Ebbelaar, Alexandra Radius, Anne Hyde, Mabel Alter, Käthy Gosschalk, Tiny van Pel, Mea Venema, Hans Hylton



Música: Béla Bartók - Divertimento voor strijkorkest

Escenografia: Co Westerik

Vestuari: Jan van der Wal

### ***Repetitie***

Estrena: 5 de gener de 1965, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Han Ebbelaar, Milly Gramberg, Anne Hyde

Música: Hendrik Andriessen – Variacions i fuga sobre un tema de Johann Kuhnau

Escenografia: Hans van Manen

Vestuari: Hans van Manen

### ***Essay in de stilte*** | dedicat a Marga van Manen

Estrena: 16 de març de 1965, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Marian Sarstädt, Alexandra Radius, Käthy Gosschalk, Jaap Flier, Han Ebbelaar, Gérard Lemaître, Mabel Alter, Tiny van Pel, Mea Venema, Hans Hylton, Gale Law, Marten Molema

Música: Olivier Messiaen - Dessins éternels, dins de Neuf méditations pour orgue

Escenografia: Nicolaas Wijnberg (segona versió de 1973 Jean Paul Vroom)

Vestuari: Nicolaas Wijnberg (segona versió de 1973 Jean Paul Vroom)

### ***Metaforen*** | dedicat a Carel Birnie

Estrena: 6 de desembre de 1965, Colònia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Alexandra Radius, Marian Sarstädt, Han Ebbelaar, Gérard Lemaître, Mabel Alter, Käthy Gosschalk, Martinette Janmaat, Tiny van Pel, Sabine Vaessen, Mea Venema, Frans Vervenne, Ger Thomas

Música: Jean-Yves Daniel-Lesur - Variations pour piano et orchestre à cordes

Escenografia: Jan van der Wal (segona versió de 1976 Jean Paul Vroom)

Vestuari: Jan van der Wal (segona versió de 1976 Jean-Paul Vroom)

Il·luminació: Jan Hofstra

***Point of No Return*** | dedicat a Jean Paul Vroom

Estrena: 27 de juny de 1966, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Marian Sarstädt, Käthy Gosschalk, Gérard Lemaître, Ger Thomas, Mabel Alter, Lia Haeken, Sabine Vaessen, Mea Venema, Lenny Westerdijk, Jerry Burr, Hans Hylton, Gale Law, Joop Stokvis, Frans Ververne

Música: Willem Pijper – Zes Adagio's. Karlheinz Stockhausen – fragments de Kontakte. Pierre Henry – fragments de Deuxième panorama concrète de musique

Escenografia: Nicolaas Wijnberg

Vestuari: Nicolaas Wijnberg

***Vijf schetsen***

Estrena: 19 d'octubre de 1966, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Alexandra Radius, Han Ebbelaar

Música: Paul Hindemith - Fünf Sätze für Streichorchester

Escenografia: Jan van der Wal

Vestuari: Jan van der Wal

***Ready Made*** | dedicat a Judith Malina i Julian Beck

Estrena: 15 de febrer de 1967, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Willy de la Bye, Anne Hyde, Hazel Merry, Alexandra Radius, Marian Sarstädt, Charles Czarny, Han Ebbelaar, Jaap Flier, Gérard Lemaître, Job Sanders, Mabel Alter, Käthy Gosschalk, Lia Haeken, Martinette Janmaat, Tiny van Pel, Sabine Vaessen, Mea Venema, Lenny Westerdijk, Jerry Burr, Hans Hylton, Gale Law, Marten Molema, Joop Stokvis, Ger Thomas, Frans Ververne, Dominique Vroom

Música: The Rolling Stones, Simon and Garfunkel, Them, The Byrds - (collage)

Escenografia: Hans van Manen

Vestuari: Hans van Manen

**Dualis** | dedicat a Ankie Vroom

Estrena: 24 de juny de 1967, Scheveningen

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Alexandra Radius, Käthy Gosschalk, Han Ebbelaar, Gérard Lemaître, Mea Venema, Sabine Vaessen, Lenny Westerdijk, Carina Verzijl, Gemma Exmann, Yteke Waterbolk, Ger Thomas, Joop Stokvis, Soren Backlund, Peter Lems, Frans Vervenne, Nils Christe

Música: Béla Bartók – Música per a instruments de corda, percussió i celesta

Escenografia: Jan van der Wal

Vestuari: Jan van der Wal

**Untitled** | dedicat a Benno Premsela

Estrena: 26 de març de 1968, Amsterdam

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Marian Sarstädt, Gérard Lemaître, Han Ebbelaar

Música: Witold Lutoslawski – Música trista per a orquestra de corda.

Escenografia: Jan van der Wal

Vestuari: Jan van der Wal

**Variomatic**

Estrena: 6 de juliol de 1968, Amsterdam

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Willy de la Bye, Mea Venema, Tony Hulbert, Frans Vervenne, Gérard Lemaître

Música: Lennox Berkeley - Serenade for strings

Escenografia: Jan van der Wal (segona versió de 1971 Jean-Paul Vroom)

Vestuari: Jan van der Wal (segona versió de 1971 Eric Hampton)

### ***Three Pieces***

Estrena: 13 de novembre de 1968, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Käthy Gosschalk, Tony Hulbert, Marian Sarstädt, Gérard Lemaître, Frans Ververne, Lia Haeken, Anja Licher, Conny Lodewijk, Anne van Tol, Carina Verzijl, Jon Benoit, Nils Christe, Leon Koning, Harmen Tromp, Jerome Weiss, Steven Wistrich

Música: Grazyna Bacewicz – Música per a orquestra de corda, trompetes i percussió.

Escenografia: Jan van der Wal

Vestuari: Jan van der Wal

Il·luminació: Joop Caboort, Jan Hofstra

### ***Solo for Voice 1***

Estrena: 13 de desembre de 1968, Scheveningen

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Susann Kenniff, Hans Knill - Anne Haenen (cantant)

Música: John Cage - Solo for Voice 1

Escenografia: Jan van der Wal

Vestuari: Jan van der Wal

### ***Squares***

Estrena: 24 de juny de 1969, París.

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Anja Licher, Conny Lodewijk, Anne van Tol, Yteke Waterbolk, Lenny Westerdijk, Jon Benoit, Nils Christe, Leon Koning, Harmen Tromp, Frans Ververne

Música: Erik Satie - Gymnopedies 1, 2, 3 per a piano, en un arranjament per a orquestra de Claude Debussy i Roland Manuel

Escenografia: Bonies

Vestuari: Bonies

***Mutations*** | coproducció amb Glen Tetley

Estrena: 3 de juliol de 1970, Scheveningen

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Marian Sarstädt, Gérard Lemaître, Eric Hampton, Anja Licher

Música: Karlheinz Stockhausen - Motion I, II, III (per la gravació filmada) + Motion III (interpretat en directe). Telemusik. Mixtura per orquestra, generadors sintètics i moduladors circulars.

Disseny audiovisual: Jean Paul Vroom, Nadine Baylis

Escenografia: Nadine Baylis

Vestuari: Emmy van Leersum, Gijs Bakker

Il·luminació: John B. Read

### ***Twice***

Estrena: 2 de novembre de 1970, Londres

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Jon Benoit, Conny Lodewijk, Mea Venema, Anne van Tol, Yteke Waterbolk, Hans Knill, Leon Koning, Nils Christe, Frans Ververne, Harmen Tromp

Música: Herbie Mann - Memphis Underground. James Brown - Sex Machine. Steve Miller - Song for our Ancestors. Carlos Santana - Sabor

Camera: Ed van der Elskan

Escenografia: Jean-Paul Vroom

Vestuari: Joop Stokvis

***Situation*** | dedicat a Gérard Lemaître

Estrena: 20 d'abril de 1970, Scheveningen

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Anja Licher, Marian Sarstädt, Käthy Gosschalk, Yteke Waterbolk, Conny Lodewijk, Gérard Lemaître, Hans Knill, Jon Benoit, Frans Ververne, Eric Hampton

Música: collage d'enregistraments amateurs i sons de sintetitzadors.

Escenografia: Jean-Paul Vroom

Vestuari: Jean-Paul Vroom

### ***Snippers***

Estrena: 11 d'octubre 1970, Amsterdam

Companyia: Scapino Ballet

Repartiment original: Gemma Exmann, Mary Siegel, Divera Stavenuiter, Marjo van Krevelen, Eric Hampton, Arnold Goores, Tom de Graaf

Música: Terry Riley - In C; sons de papers arrugats amplificats per un micròfon.

Escenografia: Jean-Paul Vroom (segona versió 1986 Keso Dekker)

Vestuari: Eric Hampton (segona versió 1986 Keso Dekker)

### ***Grosse Fuge***

Estrena: 8 d'abril de 1971, Scheveningen

Companyia: Nederlands Dans Theater

Primer repartiment: Marian Sarstädt, Mea Venema, Lenny Westerdijk, Yteke Waterbolk, Jon Benoit, Nils Christe, Leon Koning, Frans Vervenne

Música: Ludwig van Beethoven - Grosse Fuge en bes, opus 133; Cavatina del Quartet de Corda nr. 13, opus 130, ambdues en una adaptació per a orquestra de cambra de Felix Weingartner

Escenografia: Jean-Paul Vroom

Vestuari: Hans van Manen

Il·luminació: Joop Caboot

### ***Keep going***

Estrena: 19 de maig de 1971, Düsseldorf

Companyia: Ballett der Deutschen Oper am Rhein

Repartiment Original: Tilly Söffing, Laetizia Raimondi, Peter Breuer + ensemble

Música: Luciano Berio - Sinfonia

Escenografia: Jean Paul Vroom

Vestuari: Jean Paul Vroom

### ***Ajakaboemie***

Estrena: 12 de desembre de 1971, Amsterdam

Companyia: Scapino Ballet

Repertiment Original: Anne van Tol, Eric Hampton, Gemma Exmann, Mary Siegel, Marjo van Krevelen, Nanda Hoving, Robin Woolmer, Henk van Boven

Música: Frédéric Chopin - Études opus 10 nr. 2, opus 25 nr. 11. Boz Scaggs - Can I make it last

Escenografia: Jean Paul Vroom (segona versió Keso Dekker)

Vestuari: Jean Paul Vroom (segona versió Keso Dekker)

Il·luminació: Bob Pellemans (segona versió Keso Dekker)

### ***Tilt***

Estrena: 21 de gener de 1972, Scheveningen

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repertiment Original: Conny Lodewijk, Arlette van Boven, Lenny Westerdijk, Gérard Lemaître, Jon Benoit, Michael Tipton

Música: Igor Stravinsky - Concerto in D (interpretat dues vegades consecutives)

Escenografia: Jean Paul Vroom

Vestuari: Jean Paul Vroom

### ***Twilight***

Estrena: 20 de juny de 1972, Rotterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repertiment original: Alexandra Radius, Han Ebbelaar

Música: John Cage - The Perilous Night, per a piano preparat.

Escenografia: Jean Paul Vroom

Vestuari: Jean Paul Vroom

***Opus Lemaître*** | dedicat a Gérard Lemaître

Estrena: 1 de novembre de 1972, París

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Gérard Lemaître, Arlette van Boven, Seraphine Landsdown, Conny Lodewijk, Lenny Westerdijk, Roslyn Anderson, Jon Benoit, Leon Koning, Michael Tipton, Johan Meyer, Nils Christe

Música: Johann Sebastian Bach - Tocata i fuga en D per a òrgan BWV 565, en un arranjament per a orquestra de Leopold Stokowski

Escenografia: Jean Paul Vroom

Vestuari: Jean Paul Vroom

***Daphnis en Chloé*** | 'Dedicated to My Love'

Estrena: 14 de desembre de 1972, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repartiment original: Alexandra Rádus, Han Ebbelaar, Harmen Tromp, Ronald Snijders, Erna Droog, Hlif Svavarsdottir, Piet Rowaan, Esther Brown, Hanneke Berlage + ensemble

Música: Maurice Ravel - Suite nr. 2 uit Daphnis et Chloé

Escenografia: Jean Paul Vroom

Vestuari: Jean Paul Vroom

***Septet Extra***

Estrena: 2 de juliol de 1973, Scheveningen

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Mea Venema, Roslyn Anderson, Arlette van Boven, Conny Lodewijk, Moira Bosman, Gérard Lemaître, Nils Christe, Leon Koning, Michael Tipton, Johan Meyer

Música: Camille Saint-Saëns - Septet per a piano, trompeta i cordes en Es, opus 65; Estudi en forma de vals nr 6, opus 52



Escenografia: Jean Paul Vroom

Vestuari: Jean Paul Vroom

Il·luminació: Joop Caboort

### *Adagio Hammerklavier*

Estrena: 4 d'octubre de 1973, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repartiment original: Monique Sand, Sonja Marchioli, Alexandra Radius, Henny Jurriëns, Francis Sinceretti, Han Ebbelaar

Música: Ludwig van Beethoven – Sonata per a piano nr. 29, opus 106, tercer moviment

Escenografia: Jean Paul Vroom

Vestuari: Jean Paul Vroom

Il·luminació: Jan Hofstra

### *Assortimento*

Estrena: 25 de desembre de 1973, Amsterdam

Companyia: Scapino Ballet

Repartiment original: Robin Woolmer, Eric Hampton, Anne van Tol, Mary Siegel, Grada Teskens, Eef de Kieviet, Anja Witte, Marijke Schulte, Margreet Sikkink, Margreet Hoogendijk, Lieven Verkruijsen, Henk Knaap, Arnold Goeres, Henk van Boven, Norio Mamiya

Música: Claude Debussy - Children's corner

Escenografia: Jean Paul Vroom

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Bob Pellemans

### *Le sacre du printemps* | dedicat a Horst Koegler

Estrena: 16 de juny de 1974, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repartiment original: Alexandra Radius, Monique Sand, Anja Licher, Han Ebbelaar, Francis Sinceretti, Sandor Némethy, David Loring i companyia

Música: Igor Stravinsky - Le sacre du printemps

Escenografia: Jean Paul Vroom

Vestuari: Jean Paul Vroom

Il·luminació: Howard Eldridge

### ***Kwintet***

Estrena: 3 d'octubre de 1974, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repartiment original: Alexandra Radius, Eduard Greyling, David Loring, Boudewijn Pleines, Rob van Woerkom

Música: Wolfgang Amadeus Mozart – Tres adagis per a instruments de metall. KV 410 i KV 375

Escenografia: Jean-Paul Vroom

Vestuari: Jean-Paul Vroom

### ***Four Schumann Pieces***

Estrena: 31 de gener de 1975, Londres

Companyia: The Royal Ballet

Repartiment original: Anthony Dowell, Jennifer Penney, Lesley Collier, Marguerite Porter, Wayne Eagling, Julian Hosking, David Ashmole, Mark Silver, Wendy Ellis, Michael Corder, Wendy Groombridge, Derek Deane

Música: Robert Schumann – Quartet de corda en A major, opus 41, nr. 3, arranjament per a orquestra de corda de Martin Yates

Escenografia: Jean Paul Vroom

Vestuari: Jean Paul Vroom

Il·luminació: Charles Bristow

### ***Noble et sentimentale***

Estrena: 17 d'abril de 1975, Amsterdam

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Gérard Lemaître, Roslyn Anderson, Arlette van Boven, Jeanne Solan, Mea Venema

Música: Maurice Ravel - Valses nobles et sentimentales

Escenografia: Jean-Paul Vroom

Vestuari: Fong Leng

***Collective Symphony*** | Creat en col·laboració amb Rudi van Dantzig i Toer van Schayk

Estrena: 18 juní de 1975, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repartiment original: Alexandra Radius, Anja Licher, Jane Ryan, Han Ebbelaar, Henny Jurriëns, David Loring, Rob van Woerkom

Música: Igor Stravinsky - Symphony in C

Il·luminació: Howard Eldridge

***Ebony Concerto en een Tango***

Estrena: 22 de febrer de 1976, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repartiment original: Maria Aradi, Zoltan Peter, Joanne Zimmerman, David Loring

Música: Igor Stravinsky - Ebony Concerto; Tango per a orquestra

Escenografia: Jean-Paul Vroom

Vestuari: Joop Stokvis

***Octet Opus 20***

Estrena: 23 de març de 1977, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repartiment original: Alexandra Radius, Jeanette Vondersaar, Mea Venema, Valerie Valentine, Han Ebbelaar, Henny Jurriëns, Joseph Carman, Wade Walthall, Annemarie Norton, Carmela Zegarelli,

Rebecca Ross, Anja Licher, Rowena Greenwood, Marina Camby, Annelie Knoop, Karin Schnabel, David Loring, Leon Koning, Jan Willen de Roo, Leo Besseling

Música: Felix Mendelssohn-Bartholdy - Octet per a cordes en Es, opus 20

Escenografia: Jean-Paul Vroom

Vestuari: Jean-Paul Vroom

### ***Lieder ohne Worte***

Estrena: 18 de juny de 1977, Scheveningen

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Arlette van Boven, Susan McKee, Jeanne Solan, Eve Walstrum, Eric Hampton, Gérard Lemaître, Ric McCullough, Gerard Tibbs

Música: Felix Mendelssohn-Bartholdy - Lieder ohne Worte opus 19, nr. 1, 5, 6; opus 30, nr. 1, 4; opus 38, nr. 1; opus 62, nr. 2; opus 67, nr. 2; opus 85, nr. 4; opus 102, nr. 1

Escenografia: Jean-Paul Vroom

Vestuari: Jean-Paul Vroom

Il·luminació: Joop Caboort

### ***5 Tango's***

Estrena: 3 novembre de 1977, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repartiment original: Sonja Marchioli, Clint Farha, Mea Venema, Valerie Valentine, Carmela Zegarelli, Nicolette Langestraat, Rachel Beaujean, Sophia Meermans, David Loring, Wade Walthall, Antonio Riina, John Brown, Stephen Baranovics, Leon Koning

Música: Astor Piazzolla – Cinc tangos per a bandoneó i acompanyament: Todo Buenos Aires, Mort, Vayamos al diablo, Resurrección del ángel, Buenos Aires hora cero

Escenografia: Jean-Paul Vroom

Vestuari: Jean-Paul Vroom

Il·luminació: Jan Hofstra

**Unisono** | Un exercici de concentració, col·laboració i musicalitat

Estrena: 7 de gener de 1978, La Haia

Companyia: Reial Conservatori (Koninklijk Conservatorium)

Repartiment original: 50 alumnes de ballet del Real Conservatori de La Haia.

Música: Joseph Haydn - Adagio del concert per a violoncel en D. Johann Sebastian Bach - Air de la Suite nr. 3

Escenografia: Hans van Manen

Vestuari: Hans van Manen

**Dumbarton Oaks** | dedicat a Henk van Dijk

Estrena: 23 de febrer de 1978, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repartiment original: Alexandra Radius, Mea Venema, Han Ebbelaar, Clint Farha

Música: Igor Stravinsky - Concerto en Es; Dumbarton Oaks

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Jan Hofstra

**Grand Trio** | dedicat a Manfred Gräter

Estrena: 31 de maig de 1978, Viena

Companyia: Ballett der Wiener Staatsoper

Repartiment original: Gisela Cech, Georg Ditzl, Lily Jacob Scheuermann, Michael Birkmeyer + companyia.

Música: Franz Schubert - Pianotrio nr. 1 en Bes, 898 opus 99

Escenografia: Jean-Paul Vroom

Vestuari: Jean-Paul Vroom

**Memories of the Body** | dedicat a Rudi van Dantzig

Estrena: 22 de març de 1979, Scheveningen

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Gérard Lemaître, Alida Chase - Anne Haenen (cantant)

Música: Maurice Ravel, Morton Subotnick, Ludwig van Beethoven, Carl Orff, Hector Berlioz, Nicolaj Rimski-Korsakov - (collage)

Escenografia: Jean Paul Vroom

Vestuari: Jean Paul Vroom

Il·luminació: Joop Caboort

**Live** | Un vídeo-ballet.

Estrena: 2 de juny de 1979, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repartiment original: Coleen Davis, Henny Jurriëns, Henk van Dijk (camera)

Música: Franz Liszt - Sospiri; Bagatelle sans tonalité; Wiegenlied; Vier kleine Klavierstücke; Abschied

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Jan Hofstra

**Concert voor piano en blazers** | dedicat a Gérard Lemaître

Estrena: 2 de setembre de 1979, Scheveningen

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Alida Chase, Sabine Kupferberg, Jeanne Solan, Kathleen Fitzgerald, Karen Tims, Eve Walstrum, Glen Eddy, Chris Jensen, Gerald Tibbs, Ric McCullough, James Vincent, Leigh Warren

Música: Igor Stravinsky - Concert per a piano i instruments de vent.

Escenografia: Jean-Paul Vroom

Vestuari: Jean-Paul Vroom

Il·luminació: Joop Caboort

**Einlage**

Estrena: 16 de gener de 1980, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repartiment original: Coleen Davis, Jeanette Vondersaar, Henny Jurriëns, Amanda Beck, Isabelle Charpy, Cécile Genné, Josiane Geys, René Kuijpers, Barbara Leach, Jane Lord, Cathy Nussbaumer, Juanitha Plass, Tamara Rimes, Julie Stanzak, Vicki Summers

Música: Johann Strauss jr. - Kaiser-Walzer opus 437, en un arranament d'Arnold Schönberg; Schatz.Walzer opus 418, en un arranament d'Anton Webern

Escenografia: Jean-Paul Vroom

Vestuari: Jean-Paul Vroom

### ***Pianovariaties I***

Estrena: 4 de novembre de 1980, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repartiment original: Rachel Beaujean, Coleen Davis, Valerie Valentine, Julie Stanzak, Gayle Halabe, Clint Farha, Lindsay Fisher, Leo Besseling, Jan Linkens, John Wisman

Música: Johann Sebastian Bach – Duets per a piano BWV 802, 804 i 805. Luigi Dallapiccola - Angoscioso; Ostinato; Sereno

Escenografia: Jean-Paul Vroom

Vestuari: Jean-Paul Vroom

### ***Izzy M.***

Estrena: 11 de desembre de 1980, Arnhem

Companyia: Cabaret Ischa Meijer

Repartiment original: Ischa Meijer, Marianne Copez

Música: Bram Vermeulen, Jacob Klaassen, Thé Lau

Escenografia: Frank Raven

Il·luminació: Jaap Elsinga

***Sarcasmen - Pianovariaties II*** | dedicat a Rudi van Dantzig i a Anton Gerritsen

Estrena: 28 de desembre de 1981, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repertiment original: Rachel Beaujean, Clint Farha

Música: Sergej Prokofjev - Cinq Sarcasmes, opus 17

Vestuari: Hans van Manen

Il·luminació: Jan Hofstra

### ***Five Short Stories***

Estrena: 25 de març de 1982, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repertiment original: Coleen Davis, Valerie Valentine, Amanda Beck, Maria Aradi, Leo Besseling, Lindsay Fisher, Alan Land, Henny Jurriëns + companyia

Música: Igor Stravinsky – Variacions per a orquestra; Grazyna Bacewicz – Ouverture; Astor Piazzolla – Marejadilla; Phil Collins - Hand in Hand; Erik Satie - Trois gnossiennes

Escenografia: Jean-Paul Vroom

Vestuari: Joop Stokvis

### ***Trois gnossiennes - Pianovariaties III***

Estrena: 20 d'octubre de 1982, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repertiment original: Maria Aradi, Henny Jurriëns (figurants: Leo Besseling, Leon Koning, Rob van Woerkom)

Música: Erik Satie - Trois gnossiennes

Escenografia: Hans van Manen

Vestuari: Joop Stokvis – Hans van Manen

Il·luminació: Jan Hofstra

### ***Pose - Pianovariaties IV*** | dedicat a Paul Blanca

Estrena: 20 d'octubre de 1982, Amsterdam



Companyia: Het Nationale Ballet

Repartiment original: Rachel Beaujean, Amanda Beck, Coleen Davis, Josiane Geys, Liliane Kuyer, Reneé Kuijpers, Barbara Leach, Jane Lord, Cathy Nussbaumer, Esther Protzmann, Julie Stanzak, Kerrie Szuch, Paul Blanca

Música: Claude Debussy - Études nr. 12, 2 i 4

Vestuari: Jean-Paul Vroom

### ***Portrait***

Estrena: 1 de juny de 1983, Amsterdam

Companyia: Dansproduktie

Repartiment original: Pauline Daniëls, Henk van Dijk (focus de seguiment)

Música: Erik Satie - Gnossiennes 4, 5, 6, Sarabande 1

Escenografia: Hans van Manen

Vestuari: Keso Dekker

### ***In and Out***

Estrena: 3 de juny de 1983, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repartiment original: Rachel Beaujean, Belle Bonarius, Jane Lord, Julie Stanzak, Louise Vine, Kerrie Szuch, Leo Besseling, Rob van Woerkom, Hein Hazenberg, Sjoerd van den Berg, John Wisman, Daniel Derdérian

Música: Laurie Anderson - Walking and Falling; Let X = X; It Tango. Nina Hagen - Der Spinner; Fisch im Wasser; Naturträne

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Roderick van Gelder

### ***Exposed - Pianovariaties V***

Estrena: 18 de gener de 1984, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repertiment original: Rachel Beaujean, Coleen Davis, Amanda Beck, Josiane Geys, Cathy Nussbaumer, Julie Stanzak, Kerrie Szuch, Clint Farha, Sjoerd van den Berg, Leo Besseling, Daniel Derdérian, Reinbert Martijn, Rob van Woerkom

Música: Claude Debussy - Études nr. 1 i 10; Morceau de concours nr. 6; Berceuse héroïque

Escenografia: Jean-Paul Vroom

Vestuari: Jean-Paul Vroom

***Bits and Pieces - een bloedserieuze komedie*** | dedicat a Henk van Dijk

Estrena: 2 de juny de 1984, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repertiment original: Rachel Beaujean, Amanda Beck, Jane Lord, Claire Philippart, Julie Stanzak, Kerrie Szuch, Leo Besseling, Wim Broeckx, Daniel Derdérian, Hein Hazenberg, John Wisman, Rob van Woerkom, Hans van Manen

Música: David Byrne - Two Soldiers; The Red House; Cloud Chamber. David Byrne + Brian Eno - The Jezebel Spirit. Felix Mendelssohn-Bartholdy - Lieder ohne Worte opus 62, nr. 5 (Cançó de gòndola veneciana)

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Jan Hofstra

***Ballet Scènes***

Estrena: 13 de juny de 1985, Scheveningen

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repertiment original: Nacho Duato, Karin Heijninck, Fiona Lummis, Kirsten Debrock, France Nguyen, Brigitte Martin, Philip Taylor, Jean-Louis Cabané, Stephen Sheriff, Robert Benschop

Música: Igor Stravinsky - Scènes de ballet

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

***Corps*** | Dedicat a Rob van Woerkom

Estrena: 15 de desembre de 1985, Stuttgart

Companyia: Stuttgarter Ballett

Repertiment original: Marcia Haydée, Susanne Hanke, Annie Mayet, Thierry Sette, Wolfgang Stollwitzer, Jean-Christophe Blavier, Ugur Seyrek, Antti Honkanen, Benito Marcelino, Renato Zanella, Thierry Michel, Friedjif Gensel, Martin Müller, Philippe Anot, Victor Pesina

Música: Alban Berg - Violinkonzert (Dem Andenken eines Engels)

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

***In Concert***

Estrena: 17 de març de 1986, Utrecht

Companyia: Dansproduktie

Repertiment original: Bianca van Dillen, Pauline Daniëls, Beppie Blankert

Música: Harry de Wit - In Concert

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Ad Schuring

***Opening***

Estrena: 25 de setembre de 1986, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repertiment original: Valerie Valentine, Coleen Davis, Rachel Beaujean, Leigh Hercher, Amanda Beck, Robert Manchherndl, Wim Broeckx, Margus Spekkers, Krzysztof Pastor, John Wisman, Eyla Jeschke, Simonetta Lysy, Claire Philippart, Kerrie Szuch, Charlotte Toner, Guiseppe Canale, Daniël Derdérian, Hein Hazenberg, Reinbert Martijn, Pierre Paradis

Música: Paul Hindemith - Kammermusik nr. 4 per a violí i orquestra de cambra.

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Jan Hofstra

### ***In the Future***

Estrena: 16 de novembre de 1986, Amsterdam

Companyia: Scapino Ballet

Repertiment original: Marijke Schulte, Jennifer Haynes, Jacqueline Brugman, Marie Amélie Moreau, Ruth Eman, Mireille Scheidweiler, George Giraldo, Andreas Jüstrich, Wout Fransen, José Louis Vieira, Waldo Oliveira, Antonio Bettencourt

Música: David Byrne - Music for The Knee Plays: In the Future, Winter, The Sound of Business

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Keso Dekker

### ***Face*** | Projecte de vídeo-dansa. Fragment de 'Geen Plek Nergens'

Estrena: 14 de febrer de 1987, Utrecht

Companyia: Pauline Daniëls

Repertiment original: Pauline Daniëls

Música: Harry de Wit

Concepte videogràfic: Hans van Manen

Escenografia: Keso Dekker

Il·luminació: Paul de Vrees

### ***Symphonieën der Nederlanden***

Estrena: 18 de maig de 1987, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repertiment original: Suzanne Arbadzadeh, Annemarie Cabri, Valerie Clark, Eda Holmes, Barbara Leach, Simonetta Lysy, Claire Philippart, Susan Pond, Esther Protzman, Mandy Jaybe Richardson, Kerrie Szuch, Charlotte Toner, Ted Brandsen, John Brown, Ruben Brugman, Guiseppe Canale, Gilles

den Hartog, Hein Hazenberg, Sabrina van der Kamp, Peter Koppers, Reinbert Martijn, Pierre Paradis, Krzysztof Pastor, Pedro Romeiras

Música: Louis Andriessen - Symphonieën der Nederlanden

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Keso Dekker, Jan Hofstra

### ***Clogs***

Estrena: 21 d'agost de 1987, Utrecht

Repartiment original: ballet interpretat per 48 ballarins amateurs.

Música: Kees van Baaren - Partita voor harmonie en fanfareorkest

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Ron Maas

### ***Flags***

Estrena: 21 d'agost de 1987, Utrecht

Repartiment original: ballet interpretat per 48 ballarins amateurs.

Música: Ludwig van Beethoven - fragment de la Simfonia nr. 9 en D, opus 125

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

### ***Wet Desert***

Estrena: 29 de setembre de 1987, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Cora Kroese, Sol León, Marie-Josée Joore, Nancy Euverink, Vanessa de Lignière, Rob Dungey, Philippe Blanchard, Tim Calvin, Dominik Schötschel, Filippo Bandiera

Música: Steve Reich - The Desert Music (primer i cinquè moviment)

Vídeo: Henk van Dijk

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

### ***Shaker Loops***

Estrena: 29 de novembre de 1987, Stuttgart

Companyia: Stuttgarter Ballett

Repartiment original: Wolfgang Stollwitzer, Birgit Keil, Sabrina Lenzl, Georgette Farlas, Claudine Schinn, Catherine Batcheller, Sumie Oguchle, Thierry Michel, Arnaud Coste, Jean-Christophe Blavier, Renato Zanella, Ivan Cavalari

Música: John Adams - Shaker Loops

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

### ***The Sound of Music* | I Dutch Souvenir, II Pas de Crackkk, III 33/45**

Estrena: 19 de novembre de 1988, Stuttgart

Companyia: Stuttgarter Ballett

Música: Kees van Baaren - Partitura per a harmònim i orquestra de fanfària. Robert Schumann - Bunte Blätter opus 99. Wolfgang Amadeus Mozart - Andante del concert per a piano nr. 21 en C KV 467

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Jan Hofstra

### ***Black Cake***

Estrena: 20 abril de 1989, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Sabine Kupferberg, Fiona Lummis, Brigitte Martin, Nancy Euverink, Elke Schepers, Cora Kroese, Nacho Duato, Paul Lightfoot, Lionel Hoche, Jean-Louis Cabané, Shaun Amyot, Rob Dungey, Martin Corri

Música: Pjotr Iljitsj Txaikovski– tercera part de la Simfonia nr. 6 (Pathétique) en b minor. Leoš Janáček – Adagi. Igor Stravinsky - Scherzo à la Russe. Pietro Mascagni - Intermezzo de l'òpera L'amico Fritz. Jules Massenet - Méditation de l'òpera Thaïs.

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

### ***Brainstorm***

Estrena: 6 de setembre de 1989, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Fiona Lummis, Brigitte Martin, Elke Schepers, Nancy Euverink, Paul Lightfoot, Jean Emile, Glenn Edgerton, Rob Dungey

Música: Arthur Honneger - Sonatina per a violí i violoncel.

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

### ***Intermezzo voor musici en dansers***

Estrena: 25 de setembre de 1990, Amsterdam

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Tota la companyia.

Música: Giuseppe Verdi - Ouverture de I vespri Siciliani; Ouverture de La forza del destino

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

### ***Visions Fugitives***

Estrena: 12 d'abril de 1990, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Fiona Lummis, Brigitte Martin, Lisa Drake, Jean Emile, Jean-Louis Cabané, Paul Lightfoot

Música: Sergej Prokofjev - Visions Fugitives, opus 22

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

### ***Two***

Estrena: 18 d'octubre de 1990, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Brigitte Martin, Owen Montague

Música: Ferruccio Busoni - Berceuse Élégiacque, opus 42, BV 252a (Cançó de bressol d'un home al llit de mort de la seva mare)

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

### ***Theme***

Estrena: 31 de gener de 1991, Haarlem

Companyia: Nationaal Fonds

Repartiment original: Karin Post, Michael Beards

Música: Harry de Wit - Canto Josephine

Escenografia: Peter Struycken

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Hans van Manen



### ***Andante***

Estrena: 1 de març de 1991, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repertiment original: Fiona Lummis, Jean Emile

Música: Wolfgang Amadeus Mozart - Andante de la simfonia nr. 40, KV 550

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

### ***Evergreens***

Estrena: 8 de novembre de 1991, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater 3

Repertiment original: Sabine Kupferberg, Gérard Lemaître

Música: Camille Saint-Saëns – El cigne del Carnaval dels Animals; Jules Augustin Peyronnin - Reine de musette; Heitor Villa-Lobos - Bachianas Brasileiras nr. 5

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

### ***On the Move***

Estrena: 2 de juny de 1992, Amsterdam

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repertiment original: Brigitte Martin, Elke Schepers, Sol León, Jennifer Hanna, Cora Kroese, Karine Guizzot, Carolina Armenta, Johan Inger, Jean Emile, Jorma Elo, Glenn Edgerton, Ivan Dubreuil, Gaby Baars, Davide Luca

Música: Sergej Prokofjev - Concerto per a violí i orquestra, nr. 1, en D major, opus 19

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

***Shorthand - Six Stravinsky Pieces***

Estrena: 14 de gener de 1993, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Tessa Cooke, Yvonne Jacob, Yolanda Martin, Urtzi Aranburu, Dylan Newcomb, Miguel Rodriguez

Música: Igor Stravinsky - Oda (Cançó elegíaca en tres parts); Monumentum pro Gesualdo di Venosa

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

***Fantasia***

Estrena: 15 d'abril de 1993, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Fiona Lummis, Sol León, Cora Kroese, Jean Emile, Paul Lightfoot, Jorma Elo

Música: Johann Sebastian Bach – preludi coral Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ, BWV 639; Preludi en a menor (Fantasia), BWV 922; arranament per a coral Nun komm der Heiden Heiland, BWV 659

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

***Different Partners***

Estrena: 21 d'octubre de 1993, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Monique Jannota, Gary Chryst

Música: Igor Stravinsky - Duo concertante per a violí i piano

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

### ***Concertante***

Estrena: 13 de gener de 1994, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Catherine Riesi, Yolanda Martin, Yvonne Jacob, Mario Radacovsky, Dylan Newcomb, Patrick Marin, Sebastien Mari

Música: Frank Martin - Petite symphonie concertante

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

### ***Compositie***

Estrena: 1 de juny de 1994, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Fiona Lummis, Lisa Drake, Sol León, Paula Sanchez, Jorma Elo, Ivan Dubreuil, Paul Lightfoot, Miguel Rodriguez

Música: John Adams - Eros Piano, per a orquestra de cambra i piano solista. Morton Feldman - Madame Press died last week at ninety.

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

### ***Nacht***

Estrena: 7 de desembre de 1994, Munich

Companyia: Bayerisches Staatsballett

Repartiment original: Christina McDermot, Oliver Wehe

Música. Irving Fine – Nocturn per a cordes i arpa.

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

### ***Polish Pieces***

Estrena: 23 de febrer de 1995, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Fiona Lummis, Sol León, Jean Emile, Paul Lightfoot, Carolina Armenta, Bregje van Balen, Tessa Cooke, Paula Sanchez, Sebastien Mari, Dylan Newcomb, Mario Radacovsky, Urtzi Aranburu

Música: Henryk Mikolaj Górecki - Concert per a piano i orquestra de corda, opus 40; Tres peces per a orquestra de corda 'a l'antiga'

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

### ***Déjà vu***

Estrena: 1 de juny de 1995, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Yolanda Martin, Fabrice Mazliah

Música: Arvo Pärt - Fratres, per a violí i piano

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

### ***Kammerballett***

Estrena: 14 de setembre de 1995, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repertiment original: Carolina Armenta, Fiona Lummis, Elke Schepers, Sol León, Urtzi Aranburu, Mario Radacovsky, Jean Emile, Paul Lightfoot

Música: Kara Karayev - 24 Preludes per a piano: nr. 1, 2, 3 en 5. Domenico Scarlatti - Sonata en C major K.159. John Cage - In a Landscape. Domenico Scarlatti - Sonata en b menor K.87: Andante

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

### ***The Old Man and Me***

Estrena: 29 de febrer de 1996, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater 3

Repertori original: Sabine Kupferberg, Gérard Lemaître

Música: J.J. Cale - The Old Man and Me. Igor Stravinsky – Polca de circ per a orquestra. Wolfgang Amadeus Mozart – Concert per a piano nr. 23 en A major, KV 488: Adagi

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

### ***Kleines Requiem*** | dedicat a Willem Melchior

Estrena: 14 de novembre de 1996, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repertiment original: Mario Radacovsky, Elke Schepers, Paul Lightfoot, Fiona Lummis, Jean Emile, Sol León, Jorma Elo

Música: Henryk Mikolaj Górecki - Kleines Requiem für eine Polka, opus 66: Tranquillo; Allegro impetuoso - mareatissimo, Adagio cantabile

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

### ***Solo***

Estrena: 16 de gener de 1997, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Václav Kuneš, Joe Kanamori, Patrick Marin

Música: Johann Sebastian Bach - Partita nr. 1 per a violí en b-menor (Corrente i double, presto, BWV 1002)

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

### ***Three Pieces for HET / Two Pieces for HET*** | Dedicat a Rachel Beaujean

Estrena: 14 de juny de 1997, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repartiment original: Sofiane Sylve, Gaël Lambiotte, Sjef Annink, Roger Janssen, Laura Benningshof, Sabine Chaland, Kumino Hayakawa, Véronique Lauwers, Amy Raymond, Marieke Simons

Música: Ferruccio Busoni - Berceuse élégiaque. Erkki-Sven Tüür – Ilusion. Arvo Pärt - Psalm

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Jan Hofstra

### ***Couple***

Estrena: 7 de febrer de 1998, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Chisato Ohno, Jayne Cooper, Rani Luther, Ramon Reis, Shintaro O-ue, Andrew Hurst

Música: Maurice Ravel – Quartet de corda en F major: primera part (Allegro moderato) i segona part (Assez vif)

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

### ***Zero Hour***

Estrena: 28 d'agost de 1998, Edinburgh

Companyia: Nederlands Dans Theater 3

Repertiment original: Sabine Kupferberg, Gerald Tibbs, Gioconda Barbuto, David Krügel

Música: Astor Piazzolla - Tanguedia III, Michelangelo, Milonga del Angel, Tanguedia III

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

### ***Short Cut***

Estrena: 27 de gener de 1999, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repertiment original: Fiona Lummis, Cora Bos-Kroese, Elke Schepers, Mario Radacovsky

Música: Jacob ter Veldhuis – Quartet de corda nr. 3 (There Must Be Some Way Out of Here): Slow movement; Quartet de corda nr. 1 (Versailles): part 4, Trianon de porcelaine (interpretat dues vegades seguides)

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Jan Hofstra

### ***Two Gold Variations***

Estrena: 27 de maig de 1999, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repertiment original: Sol León, Carolina Armenta, Shirley Esseboom, Tessa Cooke, Susan Laraghy, Isabelle Chaffaud, Lorraine Blouin, Paul Lightfoot, Urtzi Aranburu, Patrick Marin, Joeri de Korte, Ramon Reis, Jerome Meyer, Ivan Dubreuil

Música: Jacob ter Veldhuis - Goldrush Concerto: Goldmine, All this Gold this Mountain has

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

### ***Andante Festivo***

Estrena: 31 d'agost del 2000, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Música: Jean Sibelius - Andante festivo

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Bert Dalhuysen

### ***Trilogie***

Estrena: 15 d'octubre del 2000, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Carolina Armenta, Urtzi Aranburu, Shirley Esseboom, Václav Kuneš, Elke Scheppers, Patrick Marin, Fiona Lummis, Joeri de Korte, Sol León, Paul Lightfoot

Música: Franz Liszt - Trübe Wolken S199; Jacob ter Veldhuis - Diverso il Tempo: Danza I; Arvo Pärt - Spiegel im Spiegel

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

### ***Bach Pieces***

Estrena: 2 de maig del 2000, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repartiment original: Sofiane Sylve, Gaël Lambiotte, Yumiko Takeshima, Cédric Ygnace

Música: Johann Sebastian Bach - Das wohltemperierte Klavier: Preludi en F major BWV 856 1, nr. 11; Preludi i Fuga en c minor BWV 847 1, nr. 2; Preludi en D major BWV 850 1, nr. 5; Preludi en d menor BWV 851 1, nr. 6 (interpretat dues vegades seguides); Preludi in cis menor BWV 849 1, nr. 4; Ària de



Les Variacions Goldberg BMW 988. Johann Sebastian Bach i Ferruccio Busoni – preludi coral Durch Adams Fall ist ganz verderbt BMW 637/705

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Bert Dalhuysen

### ***Two Faces***

Estrena: 14 de desembre del 2000, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater 3

Repertiment original: Gioconda Barbuto, David Krügel

Música: Giya Kancheli - Vom Winde beweint, litúrgia per a viola i orquestra, primera part: Largo

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Hans van Manen

### ***Simple Things***

Estrena: 14 de novembre de 2001, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repertiment original: Cristina Gallofré Vargas, Parvaneh Scharafali, Lukás Timulak, Pierre Pontvianne

Música: Guy Klusevsek i Alan Bern - Scarlatti Fever; Joseph Haydn – Trio per a piano nr. 28 en E major, Hoboken XV – Allegretto; Peteris Vasks - Weisse Landschaft, versió per a piano.

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

### ***Monologue, Dialogue***

Estrena: 23 de gener de 2003, La Haia

Companyia: Nederlands Dans Theater

Repartiment original: Shirley Esseboom, Nancy Euverink, Sol León, Patrick Marin, Václav Kunes, Lukás Timulak

Música: Johann Sebastian Bach – Les Variacions Goldberg: Variatio 5, Variatio 20, Aria, Variatio 28; Das wohltemperierte Klavier: Prelude VIII en e-flat menor. Domenico Scarlatti - Sonata nr. 8

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

### ***Sticky Piece***

Estrena: 20 de setembre de 2003, Arnhem

Companyia: Introdans Ensemble voor de Jeugd

Repartiment original: Mendy Kunz, Antonio Chamizo

Música: Gioacchino Rossini - L'Album pour les enfants adolescents vol.1 nr. 5: La lagune de Venise

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Joop Caboort

### ***Frank Bridge Variations*** | Dedicat a Sol León i Paul Lightfoot

Estrena: 18 de març de 2005, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repartiment original: Igone de Jongh - Gaël Lambiotte. Yumiko Takeshima - Cédric Ygnace. Sarah Fontaine - Juanjo Arqués. Charlotte Chapellier - Mathieu Gremillet. Jaione Zabala - Victor Mateos Arellano.

Música: Benjamin Britten - Variations on a Theme of Frank Bridge, opus 10: Introducció i Tema, Adagi, Marxa, Bourrée Clàssic, Vals Vienès, Moto Perpetuo, Marxa Fúnebre, Cant, Fuga i Final.

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Bert Dalhuysen

### ***Celebration***

Estrena: 29 d'abril de 2005, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repartiment original: Igone de Jongh, Gaël Lambiotte

Música: Wolfgang Amadeus Mozart – Adagi del Concert per a Piano nr. 23

Vestuari: Keso Dekker

### ***Six Piano Pieces***

Estrena: 15 de febrer de 2006, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repartiment original: Yumiko Takeshima - Cédric Ygnace. Igone de Jongh - Alexander Zhembrovksy. Emanouela Merdjanova, Julie Gardette, Denise Kromopawiro, Kim Vieira, Jaione Zabala, Wendy Paulusma, Sabri Ghalem-Chreif, François Rousseau, Rink Sliphorst, Nicholas Mishoe, Dario Mealli, Chai Shi

Música: Willem Frederik Bon - Tranquilo (Miniatures opus 8). Louis Andriessen - Berceuse voor Annie van Os; Deuxième chorale de l'album The Memory of Roses. Johann Sebastian Bach - Contrapunctus 13 B; Contrapunctus alla Duodecima nr. 9 pertinent a Die Kunst der Fuge. Leos Janáček - Der Tod de la Sonata 1 x 1905 'Von der Strass'

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Bert Dalhuysen

### ***Dreaming About You***

Estrena: 25 de novembre de 2006, 's Hertogenbosch

Companyia: Het Nationale Ballet

Repartiment original: Marisa Lopez, Felipe Diaz

Música: Louis Andriessen - Prospect & retrospectief. Prince - Dreaming About You. Erik Satie – segona Sarabande de L'Oeuvre pour piano

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Hans van Manen, en col·laboració amb Bert Dalhuysenç

***Tears*** | Dedicat a John ten Kulve

Estrena: 14 de juny de 2008, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repartiment original: Igone de Jongh, Alexander Zhembrovskyy, Anatole Babenko, Chao Shi, Wolfgang Tietze, Dario Mealli, Bruno da Rocha Pereira, Orlando Russell, Rink Sliphorst

Música: Sergej Rachmaninov - Tears, tercera part de la Suite nr. 1 opus 5

Vestuari: Keso Dekker

***Finale - Part 1***

Estrena: 14 de juny de 2008, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repartiment original: Igone de Jongh, Alexander Zhembrovskyy, Marisa Lopez, Natalia Hoffmann, Seh Yun Kim, Ainara Garcia Navarro, Rosi Soto, Giovana Magnani, Jaione Zabala, Anatole Babenko, Chao Shi, Wolfgang Tietze, Dario Mealli, Bruno da Rocha Pereira, Orlando Russell, Rink Sliphorst

Música: John Adams - Short Ride in a Fast Machine

Concepte cromàtic i vestuari: Keso Dekker

***Waterfront***

Estrena: 19 de juny de 2009, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repartiment original: Larissa Lezhnina - Alexander Zhembrovskyy

Música: Modest Moessorgski – Pintures d'una exposició.

Vestuari: Keso Dekker

***Without Words***

Estrena: 15 d'octubre de 2010, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repartiment original: Igone de Jongh, Juanjo Arqués, Jozef Varga, Alexander Zhembrovskyy

Música: Hugo Wolf – cançonetes Mignon (interpretat en directe a l'estrena per Reinbert de Leeuw)

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Bert Dalhuysen

### ***Variations for Two Couples***

Estrena: 15 de febrer de 2012, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repartiment original: Anna Tsygankova - Matthew Golding. Igone de Jongh - Jozef Varga

Música: Benjamin Britten – Quartet de corda en F major, segona part. (Andante). Einojuhani Rautavaara - Pelimannit, opus 1, segona part (Kopsin Jonas). Stefan Kovacs Tickmayer - Lasset uns den nicht zerteilen, a la manera de Johann Sebastian Bach. Astor Piazzolla - Melodía en la menor (Canto de Octubre), arranjamet per a solo de violí i orquestra de cordes de Bob Zimmerman

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Bert Dalhuysen

### ***Dances with Harp***

Estrena: 16 d'abril de 2014, Amsterdam

Companyia: Het Nationale Ballet

Repartiment original: Igone de Jongh - Artur Shesterikov. Anna Tsygankova - Jozef Varga. Jurgita Dronina - Isaac Hernández.

Música: Carlos Micháns - Vivo e giusto uit Mouvements éclatants. Frederic Mompou - Música Callada, nr. 1 (Angelico), nr. 2 (Lent) i nr. 28 (Lento). Johann Sebastian Bach – Les Variacions Goldberg BWV 988, Variatio 1 i Variatio 11. Heitor Villa-Lobos - Preludi nr. 4. (Interpretades totes elles en arranjaments per a arpa i en directe, durant l'estrena, per Remy van Kesteren)

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Bert Dalhuysen

### ***Alltag***

Estrena: 17 d'octubre de 2014

Companyia: Ballett am Rhein

Repartiment original: Marlúcia do Amaral - Martin Schläpfer. Doris Becker - Alexandre Simões

Música: Manuel Blasco de Nebra – Sonata per a piano opus 1 n. 4 en C.Dur: Adagio. Gustav Mahler – 7a Simfonia: fragment de la primera part.

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Bert Dalhuysen

### ***Dances with Piano***

Estrena: 12 d'abril de 2019, Düsseldorf

Companyia: Ballett am Rhein

Repartiment original: Sonia Dvořák - Orazio di Bella. Doris Becker - Alexandre Simões. So-Yeon Kim - Marcos Menha.

Música: Carlos Micháns - *Vivo e giusto uit Mouvements éclatants*; Frederic Mompou - *Música Callada*, n. 1 (Angelico), n. 2 (Lent) i nr 28 (Lento); Johann Sebastian Bach – *Les Variacions Goldberg* BWV 988, Variatio 1 i Variatio 11; Heitor Villa-Lobos - *Preludi n. 4*.

Escenografia: Keso Dekker

Vestuari: Keso Dekker

Il·luminació: Bert Dalhuysen

## Annex 2: Fitxes coreogràfiques dels ballets analitzats

Consideracions prèvies: Molts dels ballets analitzats a les fitxes recullen, a banda del visionat de les gravacions audiovisuals mencionades a la videografia, l'experiència del visionat en directe per part de l'investigador. Un dels criteris en la selecció dels ballets a analitzar ha estat procurar cobrir de forma el més igualitària possible les diferents dècades de la carrera de Hans van Manen, i buscar l'equilibri entre peces creades per al Ballet Nacional Neerlandès (Het Nationale Ballet, HNB) i el Nederlands Dans Theater (NDT), així com incloure algunes de les produccions realitzades per a altres companyies.

A continuació s'adjunten les fitxes corresponents als següents ballets del repertori de Hans van Manen:

- 1965, *Metaforen*, NDT
- 1966, *Vijf Schetsen*, NDT
- 1968, *Three Pieces*, NDT
- 1969, *Squares*, NDT
- 1970, *Situation*, NDT
- 1971, *Grosse Fuge*, NDT
- 1972, *Twilight*, HNB
- 1972, *Daphnis&Chlöe*, HNB
- 1973, *Adagio Hammerklavier*, HNB
- 1974, *Sacre du Printemps*, HNB
- 1977, *5 Tango's*, HNB
- 1978, *Grand Trio*, Ballett der Wiener Staatsoper
- 1979, *Live*, HNB
- 1981, *Sarcasmen*, HNB
- 1982, *Trois Gnosiennes*, HNB
- 1983, *Portrait*, Dansproduktie
- 1984, *Pose/Exposed*, HNB
- 1985, *Ballet Scènes*, NDT
- 1986, *In the Future*, Scapino
- 1989, *Black Cake*, NDT
- 1990, *Two*, NDT
- 1990, *Visions Fugitives*, NDT
- 1991, *Andante*, NDT
- 1991, *Theme*, Nationaal Fonds
- 1993, *Fantasia*, NDT
- 1994, *Concertante*, NDT
- 1995, *Déjà Vu*, NDT

- 1996, *Kleines Requiem*, NDT
- 1997, *Solo*, NDT
- 1999, *Short Cut*, NDT
- 2001, *Two Pieces for Het*, HNB
- 2005, *Frank Bridge Variations*, HNB



<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	
Any, companyia	
Música	
Repartiment original	
Disseny vestuari	
Disseny escenografia	
Disseny il·luminació	
Durada	
<b>Components</b>	
Ballarins	
Decorat	
Vestuari	
Música	
Altres elements	
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a si mateix o a altres.	
problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	

accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	
<p><b>Eros Semàntic</b></p>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	

<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Metaforen
Any, companyia	1965 - NDT
Música	Jean-Yves Daniel-Lesur - Variations pour piano et orchestre à cordes
Repartiment original	Alexandra Radius, Marian Sarstädt, Han Ebbelaar, Gérard Lemaître, Mabel Alter, Käthy Gosschalk, Martinette Janmaat, Tiny van Pel, Sabine Vaessen, Mea Venema, Frans Vervenne, Ger Thomas
Disseny vestuari	Jan van der Wal (segona versió 1976 Jean Paul Vroom)
Disseny escenografia	Jan van der Wal (segona versió 1976 Jean Paul Vroom)
Disseny il·luminació	Jan Hofstra
Durada	20 min
<b>Components</b>	
Ballarins	4x homes, 4x dones
Decorat	Destaca: en un espai marcadament buit i fosc (tela de fons és negra, vellutada) el terra és de linòleum negre brillant, no mate.
Vestuari	Elles: vestit sota genoll amb obertures en línia recta fins la cintura, de color negre amb un patró geomètric de fines línies verticals i horitzontals sobre el cos. Per sota, mitges blanques i sabatilles de mitja punta. Ells: similar. La part superior és un mallot bastant arrapat al cos, amb ombreres i màniga llarga i coneix el mateix patró de línies blanques sobre negres. Malles blanques, sabatilles de mitja punta.
Música	Destaca: La partitura coneix tres fragments lents i plens de suspens, en menor, que marquen un gran contrast amb la resta de la partitura, més explosiva i ràpida, més violenta que tensa.
Altres elements	
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	Destaca: tot el ballet és un encavalcar-se de fragments amb les formacions següents: parella de noies solistes, parella de nois solistes, quartet de dues parelles, i grup de 8 (en parelles, com a grup, o separant nois i noies tot i estar junts en l'espai)
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	en aquest encavalcar-se, és notable la cura presa en dibuixar transicions molt llargues o introduir aquestes composicions breument abans de dedicar-hi més estona - és a dir, i per exemple: el ballet obre amb les dues solistes ballant en silenci, i poc després de començar se les 'menja' el grup. Els nois, que apareixen junts i per sorpresa a l'inici del seu pas a dos (transició brusca) tornen com a 'motiu' coreogràfic en altres instants, no els oblidem visualment i això enllaça de nou amb el seu protagonisme en el quartet final amb les dues noies solistes.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	És molt rellevant que els tres moments lents de la partitura (i els marcadament més 'tensos' a nivell expressiu) acompanyen els dos passos a dos (un de dos nois, l'altre de dues noies) així com el moment final on les mateixes dues parelles es troben i ballen juntes en configuració heterosexual.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a si mateix o a altres.	Ballet marcadament formal i compost amb un vocabulari de ballet reconeixible. Les mans vanmanesques hi apareixen, però no predominen. El vocabulari es declina i es trenca, però de manera sobtada, com a través d'interrupcions enlloc de ser un embrutiment més general o orgànic. Exemple: recolzar d'elles sobre cuixa d'ells mitjançant la cama. En general: molt coreografiat a través de línies rectes, tant en el cos com en l'espai - fet que fa que els moments més 'rodons' com la formació d'un grup fent una pinya en un moment donat o les imatges de línies més suaves, com la pujada del noi a les espatlles de l'altre, destaquin més.

problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferencia d'estatura, etc)	Principal: la gestió coreogràfica de dos passos a dos homosexuals des de dins del vocabulari acadèmic. Sobretot en el pas a dos masculí, el dibuix és marcadament balletístic, i la pujada final contrasta també perquè trenca el dibuix físic dels cossos, molt més esquerp o lineal fins llavors. Tant ells com elles: el pas a dos és estudiat a través del contacte, la gestió del suport en l'altre per girar, manipular, saltar, pujar mantenir l'equilibri etc. La mecànica està a la vista, i l'absència de tenor expressiu en cares o mirades sembla indicar que aquí és on es volia dirigir la mirada del públic: a la mecànica.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	Destaca com el vestuari subratlla l'aspecte geomètric i lineal de tota la coreografia - i el seu aspecte també clàssic, sobretot en el cas d'ells, on les ombres recorden un élan quasi principesc.
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	Sembla precisament que en aquest cas s'hagi coreografiat l'absència d'expressivitat en cares i execució de moviments. La partitura és jugada, ballada, en sentit formal: les parts més explosives i lleugerament estridents estan plenes de combinacions tècnicament exigents, i l'execució 'fulgurant' dels moviments ho guanya tota l'estona de l'expressivitat o la vivència. L'impacte visual està en l'execució de la coreografia sobre la música. Això canvia en els moments lents: el suspens musical ho tenyeix tot - tb la lentitud dels moviments en si, així com el contacte - d'una capa dramàtica que, emperó, no és aprofitada o posada en joc en l'execució de la partitura coreogràfica per part dels intèrprets. Ni tant sols en el duet femení, on apareixen gestos notablement més 'humans', com el recolzar-se d'un sobre una esquena, es pot parlar d'una expressivitat facial o vivencial que permeti explorar aquesta dimensió més enllà del que ja aporta la música.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	

<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Vijf Schetsen
Any, companyia	1966 - NDT
Música	Paul Hindemith - Fünf Sätze für Streichorchester
Repertiment original	Alexandra RADIUS, Han Ebbelaar
Disseny vestuari	Jan van der Wal
Disseny escenografia	Jan van der Wal
Disseny il·luminació	Jan Hofstra
Durada	10 min
<b>Components</b>	
Ballarins	1x dona, 1x home
Decorat	
Vestuari	Tots dos vestits amb malles/mallot elàstic i de material semblant a gasa translúcida. Mallot verd pastel i faldilla curta com de classe de ballet de color blau pastel, ella. Malla oberta pels laterals i tancada sobre les espatlles de color blau pastel, i malles de tot verd pastel fins als turmells, ell. Ella: Mitges color carn i sabatilles de punta.
Música	Cinc fragments de partitura tocada per cordes, exercicis a l'estil vanguardista de segona meitat del segle vint: tens, disharmónis, a estones cinematogràfic, evocador de suspens.
Altres elements	
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	Pas a dos amb dues parts ben definides: la primera és eminentment ballada en soledat, amb alguns moments de contacte en pujades i agafades. La segona és a la inversa: predomina el contacte entre els dos intèrprets i a partir d'aquí es desenvolupa la coreografia, sense que aquest contacte sigui una norma.
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	Destaca: la transició entre la primera i la segona part del duet, on ella abandona l'escena, en silenci, per tornar a entrar un moment més tard. És com un gag compostiu sense més.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	Exercici eminentment formal i construït de forma molt transparent i aguda sobre la partitura musical.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a si mateix o a altres.	Vocabulari clàssic molt present, fa pensar en Metaforen, d'un any abans. Estudi compostiu on el vocabulari acadèmic és declinat o interromput. Alguns dels gestos que embruten són interrupcions radical (com el sacsejar de la mà, gest que es repeteix en tres ocasions al llarg de tota la peça) i altres tenen un caràcter lleugerament còmic, com el salt amb l'agafada que es resol amb ella en una posició que sembla referir a un estar estirada en un divan o a la platja. Hi ha quelcom d'humor sintàctic que tenyieix tota la coreografia.
problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	Sobretot, el focus està en aquest embrutiment formal, tot el duet es deixa llegir com un exercici on la mecànica d'aquest neoclassicisme particular és estudiat i mostrat - observem com es desenvolupa, com és - per una banda, i on a la vegada observem com aquest mode de fer i ballar s'executa en estreta relació amb els tempos marcats per la partitura: hi ha una tensió que prové de la sensació que tot està pensat estretament en connivència amb la partitura musical.

accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	La roba és eminentment llegida com a roba d'estudi, d'assaig. Subratlla la sensació que tota la coreografia és això: un exercici. Noti's que el títol, seguint el títol de la peça musical, es tradueix com a "cinc esborranys"
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	Igual que a Metaforen, sembla que hi hagi una coreografia de la no-expressió: els intèrprets executen, fins i tot aquells gestos que trenquen o interrompen la forma balletística, sense afegitons expressius en cara o gest. Fins i tot la posició final, on els dos ballarins s'estiren a terra i semblen despertar-se per mirar-se abans del fosc, obre una porta a una interpretació dramàtica del tot però no es resol: la porta s'obre només un xic. També destaca, en aquest sentit: l'aspecte relacional entre els dos intèrprets, que existeix i és explorat en el terreny compositiu en alguns instants i de diferents maneres: algunes mirades creuades, per exemple, la manera en què ella surt i entra quotidianament, trencant la 'dansa' en la transició de les dues parts del pas a dos; o, en la primera part, en els fragments que primer ell i després ella miren a l'altre mentres balla 'solo'
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	

<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Three Pieces
Any, companyia	1968 - NDT
Música	Grazyna Bacewicz – Música per a orquestra de corda, trompetes i percussió.
Repertiment original	Käthy Gosschalk, Tony Hulbert, Marian Sarstädt, Gérard Lemaître, Frans Vervenne, Lia Haeken, Anja Licher, Conny Lodewijk, Anne van Tol, Carina Verzijl, Jon Benoit, Nils Christe, Leon Koning, Harmen Tromp, Jerome Weiss, Steven Wistrich
Disseny vestuari	Jan van der Wal
Disseny escenografia	Jan van der Wal
Disseny il·luminació	Joop Caboort, Jan Hofstra
Durada	20 min
<b>Components</b>	
Ballarins	8x dones, 8x homes
Decorat	Telò de fons de l'escenari és enterament un disseny que emula unes teules quadriculades, blanques/grises. Emula, un xic i en relació a la resta, un lavabo? Cortines laterals també blanques, de material lleuger i translúcid, sembla tul.
Vestuari	Tot blanc, i clarament similar a roba interior. Tant elles com ells: el disseny del culot té una final línia translúcida sota la natja, que deixa entreveure la franja de sota dels culs. Ells: samarreta de tires ajustada, pantalonet just cobrint el cul, mitjons blancs i sabatilles de mitja punta ROSA CLAR (únic toc de color). Elles, sostenir amb brocat, franja translúcida sobre costella, body blanc ajustat que continua just sobre cul i mateix acabat que els nois. Mitges blanques i sabatilles de mitja punta blanques.
Música	peça musical clàssica de mitjans segle XX (1958, sols deu anys abans que l'estrena de la coreografia). El contrast entre vents, percussions i cordes convida a la interpretació lleugerament humorística del ballet.
Altres elements	
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	Joc constant entre el grup i una o dues parelles solistes, o entre grup i individu.
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	Destaca la primera entrada, que ja dona a la peça un to humorístic que es mantindrà per a tota la peça. Noi entra, observa, surt, va a buscar el grup. Registre còmic. L'entrada del duo següent també és 'graciosa' un amb el cap recolzat sobre el pit de l'altra, ple d'agafades lentes que comencen amb agafades prop dels genitals, executades des de la caricaturització del gest. Pel que fa a organització a l'espai, notar que el grup es manté en bona part del ballet present a escena, al fons: observen l'acció, l'acompanyen com en el codi del ballet romàntic sovint l'acció dels solistes és apreciada per la resta de personatges/intèrprets/figurants: els veuen ballar. Destaca, també amb el mateix efecte i a mig ballet, el quedar-se d'una de les ballarines a primera línia d'escenari, d'esquenes al públic, per mirar de prop l'escena següent, un pas a dos.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	Destaca: el canvi de llum a mig fer (i quan la ballarina es qued a primera línia per mirar l'escena): passem d'un blanc lluminós, que torna al final, a un blau molt més íntim, de penombra, que subratlla més encara la lectura del ballet com un comentari al voyeurisme inherent a l'experiència de mirar un espectacle de dansa com aquest.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a si mateix o a altres.	Destaca: estetització d'allò íntim, de gestos i accions que s'esperen d'una habitació privada, del joc previ a l'acció sexual, fins i tot. La caricatura i la lentitud ho fan estètic, mai realista, així com la seva composició en sentit mecànic, coreogràfic, imbricat en frase de moviment i sobre la música des d'allò funcional, no expressiu. Aquí s'explora, també amb un efecte similar, un omplir de la forma en l'execució que gairebé es pot denominar voluptuosa. Sintàcticament, sembla una tergiversació del blanc típic del ballet romàntic, però posat al servei d'una nova metàfora o univers: el de l'habitació, el del blanc de la roba interior. Aquesta ref. al codi la reforça la impressió que fa el grup, sobretot a la última part, quan alguns recursos coreogràfics (jugar amb la sincronia, desfer el grup d'un a un per recórrer l'espai com si tots fossin còpies de la mateixa figura, etc.) recorden molt al codi romàntic. A banda: embrutiment del vocabulari, moviments signatura i en aquest cas molt des de la hipèrbole o caricatura ja mencionada del gest dramàtic, íntim en aquest cas, de preàmbul a l'acte sexual.

problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	La impressió general és que, a banda de capgirar la referència del codi, a través de diversos recursos també es vulgui accentuar - col·locant-lo en un univers de cambra privada- el voyeurisme inherent al que convida el ballet romàntic com a codi. La presència del grup mentre dos intèrprets 'fan la seva', o la ballarina que es queda sola 'ocupant el nostre lloc' com a exemple. El voyeurisme com a meta-comentari fet des de la composició.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	Mentre en general, escenografia i vestuari remetent de manera bastant clara a un univers concret (interior, sala de bany, un blanc quotidià, d'espai íntim, personal) les sabatilles de color rosa dels nois ofereixen un contrast merament estètic, i que evita caure en la impressió que l'escena es pugui llegir plenament des del terreny simbòlic
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	Ballet molt jugat des de l'humor, ple de gestos extrets de la vida quotidiana. Sobretot els passos a dos es deixen llegir molt des de la relació que s'estableixen entre els dos intèrprets de torn, i sempre té un caire molt seductor en sentit literal, de joc d'estira i arrossa des de la picada d'ullet. També molt present en els jocs de mirades i relacions entre grup i individu o entre grup i parella de solistes.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	Tant el vestuari com l'escenografia subratllen la proximitat, en aquest cas, amb l'anècdota, quasi-literalment referenciant l'espai on la roba interior és coherent, i fent-nos per tant observadors, co-espies, d'una escena que es deixa llegir com a íntima -i ens fa conscients de la nostra posició com a voyeurs de la mateixa.



<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Squares
Any, companyia	1969, NDT
Música	Erik Satie - Gymnopedies 1, 2, 3
Repartiment original	Anja Licher, Conny Lodewijk, Anne van Tol, Yteke Waterbolk, Lenny Westerdijk, Jon Benoit, Nils Christe, Leon Koning, Harmen Tromp, Frans Vervenne
Disseny vestuari	Bonies
Disseny escenografia	Bonies
Disseny il·luminació	
Durada	21 min
<b>Components</b>	
Ballarins	5x homes, 5x dones
Decorat	Tarima de 15cm alçada ocupa el mig de l'escenari. Darrera, un requadre més gran de llum fluorescent penja del sostre a una alçada visible a inici del ballet. Les llums, a l'inici, estan apagades.
Vestuari	Predomina el color blanc, malles arrapades al cos, cames cobertes fins a turmell i a dalt, acabat com de camiseta curta elles, agafada amb tires a les espatlles ells.
Música	La partitura consta de tres peces, les gymnopedies 1,2,3. Se senten dues vegades, en l'arranjament musical original per a piano, primer, i en la d'orquestra de Claude Debussy i Roland Manuel, després.
Altres elements	El decorat és mòbil. Mitjançant cordes que en determinats moments baixen del sostre, tant tarima com quadre de llums són elevats per un cantó per passar a penjar en vertical al fons de l'escenari. Un altre element mòbil és la llum fluorescent del requadre, que coneix dues opcions: llum blanca o llum ultravioleta.
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	Predomina acció de grup, en instant en relació/contraposició a un individu sol, o una parella. Tots els ballarins a escena tota l'estona, menys en la part final, on el desaparèixer del requadre cap al fons, junt amb la tarima, 'obre' l'espai. És notable com aquesta obertura és reforçada mitjançant el moviment sobre dues línies horitzontals de cossos que van passar ad libitum, donant sensació que l'espai escènic s'estén fora cametes.
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	Veure nota anterior sobre escena final. Mentre el grup sencer està a escena, un dels jocs visuals principals de la peça és observar com els cossos exploren les possibilitats coreogràfiques de la tarima o el requadre. La seva organització en l'espai ve marcada/és delimitada/explora les possibles relacions espacials AMB aquests objectes: davant, darrere, en un racó, a sobre, al costat, al mateix nivell, lluny, a prop, tots els cossos dibuixant un requadre similar, o al contrari, etc.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	Veure anteriors en relació a objectes. A això cal afegir la relació amb la llum. Tons vermells i blaus a la primera part són aparentment ignorats, però notable és el moment en que la llum es fa ultravioleta: només amb els cossos visibles i no les cares, destaca com aquí l'elecció és un mode ballat on el grup balla tot junt i de forma molt abstracta: amb les cares desapareix tb la voluntat d'expressar humanitat/quotidianitat/drama.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a si mateix o a altres.	Els objectes també contaminen la tècnica. També és part de l'exploració. Exemple destacat: la pirouette de dos ballarins al límit de la tarima, que s'acaba amb la cama buscant suport no al terra sinó a la tarima, amb la punta del peu i la cama estirada en diagonal cap enrere. La dificultat és part de l'atractiu. Notable: la anti-clàssicitat a la que duu la relació amb l'objecte: Tarima està al terra: molt 'ballat' a nivell baix, jugant amb la tarima com a suport per tot el cos, estirant-s'hi a sobre, al costat, etc. Molt 'modern' a nivell de moviment.

problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	Tot el ballet gira formalment al voltant de l'exploració de possibilitats en relació als objectes: tarima, llum. A tots els nivells. També a destacar: la relació amb la música. Molt sobre les notes, molt pausat i sincopat, ballet fet de mil i una imatges 'fixes'. Això afegeix a la claredat i al minimalisme de la proposta, 'despullant' més encara la gestió que queda al centre: la formal amb la tarima i les llums, amb el decorat (acompanyada de la ironia, d'un cert ludisme en el moviment, veure apartat següent).
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	vestuari en relació a llum ultravioleta com a afegitó.
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	Les mirades encapsulen tota l'expressivitat. Poc contacte entre cossos, o poc que 'expressi' res més enllà de l'acció o gestió que s'està duent a terme a nivell sintàctic. Però a través de mirades es recolzen determinats moments o 'situacions' a nivell expressiu. Exemple: primer ballari que 'se surt' de la norma pujant a la tarima a l'inici del ballet. També a través del disseny del moviment a voltes aquesta dimensió és explorada. Exemple: la transició en la que la parella que ha romàs fora de l'acció s'aixeca del terra, sembla que prendrà el relleu al grup, només per tornar enrere i seure de nou on eren un moment més tard: it's a joke! Tot el minimalisme està 'vestit' d'un ludisme igualment esquemàtic però que dona no obstant això una àncora determinant pel còmput total de la peça.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	Notable: ja dit. Moment ultravioleta i desaparició de les cares: en el moment en què només veiem el blanc del vestuari l'experiència es fa totalment estètica, en contrast amb la resta de la peça, banyada en aquest sentit de descoberta esquemàticament enjogassada de cossos altament sintàctics amb el decorat, de forma marcadament acompassada en relació a la partitura.

<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Situation
Any, companyia	1970, NDT
Música	Collage de sons quotidians gravat i editat per Hans van Manen.
Repertiment original	Anja Licher, Marian Sarstädt, Käthy Gosschalk, Yteke Waterbolk, Conny Lodewijk, Gérard Lemaître, Hans Knill, Jon Benoit, Frans Vervenne, Eric Hampton
Disseny vestuari	Jean-Paul Vroom
Disseny escenografia	Jean-Paul Vroom
Disseny il·luminació	
Durada	25min
<b>Components</b>	
Ballarins	5x homes, 5x dones
Decorat	Habitació amb tres parets, la quarta dona a platea. Les parets són d'un color blanc trencat, groguenc quasi, i dibuixades amb una quadricula que les cobreix de dalt a baix. Al mig, al fons, part superior: rellotge digital que descompta els minuts que queden de peça. A la dreta, una única porta. L'habitació NO ocupa tot l'escenari.
Vestuari	Elles: malla blanca fins a turmell i camiseta llarga i arrapada al cos, blau marí, sense mànigues. Ells: Pantaló texà, tors descobert. Tant ells com elles ballen descalços.
Música	Sons recollits de la vida quotidiana: notablement portes que es tanquen, armes de foc, aigua baixant per una pica, aixeta obrint i tancant-se.
Altres elements	La il·luminació dins l'habitació és blanca i es juga amb diferents efectes al llarg de la peça: flaixos, penombra, quasi-fosc, dos zenitals superposats al mig de l'espai etc. Notable: per la banda dreta de l'escenari, fora de l'habitació, queda un espai per on veiem entrar i sortir els ballarins. A voltes, aquest espai és il·luminat per contres de color vermell des de fora.
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	Obertura per a grup sencer. Després cinc passos a dos: noi/noia, noi/noi, noi/noi, noia/noia, noia/noi.
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	Al principi de la peça destaca el temps que es pren el coreògraf per configurar el grup: els intèrprets entre per la porta un a un, a destemps, afegit-se gradualment a l'acció. L'ús de la porta per entrar i sortir també és dissenyat de diferents maneres, donant a cada escena un començament i un final determinat que 'marquen', en un sentit o un altre, l'escena. Aquest disseny en entrar i sortir és particularment explorat a través de l'humor en la sortida final de l'habitació del ballarí de l'últim pas a dos
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	A banda de la porta, la coreografia també busca les diferents possibilitats que brinden les parets en si com a delimitadores de l'espai. Sobretot en sentit semàntic: el racó, o l'apretar-se contra la paret, són posicions que dibuixen per a determinats moments ambients de suspens, angoixa etc. Notablement en l'obertura, amb el grup sencer, diversos recursos coreogràfics són posats en joc per explorar l'espai: tots al racó, tothom apretat contra la paret, travessar la diagonal en canó, dividir el grup en dos, etc.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a si mateix o a altres.	Aquesta és una de les coreografies menys clàssiques de van Manen. Tot i que també hi apareix, el vocabulari acadèmic aquí és el que sembla prendre caire de cita, en una coreografia molt més configurada al voltant de baixades i pujades al terra i, sobretot, estilització/coreografia a partir de gestos quotidians o molt més 'moderns' en el sentit de Laban. No és tant un moviment concret i reconeixible (part de codi) el que es construeix sinó que el moviment sembla emergir més aviat d'una voluntat dinàmica i/o expressiva que determina la qualitat del moviment, primer, i, després, la seva forma.

problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	Allò que sembla aquí dut al nivell de la sintaxis sembla paradoxalment semàntic. El suspens que es construeix en determinats moments, o determinades 'situacions' representades mediant el moviment, també gags on predomina clarament la voluntat de fer riure, semblen estudiats i abstrets des de la sintaxis per explorar si el valor semàntic pot quedar intacte 'ballant' l'esquema formal de les mateixes. També cal destacar aquí la particularitat en el pas a dos entre dos nois, on sembla que sempre hi hagi d'haver un noi més jove/prim i un altre de més madur/fort.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	El vestuari d'ells és quotidià però obertament pertanyent al món de la fantasia homoeròtica. El d'elles té un caràcter més 'dissenyat' però molt en acord a patrons de vestuari de l'època. No arriba a ser de carrer, per això.
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	El pathos predomina en tota la peça. La tensió principal en tot aquest ballet sembla voler existir precisament entre allò expressat dramàticament (diverses situacions de convivència en un espai en sentit tens, angoixant o directament agressiu: diverses persones coexisteixen, es barallen, es piquen/se sedueixen, senten angoixa, s'ignoren, etc. Però cada 'situació' és estudiada i dissenyada coreogràficament, destil·lant no només la història sinó també la qualitat de gestos i expressions a través de configuracions i manipulacions coreogràfiques. Cada escena té, en aquest sentit, un caire diferent. Si l'obertura comença dibuixant diferents formes de suspens tant sintàcticament com semàntica, acaba en una 'batalla' amb llum intermitent i sons d'armes de foc inclosa, on els ballarins es deixen caure de forma desordenada i repetida al terra com si d'un disparar literal es tractés. En general, els passos a dos són tots exemples de buscar la síntesi de gestos quotidians i la seva estilització en frases de moviments on queden imbricats en moviments també abstractes o explotats des del ballar. Els gestos, no obstant això, permeten en molts casos definir per un o altre intèrpret un caràcter o personatge determinat. Destaca en aquest sentit el pas a dos entre dos nois, on clarament el joc entre ambdós s'assimila a un 'teasing' eròticament agressiu entre un caràcter més dominant/fort i un de més submissiu/feble. És notable com això també és proposat des de la igualtat entre rols, sobretot a través del gest final, que deixa en mans del passiu el poder sobre la situació a través del baixar-li la bragueta a l'altre abans de marxar.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	Destaca: l'ús de la porta en l'escena final, on el noi marxa d'escena d'esprés d'un pas a dos on s'ha representat un joc d'estira i arronsa amb una ballarina en l'estil ja descrit fins aquí. En marxar, el noi va i torna diverses vegades, entrant cada cop amb una actitud ridícula diferent: 'com una 'nena'', 'com un gorila', 'ara m'enfado i no respiro', etc. Noti's que aquest joc reforça el caràcter immadur del personatge, mentre la dona es queda dins d'escena sense reaccionar.

<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Grosse Fuge
Any, companyia	1971 - NDT
Música	Ludwig van Beethoven - Grosse Fuge in bes, opus 133 // Cavatina del quartet de corda nr. 13, opus 130, ambdues en una gravació per a orquestra de cordes dirigida per Felix Weingartner
Repertiment original	Marian Sarstädt, Mea Venema, Lenny Westerdijk, Yteke Waterbolk, Jon Benoit, Nils Christe, Leon Koning, Frans Vervenne
Disseny vestuari	Hans van Manen
Disseny escenografia	Jean-Paul Vroom
Disseny il·luminació	Joop Caboort
Durada	26min
<b>Components</b>	
Ballarins	4x homes, 4x dones
Decorat	Terra de linòleum blanc. Al fons, ciclorama blanc on una línia horitzontal de llum fluorescent, també blanca, es va movent progressivament cap amunt a mesura que el ballet avança, afectant també la il·luminació del conjunt.
Vestuari	Ells: tors nu, i faldilla negra ampla sobre turmell - amb bragueta visible, platejada, a la part frontal. Cinturó de vestir ample, de cuir negre, <i>mate</i> , de forats i amb civella platejada. Sota la faldilla, bóxer ajustat, també negre. Elles: panties color rosa pàl·lid, i body-corsé reforçat amb una costura vertical al mig del corpinyo. Sabatilles de mitja punta, també de color rosa pàl·lid. Monyo complex, cabell aixecat formant cercles per sobre el cap, com si fos una diadema ornamentada o una corona.
Música	Fuga, sencera. Cavatina també sencera. En diferents articles es recull com originalment Beethoven havia compost la Cavatina per precedir la Fuga. Hans van Manen escollí proposar l'ordre invers.
Altres elements	Il·luminació variant segons l'escena/el moment musical. Alternant llum blanca on la instal·lació lumínica que forma el decorat marca la il·luminació clara de la resta de l'espai, i altres, com la primera escena on ballen elles, on predomina la llum tènue i rosàcia que subratlla el color dels seus vestuaris i tenyeix el terra blanc del mateix color. Hi ha moments on els dos tons es barregen, i al final predomina en canvi una il·luminació generalitzada de color blau fosc.
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	Primer: separació de gèneres. Comencen el quatre homes, després les quatre dones, en ambdós casos l'altre grup es manté en escena. Segueix un seguit de quatre duets curts, variacions, precedits d'un moment grupal breu; i posteriorment una escena llarga que combina breus fragments de grup, frases en parella, passades per l'escenari... La cavatina, el fragment final, és una escena grupal en configuració de quatre parelles ballant majoritàriament en sincronia
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	Destaca: L'organització espacial dels moments grupals, la configuració dels 'quadrats' estrictes en l'espai en els moments que ballarins o ballarins ballen sols, o, al final de tot, quan ballen les quatre parelles juntes. També destaca la diferent composició de les dues primeres escenes. Quan ballen ells, elles estan col·locades en un 'cluster' a fons d'escenari a mà esquerra, peus junts, mirada frontal. A la inversa, ells estan col·locats a boca d'escenari a mà dreta, més separats entre si i amb les cames obertes, mans a la cintura. Últim punt a destacar: les transicions entre escenes, fent ús de breus moments de grup per precedir les variacions en parella, o tot el fragment previ a la cavatina, fet de fragments breus que narrativament i coreogràficament 'no duen enlloc', amalgama de fragments curts que apareixen i desapareixen.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	Relació entre música i moviment sembla l'aspecte central. També destaca el joc de la llum, organitzat al voltant de dos ambients que s'alternen o es combinen durant la fuga; i un tercer ambient blau fosc que acompanya la part final. El desplaçament de la línia de llum fluorescent, cada cop més elevada cada cop que apareix, també és rellevant a nivell estètic.
<b>Eros Sintàctic</b>	

ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a si mateix o a altres.	La centralitat del moviment és clara. En general, aquest és un ballet intricat, amb molts moments de difícil execució i un joc divers de recursos coreogràfics que accentuen la manera en què el moviment està pensat en relació a la música a nivell formal. Moviment: Majoritàriament compost a partir de figures del ballet clàssic, però constantment interrompudes/combinades amb gestos i propostes coreogràfiques que hi tenen poc a veure (baixades al terra, gestos que recorden a la quotidianitat com el de 'fer bola' en senyal de força, o girs sobre un mateix que s'inicien sobre el taló i no la punta...). Destaca, també, el joc de col·locació de braços estesos en diagonal oberta cap amunt, o amb els punys col·locats a la cintura amb els colzes tirats enrere, presents en molts altres ballets del coreògraf. Últim punt a destacar: hi ha una cita a codis dels Grand Ballet com són la variació o la coda - i notablement, en la imatge final, un moment de sincronia dels vuit ballarins ballant sobre la mitja punta per acabar recollits com a grup al terra que recorda vagament, esquemàtica, com una broma, a un estol de cignes extrets d'un ballet blanc.
problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	Aquesta és una coreografia on l'accent, tot i les contaminacions gestuals o expressives, es troba en la relació entre música i moviment, sobretot en la primera part (fuga).
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	Vestuari com a 'problema' formal: mentre a la primera part les faldilles d'ells modifiquen o limiten o es percep que han tingut pes en la definició del tipus de moviments (treballades, per tant, com a restricció i no com a motiu temàtic o referent simbòlic de res) quan les faldilles desapareixen a la cavatina el joc relacional o dramàtic entre homes i dones sembla accentuar-se. Tot i això, el joc amb el vestuari segueix portant la veu cantant en aquest final, ara més centrat en les possibilitats que dona el cinturó dels ballarins.
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	Fuga: Allò obertament dramàtic és reduït a un esquema molt i molt distant, molt dins la coreografia, mantingut en el nivell formal. Algunes composicions i la direcció d'algunes mirades - lliures de pathos - apunten a alguna lectura o l'aparició d'algun tipus de personatge (com l'home fanfarró que fa bola, o que es deixa veure davant el grup de dones a la primera escena, i el retorn de les quatre dones replicant gestos similars, ara en direcció als homes i amb una càrrega irònica a causa de ser una repetició). En general, la divisió entre homes i dones dona un aire de 'batalla entre sexes', però de nou, tot queda en la composició, res se subratlla. Ni tan sols en un moment proper a un gag humorístic, amb un home recollit sobre si mateix al terra i una de les ballarines picant-lo dos vegades amb la mà oberta per 'fer-lo reaccionar' està construït esquemàticament, formalment, sobre la música i sense cap expressió facial o dramàtica afegida.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	Cavatina: just abans del seu inici, els homes s'han tret la faldilla. Hi ha una qüestió de vulnerabilitat que sembla igualar els ballarins d'ambdós sexes - també és l'únic fragment on les quatre parelles ballen juntes, sense que destaqui una o altra. Si bé el joc amb el cinturó - joc formal, joc de possibilitats coreogràfiques - sembla estar al centre, les decisions preses sí que marquen també un tipus de relació entre elles i ells i donen com a resultat imatges que són obertament sexuals - com per exemple l'acostar del cap d'uns o de les altres als genitals del seu partner. Les dones apareixen en la cavatina com a caràcters dominants, fins i tot quan són arrossegades per terra són ells qui semblen estar al servei d'elles i no al revés. Algunes imatges, com la de posar el peu sobre els homes mentre estan al terra, clarament subratllen aquesta sensació.

<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Daphnis & Chloë
Any, companyia	1972 - HNB
Música	Maurice Ravel - Suite nr. 2 uit Daphnis et Chloé
Repartiment original	Alexandra Radius, Han Ebbelaar, Harmen Tromp, Ronald Snijders, Erna Droog, Hlif Svavarsdottir, Piet Rowaan, Esther Brown, Hanneke Berlage + ensemble
Disseny vestuari	Jean Paul Vroom
Disseny escenografia	Jean-Paul Vroom
Disseny il·luminació	
Durada	15min
<b>Components</b>	
Ballarins	5x dones, 4x homes, i cos de dansa
Decorat	Com una muntanya en negre, el fons dibuixa una línia ondulant que separa cel i terra - exterior.
Vestuari	Ells: malla com d'assaig, replegat al turmell i amb una mena de suspensoris que agafen cul i cuixa i s'allarguen amb una tira fins a les espatlles. Tors nu, cinturó de xarol amb civella. Elles: bodi de color degradat, de clar a dalt cap a fosc a baix, acabat de minifalda.
Música	Peça musical sencera.
Altres elements	Noti's que el cos de dansa balla a peu nu, solistes amb sabatilla mitja punta ell i punta, ella.
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	El grup inicial, gran, evoluciona en escenes ràpides sense singificació particular: 3 parelles, quatre, ara dos... Anar i venir. Llavors sí: pas a dos central. Després d'aquest, torna el grup però per mantenir el duo al centre de l'acció, fins al final. La darrera imatge és col·lectiva.
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	no notable.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	A nivell musical destaca l'ús de la lentitud sobre l'allargament de les notes de Ravel. Sobretot en l'escena de sortida.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a si mateix o a altres.	Ballet gira al voltant de la idea de precisió. Es desconstrueix la idea de flow del clàssic, elevacions poc clàssiques, tot és lent i o sincopat, i molt en sincronia. Ni trampa ni cartró. Sensació accentuada al pas a dos: 'mira què sé fer' com a idea general. De nou, precisió a la vista de forma quirúrgica, lentitud al servei de veure com es desenvolupen mecànicament les figures, com funcionen. Afegit: no son dissenys 'clàssics' en sentit convencional, sinó que s'hi afegeixen variacions vanmanesques, 'rars': creua la cama per sobre de l'altra, dibuixo un arabesc des d'aquest encreuament, etc. No és tant una declinació com una complicació de la figura, no és una cita a un altre codi, sinó un embrutiment per nusos. Funcional, constructivista. Destaca, també: pas a dos en la segona part, on aquesta complicació es posa al servei de la celebració de la parella central. Funciona de mode simiar al grand pas a dos del Trencauous, aquesta idea, però en un disseny de moviment vanmanesc.

problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	veure anterior, la complicació en la construcció de figures com a motiu central de la proposta. Detaca: en el pas a dos, fragment llarg on la ballarina explora una variació de 'petits pas' sobre les puntes des d'un lloc que es deixa llegir semànticament però que es desenvolupa sobretot en allò sintàctic, la tensió ve del virtuosisme, del 'showing off' d'un saber fer quelcom - en aquest cas, mantenir-se i complicar i explorar les possibilitats de moviment mantenit-se sobre la punta en soledat i sense acompanyament ni suport de ningú.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	notable: el vestuari d'ells té un coeficient notablement més alt en sentit erotitzant que el d'elles. Destaca, també, l'elecció de fer ballar la majoria de ballarins a peus nus.
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	Destaca el pas a dos: el 'mira què sé fer' agafa en el cas de la parella principal també un caire semàntic. Ella apareix forta, autònoma, anticlássica en la representació de l'heroïna. Gestos i mirades cap a ell ho reforcen. Ell: ridiculitzat, una mica, representació des d'un lloc inferior, courtship, es pica, vol cridar la seva atenció etc. Més proper a l'actuació dramàtica i la pantomima. El solo d'ell és més explosiu, acompanya aquesta idea. Més encara: elecció de fer-lo acompanyar dels col·legues per acabar-la de seduir reforça la idea de què necessita ser més que 'ell sol' per poder-se medir a ella. La segona part segueix aquest línia narrativa, celebració de la parella i l'amor ideal, però molt construït des d'allò formal, veure nota anterior. Nota final: la construcció formal de la imatge final remet evidentment -però de forma anaeròtica, esquemàtica i col·lectiva- al sexe. Acaben follant, però l'energia de l'acte de la parella principal que seria lògica és difosa o allunyada a tots els nivells: formal (es una baixada al terra i prou), dramàtic (no s'hi afegeix cap expressió facial o altra, està integrat a coreografia) ni compositiu (després del pas a dos no és la parella central qui 'ho fa', sinó tothom, com un comentari a allò que no veiem).
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	els peus nus semblen reforçar, tot i que no sigui de forma literal, l'aspecte mitològic de fons. També l'aspecte escultural dels cossos d'ells sembla acompanyar aquest rerefons dramàtic.



<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Twilight
Any, companyia	1972 - HNB
Música	John Cage - The Perilous Night, per piano preparat
Repertiment original	Alexandra RADIUS, Han Ebbelaar
Disseny vestuari	Jean-Paul Vroom
Disseny escenografia	Jean-Paul Vroom
Disseny il·luminació	
Durada	12min
<b>Components</b>	
Ballarins	1 home, 1 dona
Decorat	Quadre impressionista que representa un fons urbà, industrial, amb un sol al capvespre, tons predominantment taronges.
Vestuari	Ell: Malla ajustada al cos sencer de color ocre. La part superior de la malla està oberta fins al melic i s'aguanta només per les espatlles. Sota la malla, una peça de roba semblant a un polo de màniga curta, color blau cel i també obert fins al melic, amb el coll obert. El collar del 'polo' està més o menys aixecat. Ella: Malles i vestit color carn. El vestit és més una camiseta llarga, just cobrint la cintura i de màniga ampla i fins al colze. Molts dels anys setanta. Porta sabates de taló -pumps- també de color carn.
Música	Partitura sencera de Cage, per a piano preparat, molt percutit.
Altres elements	Piano i pianista tocant en directe a l'escenari, mà dreta d'escenari al fons. N'hi ha una versió gravada a l'exterior de 1978, en un escenari similar al del quadre impressionista que cobreix l'escenari, i on també s'escolten els sons d'ocells etc.
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	Pas a dos
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	Els ballarins estan a escena tota l'estona. Destaca, per organització espacial, les dues vegades en què ella camina en un cercle gran per l'escenari, sobre talons, mentre ell balla.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	El caminar sobre talons és utilitzat com a complement rítmic afegit als sons percutits del piano preparat. El pas a dos coneix dues parts clarament diferenciades: una on ella balla amb sabates de taló, i l'altra sense.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a si mateix o a altres.	Vocabulari clàssic afectat per les sabates de taló en la primera part i, un cop tretes, pel contrast en el moviment quan les sabates desapareixen. Destaca: les primeres frases de moviment de la segona part són ballades ostensiblement en peu pla, sense obertura clàssica, en un paral·lel que sembla aparentment 'desordenat', imprecís. Posicions de mans típicament vanmanesques predominen. Destaca: alguns moviments típicament femenins són executats pel ballarí masculí (cigne).

problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferencia d'estatura, etc)	
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	Vocabulari clàssic afectat per les sabates de taló. Una part del disseny coreogràfic sembla pensat per donar atenció a com la sabata pot afectar la gestió del moviment, com pot modificar moviments clàssics, o es proposen moviments particulars buscant aprofitar aquest element. Exemple: marcar del taló al terra, sovintejat ús del flex en els developpés o grand jetés a la segona, repetició de moviments (grand jeté a la segona com a exemple) en una qualitat més sostinguda feta possible pel suport del taló, etc.
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	Si un pol d'atracció és la gestió formal i rítmica de la sabata de taló, l'altra està en la relació establerta entre els dos personatges. La gestió de mirades és evident i molt marcada en algunes ocasions. Ella el segueix amb la mirada mentres camina, ara sí ara no, coreogràficament. Destaca: mirada llarga i creuada, intensa, cap al final, després de la qual la qualitat dels moviments, fins llavors de caire 'desordenat' o menys precís que a la primera part sobre talons, torna a una calma 'tensa', on aquesta tensió és sostinguda per la qualitat i direcció de les mirades. La tensió es manté sobretot en la mirada, en el seu manteniment.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	L'ús de la sabata de taló també coneix un caràcter expressiu: caminar rítmic és un caminar ràpid, ple de caràcter, impacient. En el moment en què les sabates desapareixen, la segona part comença amb un seguit de frases molt 'llançades', plenes d'agafades, girs i manipulacions un tant descontrolades -com si el treure's de les sabates hagués deixat anar un elàstic que estava mantenint la tensió entre ambdós. Això es dona sobretot en la qualitat de l'execució i el disseny de la forma. No s'esplota expressivament o dramàticament més enllà de la mirada, l'expressió facial es manté bastant neutral tota l'estona.

<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Adagio Hammerklavier
Any, companyia	1973, HNB
Música	Ludwig van Beethoven - Piano Sonata No. 29, Opus 106, third part
Repertiment original	Monique Sand, Sonja Marchiolli, Alexandra Radius, Henny Jurriëns, Francis Sinceretti, Han Ebbelaar
Disseny vestuari	Jean Paul Vroom
Disseny escenografia	Jean Paul Vroom
Disseny il·luminació	Jan Hofstra
Durada	26min
<b>Components</b>	
Ballarins	3 homes, 3 dones
Decorat	Gran tela cobrint el fons de l'escenari, de mitja alçada cap amunt, i que es mou lleugerament i constant en formes ondulants amb l'ajut d'un ventilador col·locat fora d'escena a la banda esquerra de públic.
Vestuari	Ells: Mallot gruixut de cotó ribetejat, amb uns calçots que cobreixen la part genital amb algun detall en la costura - similar a roba d'assaig. Tot en blanc. Tors nu i collaret de plata. Elles: Mallot blanc i, per sobre, vestit de gasa transparent, amb faldilla ampla i no del tot ajustat sobre el tors - s'hi perceben arruguen i ondulacions. Tires sobre les espatlles, braços al descobert i tancat sobre el pit en forma de V. Detall de plata sobre el corpiño, al centre. La tela de gasa és transparent es mou, amb el moviment, en una suau ondulació que estableix un paral·lel estètic amb la tela del fons de l'escenari. Mitges carn i sabatilles de punta.
Música	La base musical és la versió de la partitura tocada per Christoph Eschenbach, que tardava sis minuts més de mitja que altres pianistes en la seva execució
Altres elements	La tela és il·luminada en blau des del mateix cantó d'on bufa el ventilador, amb un sol focus que dibuixa una línia diagonal sobre la tela, obrint-se d'esquerra a dreta.
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	Tres parelles que ballen en parella tota l'estona. Amb moments on les tres ballen juntes a mode d'entrada i transicions, el ballet s'organitza al voltant de tres passos a dos -un per parella.
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	Destaca l'entrada: les tres parelles col·locades a fons d'escenari, bastant juntes, a l'esquerra. Destaca: en els diferents passos a dos, les parelles que ocupen soles l'escenari fan ús de tot l'espai: hi ha desplaçament que cobreixen l'escenari sovint en moviment circular. Destaquen les transicions i enllaços entre un pas a dos i un altre: entrades i sortides de diferents ballarins tenen sempre quelcom 'inesperat' coreogràficament, es juga aquí amb les expectatives de l'audiència en aquest sentit.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	Destaca: la gestió coreogràfica amb el tempo estirat i allargat - i també ple de patetisme - de l'execució particular de la partitura a l'estil d'Eschenbach.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a si mateix o a altres.	Destaca: predominància de l'academicisme en el disseny de les figures - i la seva contaminació, notablement amb frases construïdes sobre el terra. Destaca, tb: un determinat 'humor sintàctic', encapsulat en determinats moments on la manera d'entrar o sortir dels ballarins a escena aborden la classicitat amb humor. Exemple: el llançament d'una ballarina per un ballarí als braços d'un altre, com un sac de patates inert però en posició vertical i braços en cinquena.

<p>problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferencia d'estatura, etc)</p>	<p>En la gestió de la lentitud de la partitura es concentra un dels pols d'atracció sintàctica: la construcció de figures és sovint també allargassada, precisa i notablement 'a la vista', sostinguda. La dificultat inherent a aquest sosteniment també atreu la mirada. Més: gestió del pes en aixecades i contrast amb moments on el moviment s'ataca amb rapidesa, explosivament però precisa, per tornar a moments més sostinguts. Timing, attack i musicalitat són la base per extreure aquesta suspensió, aquesta sensació física de sosteniment que es manté tens tota l'estona. Destaca: aquesta gestió i precisió en la construcció de figures es subratlla mitjançant la repetició de les mateixes en diverses ocasions - al final sembla, fins i tot, que cada parella adopti uns de les figures del seu pas a dos com a 'figura' signatura, i la repeteixen en la seqüència final a mode de comiat coreogràfic.</p>
<p>accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)</p>	<p>El moviment undulant de la tela de fons és perceptible tota l'estona, contribueix, també, a viure tota la peça com un sol moviment continuat amb contrastos i moments de contrapunt i de pausa, però on el fil de tensió estirat que la música proposa és també fet visible tota l'estona mitjançant aquest recurs.</p>
<p><b>Eros Semàntic</b></p>	
<p>Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)</p>	<p>La gestió de les mirades entre ballarins és un fil vermell de tota la peça. Destaca: la mirada baixa dels ballarins, que es manté gairebé tota l'estona - ja sigui en moments de grup o ballant en parella. Dona al tot una certa sensació d'inseguretat, de búsqueda o vergonya, de temptativa. Cap mirada directa al públic. Destaca: moments, sobretot en transicions, on els ballarins es miren entre si per 'veure a qui li toca' o per construir una determinada expectativa semàntica afegida a la coreogràfica. Destaca: L'humor que, a banda de sintàctic es construeix o se subratlla també en un ordre semàntic. Exemple: última elevació on, aixecada per sobre dels braços del seu partenaire i amb les cames obertes en un grand jeté en l'air, el ballari gira la ballarina sobre el seu eix perquè pugui mirar enrere i, encara suspesa en l'aire, tornar-se a girar per caminar cap a fora l'escena. Notable: en els passos a dos, i sempre construïts amb els ballarins mirant-se o bé entre si o bé al terra, l'actitud és bastant 'equitativa' entre homes i dones - tot i que a l'hora de permetre o convocar el moviment, apareix en repetides ocasions el recurs de fer que les dones mirin als homes per sobre l'espatlla, un cop establert contacte físic -com donant permís a iniciar el moviment.</p>
<p>accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)</p>	<p>La blancor, les joies.... Donen un sentit balletístic i elevat, i també apunten a una imatge virginal i pura que es podria associar a una estètica clàssica -i a la vegada a un sentit de puresa, d'innocència vinculada a la joventut que les joies apropen a la maduresa: semblen potenciar la imatge de persones en un moment vital liminal, entre l'adolescència i el ser adult.</p>

<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Le Sacre de printemps
Any, companyia	1974, HNB
Música	Igor Stravinsky - Sacre du printemps
Repartiment original	Alexandra Radius, Monique Sand, Anja Licher, Han Ebbelaar, Francis Sinceretti, Sandor Némethy, David Loring + ensemble
Disseny vestuari	Jean Paul Vroom
Disseny escenografia	Jean Paul Vroom
Disseny il·luminació	Howard Eldridge
Durada	34minuts
<b>Components</b>	
Ballarins	ballet per a tota la companyia del HNB, tres parelles solistes, 2x H/D, 1x H/H
Decorat	
Vestuari	Basat en roba d'assaig de ballarins convencionals, i dut a un terreny lleugerament més atàvic en alguns casos. Mallots, culots, escalfadors de llana, bodies, etc. Nois amb tors nu.
Música	ús sencer de la partitura de Stravinsky
Altres elements	
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	Moments grupals amb tres duets llargs intercalats. Destaca l'elecció de dedicar la primera part de la partitura gairebé exclusivament al grup d'homes, seguit del primer pas a dos, ballat també per dos homes. El grup de dones coneix només un moment breu de protagonisme, on es relaciona també amb un ballarí solista masculí.
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	Destaquen els moments on, a través de l'organització dels cossos en l'espai o de les entrades i les sortides, es dona una aparença ordenada, dissenyada, de desordre. Per exemple: el moment en què el grup de nois es troba repartit per l'escena i els ballarins s'aparten en aquells instant que els que estan ballant se'ls acosten (com si no s'hagués calculat bé la posició) o més cap al final, quan en un llarg anar passant de tots els intèrprets de l'esquerra a la dreta de l'escena grups més nombrosos i menys travessen l'escena ara caminant, ara corrent, ara fent algun pas més dissenyat a partir de la tècnica clàssica (un caminar més balletístic, per entendre'ns...). És un desordre dibuixat, esquemàtic, paradoxalment funcional al si de la partitura coreogràfica.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	Destaca, sobretot, la manera en què la coreografia es relaciona amb la partitura de Stravinsky. Cal recordar el valor quasi mític de la partitura, en part i també per la seva dificultat rítmica. En aquesta coreografia, sobretot en els moments grupals però en general també en els passos a dos, el moviment sembla dissenyat buscant els accents en la partitura, resultant en frases amb tempos lents, sincopats, molt ordenats i en contrast amb el desordre aparent de la partitura. En el mateix sentit destaca per contrast l'elecció de gestos i moviments molt poc vanmanescos per banals i poc estetitzats, com ara llargues rodolades per terra, agafant-se l'interior de les cuixes, d'un dels primers ballarins solistes a la primera part, o els salts repetits i estrafalaris, deixats anar, que es poden observar al final de la peça.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a sí mateix o a altres.	Ballet on es combinen els gestos menys 'clàssics' i/o 'vanmanescos' com els descrits a l'apartat anterior en relació a la música per embrutir una coreografia altrament molt estetitzada segons l'estil del coreògraf. En general, i considerant l'any en què es va estrenar, és un ballet que recorda en molts aspectes a Situation, per la manera en què es combina una certa quotidianitat o gestos pedestres amb una estetització del moviment clarament vanmanesca. L'ús del ballet clàssic sobretot es fa visible en els passos a dos. Destaca també l'ús del grup de forma majoritàriament sincrònica. Aparença de 'ballet blanc', capgirat en el cas del grup masculí tot just després de l'entrada, i amb més aparença clàssica en el fragment on el grup de dones balla enfrontada a un sol ballarí.

problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferencia d'estatura, etc)	El fil o tensió principal en aquest sentit sembla ser la relació amb la partitura musical, i la gestió d'un nombre tan elevat de ballarins. Semblaria que s'hagi pretès ordenar, o calmar, o mantenir tensa la relació entre coreografia i partitura, evitant en tot moment caure en el total caos o abandó que el ballar sobre la música sembla convidar - i que ha estat escollida com a estratègia per altres coreògrafs abans que van Manen, com és el cas de Béjart.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	En els moments grupals el manteniment de la sincronia i la frontalitat desactiven tota predominància del caràcter expressiu del disseny del moviment. En els tres passos a dos, tot i existir, com en tota interacció entre dos intèrprets en els seus ballets, un cert grau de tensió relacional, el disseny es manté majoritàriament frontal i sense gaire explotació del fragor vivencial o relacional més enllà de la necessitat de suport en l'execució de la forma. Allò expressiu queda encapsulat més aviat en el contrast i l'execució d'aquells gestos o moviments més 'salvatges', fora de tot codi, dissenyadament caòtics, com el rodolar per terra, o els salts, etc. El que destaca, en aquest sentit i però, és que tots aquests instants no semblen venir ni dur enlloc a nivell expressiu, dramàtic. En el cas concret d'aquesta partitura això sembla una decisió deliberada: no hi ha individu que sigui sacrificat, no hi ha història, no hi ha ni principi ni final ni fil argumental a seguir -com sí que era el cas en el ballet original i en altres versions coreogràfiques estrenades a posteriori.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	Destaca sobretot la nuesa relativa i la variació en els vestuaris masculins (tots amb tors nu, i més metonímicament semblants a roba tribal), i el seu contrast amb el vestuari més proper a la roba d'assaig convencional en el cas d'elles.

<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Vijf Tango's
Any, companyia	1977 - HNB
Música	Astor Piazzolla - Cinc tangos per a bandoneo amb acompanyament: Todo Buenos Aires, Mort, Vayamos al diablo, Resurrección del angel, Buenos Aires hora cero
Repertiment original	Sonja Marchioli, Clint Farha, Mea Venema, Valerie Valentine, Carmela Zegarelli, Nicolette Langestraat, Rachel Beaujean, Sophia Meermans, David Loring, Wade Walthall, Antonio Riina, John Brown, Stephen Baranovics, Leon Koning
Disseny vestuari	Jean Paul Vroom
Disseny escenografia	Jean Paul Vroom
Disseny il·luminació	Jan Hofstra
Durada	26min
<b>Components</b>	
Ballarins	14 ballarins: set dones set homes
Decorat	Un teló pintat al fons, amb motius cubistes en tons grisos i negres. Abstracte, hi predominen les línies verticals. Motius urbans?
Vestuari	Ells: malles negres, camisa negra folgada de màniga llarga. Elles: Vestit sobre genoll, acabat amb corpiño a la part superior - pectoral i braços al descobert. Un fons vermell intens, per sobre una segona capa negra, oberta per davant a la part de baix del cos i deixant sobresortir, a la part superior, un fragment vermell amb dos motius de línies negres gruixudes formant dos mitjos quadres concèntrics, un motiu sobre cada pit. Mitjes blanques i sabatilles de punta color carn.
Música	5 tango's amb diferents melodies i tonalitats: uns més melòdics i melancòlics, altres més amb ritmes més marcats.
Altres elements	
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	cada tango té una formació diferent: grup, sis homes i una dona, un home sol, dos homes i dues dones, i grup.
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	Destaca l'inici: homes i dones apareixen col·locats en files verticals, dones a l'esquerra i homes a la dreta. Destaca: Algunes transicions, on el final d'una cançó és utilitzat per plantejar la jugada del tango següent - per exemple, entre el primer i el segon tango - o precisament l'absència de transició, utilitzant una cançó sencera per accentuar la independència d'un determinat fragment (solo masculí).
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	Central, en aquest ballet, és la relació entre música i moviment.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a sí mateix o a altres.	Aquesta és la 'preocupació central' d'aquest ballet. Accentuada per l'ús de les puntes, la tècnica clàssica és explotada amb tocs virtuosístics en figures i desplaçaments diversos. Cites al món de tango són constants: apareixen 'classicitzades', com interferències o una disfressa de tango que tenyeix el ballet: Moments on les parelles s'agafen com en el ball de saló, algun caminar amb els genolls aixecats, alguna posició de braços com la dels sis homes en el segon tango -una mà a la cintura, l'altra penjant al lateral del cos, inusual dins el 'repertori' vanmanesc. Alguna col·locació funciona al revés, i és la posició clàssica la que és tenyida de tango: per exemple, al tango final, la dona que deixa reposar un attitude, d'esquenes, sobre la cama del seu partenair, i aquest acompanya la seva pujada des del terra cap a dalt - similar a un acompanyar d'un peu amb el peu de l'altre en les figures del tango. Notable és també la inversió d'alguna figura o col·locació clàssica, o la seva perversió: Destaca, la posició de la ballarina a l'inici del segon tango - típicament masculina, dominant, una cama doblegada, l'altra amb el genoll a terra, mans a la cintura, mirada frontal a l'espectador.

problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	En els tango's centrals les formacions proposen 'problemes' particulars i no-convencionals, a voltes: una dona sola amb sis ballarins masculins. Una variació sencera per a un home sol - molt rar en el cas de van Manen - i un pas a quatre que comença amb un pas a dos per dos homes, sols a escena fins a l'entrada de les seves 'contraparelles', entre cometes perquè no queda clar si 'la parella' és de configuració heterosexual o no. (en si mateix, una tensió afegida des d'allò compostiu)
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	El vestuari d'ells és sobri, i es mimetitzava amb el fons. Destaca el vermell del vestuari de les ballarines i amb ell, sobretot en el segon tango, el protagonisme del cos femení.
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	Vijf Tango's és un ballet d'exploració eminentment formal, de plaer en l'execució de la forma. Poc accent en allò dramàtic, notable és la quasi inexistent - i rara - contaminació del moviment amb expressions facials o corporals del dia a dia. El pathos, o la limitació del mateix, està en el plaer en l'execució dels moviments, expressat frontalment i sense més additius: veiem els intèrprets gaudir de l'execució i de l'acte de ballar. En alguns moments, la direcció de les mirades conté aquest 'entusiasme', com per exemple en el gest final del ballari solista al tercer tango: en un gest explosiu i final, caient de genolls en terra amb els braços en alt, manté la mirada baixa. Altres eleccions formals destaquen per la seva càrrega expressiva, com el marcar d'una punta al terra, amb la cama doblegada endavant i les mans a la cintura: desacomplexada, ferma, plena de força i verticalitat, arrelada al terra.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	veure anterior



<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Grand Trio
Any, companyia	1978 - Ballett der Wiener Staatsoper
Música	Franz Schubert - Pianotrio nr. 1 in Bes, 898 opus 99
Repartiment original	Gisela Cech, Georg Ditzl, Lily Jacob Scheuermann, Michael Birkmeyer + ensemble
Disseny vestuari	Jean Paul Vroom
Disseny escenografia	Jean-Paul Vroom
Disseny il·luminació	
Durada	30min
<b>Components</b>	
Ballarins	7x homes 7x dones
Decorat	1a part: saló, un interior, estructures similars a llibreries al fons, una cadira. 3a part: cel ennuvolat, un exterior
Vestuari	Dones: corpiño tancat amb tires sobre les espatlles, faldilla sota genoll amb volants, airoso, sabatilles de punta. Ells: malla ajustada a cames, colbert sense mànigues per sota camisa de manigues amples. Vestuari d'època.
Música	Peça musical sencera.
Altres elements	
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	Estructura molt 'romàntica' en el devenir d'escenes: inici de grup, variacions per a grup més petit, després pas a dos (primera part). 2a part és un entremès musical (!!). 3a part: entrada del grup sencer, ballarins al fons es miren les variacions de les parelles solistes. Tanca pas a dos, de nou.
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	Destaca, en la tercera part: com els ballarins es queden al fons mirant l'acció al centre. Molt poc vanmanesc i molt de divertissement. En la primera: la manera en què, d'esquena i a contrallum, la ballarina solista està a escena mirant al noi que balla en el seu solo.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	Ús de la cadira com a metàfora al primer pas a dos. Diferència entre interior i exterior a nivell decorat. Marc narratiu, teatral, que també és utilitzat com a tal
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a sí mateix o a altres.	Línia central d'allò 'modern' en aquesta peça. El marc, el vestuari, la música i l'estructura són molt 'petipà', de Grand Ballet. A nivell disseny de moviment, la tècnica clàssica és utilitzada de forma gairebé pura, però en tot s'hi observa la voluntat d'ensenyar, no sols el que els ballarins saben fer, sinó també el que el coreògraf 'sap' fer per organitzar el cos dins d'aquesta tècnica, la seva manera de fer particular. Balanchinià per allò que refereix a la declinació de les figures mantenint el marc, el codi, l'etiqueta i la convenció del paradigma (Palais de Cristal, per exemple). Eigenzinnigheid, picardía en la sintaxi. El marc tant convencional focalitza més encara l'atenció en aquest aspecte, present de forma permanent. -També en sintaxis: humor. Alguns moviments estan dissenyats com un gag visual - totalment deslligat del marc dramàtic o aspectes semàntics de l'acció. Disseny perquè sí, because I can, etc. vida paral·lela de les formes és més accentuat que en Petipa, aquí està l'aspecte més modern de la proposta.

problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferencia d'estatura, etc)	no notables, més enllà de recalcar això: la tensió entre el marc convencional, de grand ballet, i la vida de la forma en estil van Manen al seu si.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	contribució al marc convencional. Notable: diferència entre ambient interior (també de vida interior dels dos personatges principals) i exterior (on en forma de divertissement i sense que es converteixi en un festival, veiem als intèrpret en una mena de 'hanging out' pastoral).
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	Ballet també 'extrany', en el repertori vanmanesc, extranyament convencional en aquest sentit. Tot alimenta la perversió de la convenció sintàctica. A nivell semàntic la perversió està en l'humor amb què es presenten segons quines situacions i també figures. Ex: home balla amb la cadira mentre veu a la noia a fora d'escena: és una fantasia, es real? prefereix ballar amb la cadira o s'imagina que és la noia? Queda el dubte, però és a estones gairebé còmic. Per altra banda: un dels pocs ballets on la ballarina apareix com a figura fantasmagòrica, com a ombra de si mateixa que després esdevé de carn i ossos.... en la tercera part, destaca com el ballet també acaba amb un clar final feliç, però inclòs.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	reforç d'allò narratiu, dins i fora, vida interior dels personatges vs celebració exterior de l'amor en la societat etc. interpretable, simbòlic.

<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Live
Any, companyia	1979, HNB
Música	Franz Liszt - Sospiri; Bagatelle sans tonalité; Wiegenlied; Vier kleine Klavierstücke; Abschied
Repertiment original	Coleen Davis, Henny Jurriëns, Henk van Dijk (camera)
Disseny vestuari	Keso Dekker
Disseny escenografia	
Disseny il·luminació	Jan Hofstra
Durada	25min
<b>Components</b>	
Ballarins	1 home, una dona, un operari de càmera amb una càmera de vídeo
Decorat	
Vestuari	ella, mallot amb faldilla de color vermell, satinat, mitges blanques, sabatilles de punta. Roba d'assaig. Ells, roba de carrer. Texans, sabatilles, samarreta blanca màniga curta.
Música	música per a piano, gravació
Altres elements	joc de projecció en pantalla a fons de l'escenari, d'imatges graves en directe i en diferit.
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	primera part: pas a dos entre càmera i ballarina, imatges projectades en directe. Segona part: duet entre home i dona al foyer, gravat en directe i projectat a la pantalla a l'escenari. Tercera part: projecció d'un enregistrament anterior en pantalla, on es veu un nou duet entre els dos intèrprets. Coda: sortida de la ballarina al carrer, gravada i projectada en directe per la càmera.
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	destaca sobretot el joc amb els espais del teatre (escenari, platea, foyer, el carrer)
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	en aquest cas el gran element amb el que es relaciona la coreografia és el temps: la combinació del present amb imatges gravades en un passat, i òbviament l'estudi de les possibilitats que brinda la càmera, la projecció d'imatges en pantalla, gravades o no, etc.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a si mateix o a altres.	Destaca, sobretot a la primera part, com el moviment canvia en la relació amb la càmera, com ha estat dissenyat per accentuar els gestos al voltant de la cara, el disseny d'un puny o del peu.... I l'efecte que això té quan, des de platea, es veu tant en primeríssim primer pla en la imatge projectada com com a part d'un cos sencer en moviment i en pas a dos amb la càmera i el cos que l'opera sobre l'escenari.
problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	ús de la càmera. Hi ha un fil vermell que recorre la coreografia i que juga a fer visible la dramàtica de la peça a través de la influència o l'ús que es dona a la càmera. L'aspecte semàntic acompanya però no domina: té més pes l'apercebre de quin joc s'està proposant en relació a la posició que pren la càmera, què grava, què projecta, si segueix a la ballarina o no, si projecta en directe o no... (i què projecta). En aquest sentit, s'accentua sintàcticament la consciència del públic de ser voyeurs, una consciència que és despertada d'entrada a la primera escena, on la càmera comença per enfocar i projectar en directe no les imatges de la ballarina, sinó de part del públic assegut a platea, que es veu, de cop, des de platea, mirant-se.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	destaca l'elecció de vestuari diferent en el fragment gravat anteriorment en sala d'assaig, que ressalta encara més l'existència d'aquest fragment dins d'un entramat dramàtic que narra, mitjançant la càmera, un moment de reminiscència 'personal' de la ballarina, la sensació que estem veient un record.

<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	Destaca, tant a nivell gestual com expressiu, de mirades i d'actitud, l'oberta transliteració teatral d'un conflicte entre dues persones. La ballarina i el ballari, aquí, semblen (més que en altres ballets de van manen), si mateixos, explicant-nos un relat anecdòtic sobre la seva vida fora de l'escenari. De fet, els dos moments on aquest història es desenvolupa passen fora del teatre: al foyer, primer, i a la sala d'assaig, després. Aquesta 'baralla coreografiada' sembla voler accentuar la sensació del públic de ser voyeur de quelcom que no li pertoca -mediant la càmera, el seu espiell.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	Subratlla aquesta sensació l'ús de vestuari de carrer en el cas d'ell, i el marcat disseny de roba d'assaig en el d'ella, tot i el color vermell i el satí, que marquen estèticament la peça. Afegitó curiós: en sortir del teatre, al final, ella es posa un abric però no es treu les sabates de punta! Oferint un contrast curiós on, tot i tot, no la veiem mai a ella, la persona, no abandonem mai el terreny de la ficció i l'objectificació.

<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Sarcasmen
Any, companyia	1981 - HNB
Música	Prokofjev - cinc sarcasmes, opus 17 (1912)
Repertiment original	Rachel Beaujean, Clint Farha
Disseny vestuari	Hans van Manen
Disseny escenografia	
Disseny il·luminació	Jan Hofstra
Durada	12min
<b>Components</b>	
Ballarins	1x home, 1x dona (+1 pianista)
Decorat	No hi ha més escenografia que un piano de cua a escena
Vestuari	ell: sabatilles de mitja punta blanques, malla negra ajustada, tors descobert. Ella: sabatilles de punta color carn, mitges blanques, mallot amb faldilla curta de color negre (roba d'assaig)
Música	cinc parts, totes elles caracteritzades per combinació de fragments més marcats per staccato (més o menys intensos) i altres on apareix una melodia més harmònica, normalment en escala menor.
Altres elements	pianista a escena, toca el piano en directe
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	La peça és essencialment un pas a dos, però subdividit en tres fragments. Primer, un solo per part d'ell, després, un solo per part d'ella, per acabar amb un pas a dos en sentit estricta a partir del moment en el qual els dos entren en contacte l'un amb l'altre.
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacats)	La col·locació del ballarins en relació al piano juga un rol espacial. Ex. Ella comença recolzada al piano, amb braços creuats. Ell dona una volta al piano durant el primer fragment, i col·loca una mà al piano en l'última nota del mateix, just allà on ella s'havia recolzat fins llavors. Bona part del pas a dos es desenvolupa a la banda dreta (pov audiència) del piano
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	interacció amb pianista. S'esdevé en moments determinats, sobretot a través de joc de mirades i a tall d'anècdota. Quan el ballari es recolza al piano al final del primer fragment, per exemple, el silenci es manté fins que el ballari aparta la mà del piano, empès pel silenci i per la mirada desafiant del músic. Aquest joc amb el pianista es repeteix al final del 4t fragment musical. la peça juga a favor de la música. Els staccatos són aprofitats pels fragments més explosius, sobretot en solos, o més conflictius o de manipulació més sobtada i de gestos forts i directes entre ballarins. Els fragment més melòdics coincideixen amb els moments de contacte on la parella juga amb combinacions físiques entre cossos més pausades, i buscant moments de suspensió.
<b>Eros Sintàctic</b>	

ús del vocabulari classic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a si mateix o a altres.	En aquest duet el que preval és la interrelació dramàtica entre els dos personatges. Però tot i la importància d'allò irònic o anecdòtic, que se centra sobretot en el joc de mirades i en determinats moments obertament teatrals, hi ha altres moments on justament es deixa de banda l'expressió - també facial - per dur a terme accions físiques amb un caràcter determinat. Això és especialment remarcable en aquells moments on el caràcter físic i el tipus d'acció precisament ja denota una possible lectura en un sentit que acompanya el de la peça en general. El coreògraf escull en aquests moments no subratllar allò que els elements dinàmics ja apunten, i que es poden enllaçar amb el tenor general de la peça, donat pels marcadors coreogràfics més literalment dramàtics. Exemples: 1. Principi duet, ell l'agafa per la cintura, ella sobre una punta, i la fa girar sobre el seu eix, lentament i sense deixar-la anar. Va, torna, i torna a anar. Amb esforç, com qui mirat de col·locar un tap de suro a una ampolla. sense perdre contacte entre mirades però sense més afegit dramàtic. 2. En el 4t fragment musical, ella es col·loca al terra, panxa amunt, amb les cames en una V oberta a l'aire. Ell s'hi llança a sobre tres cops, fent xocar la seva àrea genital sobre la d'ella. Per més que sembli una acció sexual, l'actitud de l'un i de l'altre no varia, és dut a terme merament com a acció brusca i repetida. 3. 5a part musical, ell l'agafa a ella just jota les costelles i se la tira a sobre, xocant pit contra pit, mentre ella aguanta el cos amb tesnió muscular, braços col·locats en una V oberta cap amunt (col·locació signatura del coreògraf). De nou aguantant mirades, però sense actuació dramàtica o pathos afegit. 4. Tot i ser tractat des de l'aspecte més patètic en aquest cas, s'amaga des de la ironia en la coreografia alguna referència al codi clàssic, com la cita a la mort del cigne descrit més avall.
problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	
<h2>Eros Semàntic</h2>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	En aquest pas a dos, en totes les seves parts, els ballarins naveguen entre la gestió de passos acordats amb el coreògraf i un joc dramàtic clar de seducció i fricció amb clars tints sexuals. Elements purament dinàmics recolzen aquesta lectura, però el que fa prevaldre l'anècdota en el cas de Sarcasmen són els moments en què aquesta relació és explotada des d'una literalitat caricaturesca: ell, comportant-se com un adolescent envalentonat i frustrat a la vegada, ella com una noia amb més caràcter que ell, comentant sobre les seves accions i picant-lo perquè s'enrabii. Aquests personatges són contruïts mitjançant l'expressió facial i la manera en què determinats moviments es duen a terme. Exemples: 1. En un moment donat ella baixa al terra seguint una combinació de moviments que imita literalment la de la mort del cigne de Pavlova. Però després de baixar al terra, trenca radicalment amb aquest dibuix i s'obre de cames envers ell com si se li oferís sexualment. El comentari sobre el codi del ballet clàssic es fa des de la literalitat i l'expectativa que l'espectador reconegui aquest gest, reforçant l'anècdota i el joc de seducció que proposa amb el mateix. 2. A final de tercer fragment musical, i seguint una línia lògica i compositiva, els braços d'ambdós ballarins (col·locats en decalatge però encara davant l'un de l'altre) se separen per damunt dels seus caps, dibuixant un cercle cap avall que, en el cas d'ella, la porta a col·locar una mà sobre els seus genitals. Fins al moment d'agafar-los, és una acció derivada, simplement, de la coreografia, de l'acció. No és anecdòtic fins que ho és: finalment, ella agafa els genitals d'ell, i l'oberta sexualitat del gest sobreix la gestió física, més que en qualsevol altre moment de la peça. Això encara és subratllat pel fet que immediatament després ell engega una frase de moviment carregada de pathos, de nou immers totalment en el seu 'personatge' de nen rebec. 3. A l'inici del duet, la gestió del contacte entre els dos és marcadament anticlássica. No es busca l'acompanyament o el compartir/deixar del pes d'ella en les mans d'ell, o el deixar-se guiar per la tonalitat de l'impuls físic que ell proposa. No hi ha 'diàleg' físic sinó reaccions brusques i disharmonia, ella pren iniciativa en com i quina mesura respon. A banda d'alterar la convenció, en aquesta instància sí que se subratlla aquesta 'lluita' des de l'expressivitat dramàtica i el pathos. 4. Els moments d'interacció amb el pianista, tot i no formar part del joc de seducció entre ambdós, sí que subratllen encara més la predominància de l'aspecte interrelacional en el còmput global d'aquest ballet.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	de forma completa en el cas d'ella, i de forma metonímica en el cas d'ell, el vestuari d'ambdós remet al típic vestuari de ballarines i ballarins a l'escola, roba d'assaig, de classe de ballet. Esquema cromàtic inclòs.

<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Trois Gnosiennes
Any, companyia	1982 - HNB
Música	Erik Satie - Trois gnossiennes
Repartiment original	Maria Aradi, Henny Jurriëns
Disseny vestuari	Joop Stokvis / Hans van Manen
Disseny escenografia	Hans van Manen
Disseny il·luminació	Jan Hofstra
Durada	7min
<b>Components</b>	
Ballarins	1x home, 1x dona
Decorat	piano en moviment i figurants.
Vestuari	ell: malla color blau verd fosc cobrint tota la cama, sabatilla de mitja punta color carn, tors nu. Ella: mallot de ballarina, amb faldilla curta sobre cul, color blau cel. Malles color carn i sabatilles de punta.
Música	Trois Gnosiennes, tres peces curtes per a piano sol. 'Eery', com a qualitat o tenor dominant.
Altres elements	piano de cua i pianista toquen en directe i en escena. Tres figurants, homes, vestits igual que el ballarí, mouen el piano (sobre una tarima amb rodes) per l'escenari lentament mentres es desenvolupa la coreografia
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	pas a dos amb tres parts diferenciades per les tres parts musicals
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	Ens trobem als ballarins a escena, ella davant a mà dreta, ell més enrere i a l'esquerra de l'escenari. La primera part es desenvolupa més en contacte i al centre de l'escenari. La segona destaca per un moviment més continuat sobre una línia horitzontal, buscant la frontalitat envers l'audiència, i els ballarins separats l'un de l'altre però ballant bastant junts. La tercera part torna a ocupar el centre de l'escenari.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	El piano adopta diferents posicions que organitzen l'espai de forma diferent - tot i que no es busca una relació explícita amb la coreografia. Primer: darrere a mà dreta, després: davant a mà esquerra, i finalment i encara a la banda esquerra, una mica més enretirat.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a si mateix o a altres.	Recerca de figures que subratllen la lleugeresa d'ella a la primera part, molt centrades en la gestió de la diferència d'estatura, en extreure'n possibilitats coreogràfiques. Ballet marcadament clàssic, sobretot al principi i al final: s'accentua la imatge clàssica de la ballarina etèrea, i es duu fins a l'extrem o es tensa contra si mateixa fent també visible el pes de la ballarina i l'esforç del ballarí a l'hora de dur-la d'un lloc a un altre. Exemple: figura final. Preparació literalment clàssica, porté amb un desenvolupé en avant - però enlloc de deixar-la a terra, la ballarina canvia la posició de les cames mentre el ballarí fa com que la deixa a terra per guanyar un nou impuls que no arriba.
problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	La diferència d'estatura és col·locada al lloc central, és on es dirigeix la mirada i la gestió de la coreografia, a l'explotació de possibilitats que aquesta diferència brinda. Al primer fragment: accentuant la lleugeresa de la ballarina, la potencialitat de la suspensió i el sosteniment i elasticitat del moviment quan es compta amb un suport sòlid. O bé: la possibilitat del ballarí de dur el pes de la ballarina, fet visible en un porté molt allargat, ella en posició de quatre grapes però aixecada per l'esquena, ell amb braços totalment estesos. La carrega, caminant en cercle per tota l'escena, per després abraçar-la i baixar-la sota les seves cames, encara sense tocar el terra, on ella estira les extremitats en dues figures diferents abans de recuperar el contacte amb el terra.

accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	Vestuari, contrast entre ella (dona de carn i ossos, ballarina 'real') i ell, objecte eròtic, cos escultural a la vista.
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	La peça s'organitza en tres parts diferents. Mentre les dues primeres accentuen la diferència anatòmica entre els dos cosso, la tercera agafa un caràcter més 'semàntic', molt dins la forma de reducció dels gestos dramàtics dins la coreografia que és habitual en el seu estil. Destaca, en aquesta darrera part: posició de l'home mentre la ballarina li passa per davant, sobre les puntes i mirant a l'audiència. Ella accentua el voyeurisme, ell adopta de cop una actitud com desvalguda, espatlles caigudes, pit cap endins i cintura cap endavant, amb les mans obertes i els braços penjant. Destaca: acció repetida de buscar el contacte genital al terra d'ell: executat des de la més absoluta fredor i sense més recolzament dramàtic, però no obstant això llegeble semànticament, també pel contrast amb la resta de la coreografia: se subratlla però de manera esquemàtica un tipus de relació eròtica, sexual, carnal, una atracció entre els dos cossos que va més enllà de la forma.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	Vestuari, contrast entre ella (dona de carn i ossos, ballarina 'real') i ell, objecte eròtic, cos escultural a la vista.



<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Portrait
Any, companyia	1983 - Dansproduktie
Música	Erik Satie - Gnossiennes 4, 5, 6, Sarabande 1
Repartiment original	Pauline Daniëls, Henk van Dijk (followspotter)
Disseny vestuari	Keso Dekker
Disseny escenografia	Hans van Manen
Disseny il·luminació	
Durada	10min
<b>Components</b>	
Ballarins	1 ballarina i 1 operari de llum de seguiment (followspotter)
Decorat	Tarima de treball escènic quadrada i baixa, col·locada al centre de l'escena, més cap al fons però amb espai per passar-hi per darrere.
Vestuari	L'operador del focus va vestit de carrer, camisa i pantaló gris, sabates. Ella, vestida amb el que sembla un bikini o un conjunt de roba interior: dos triangles platejats sobre els pits, tancats per espatlles i per darrera amb cinta gris més fosc. Calça quasi tanga deixa mig cul al descobert. Balla descalça.
Música	Gnossiennes en piano, Sarabande en violí. El contrast entre la qualitat suau del piano, en aquestes partitures, i la relativa estridència del violí, són remarcables.
Altres elements	Element protagonista és el focus de seguiment, que funciona com a il·luminador i com a 'partenair' de la ballarina a la vegada.
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	les quatre parts musicals subdivideixen el 'duet' en quatre parts diferenciades. S'hi afegeix una cinquena part breu, al final, ballada en silenci.
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	La ballarina és dins l'espai tota l'estona. Destaca l'ús de la tarima, tant per la ballarina com per l'il·luminador, que reparteix l'espai i és utilitzada com a element amb el que l'acció es relaciona constantment.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	L'ús de la llum, donada per un únic focus de seguiment que obre i tanca el diafragma per il·luminar el cos de la ballarina de maneres i distàncies diferents, ocupa un lloc central en la proposta
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a si mateix o a altres.	Pauline Daniëls és una ballarina no entrenada en tècnica clàssica. Tot i això, es distingeixen diversos gestos vanmanescos que inscriuen encara la coreografia en el seu estil. Destaca: en termes generals la tècnica és molt més 'moderna' (cames en paral·lel, tensió muscular molt plena, agafada al terra, moviments aeròbics i ús del terra com a distincions notables). Ús d'un llenguatge molt 'grahamià' en alguns aspectes: mans en copa, contract-release com a estratègia dinàmica del tors, etc.
problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	el problema central està en el joc amb la llum, en aquest cas. És a dir: Recordant l'estratègia ja utilitzada a, aquí el llum de seguiment condueix la mirada i 'fa zoom' sobre determinades parts del cos, el seu estudi -o bé amplia el focus per veure el cos sencer i el moviment. O bé precisament veiem el cos ballant fora de la zona il·luminada, etc. La relació sintàctica que aquí és coreografiada és la dels diferents nivells de composició i lectura que desperten el cos en moviment i la llum que l'enfoca -o no. veure apartat següent.

accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	les diferents maneres d'il·luminar un cos en moviment amb un focus de seguiment: a prop, deixant només a l'abast de la mirada una part del cos; o bé des de dalt i des de darrere, deixant el cos en penombra, o bé des d'un racó i amb el diafragma obert, observant un cos més o menys il·luminat en funció de si es troba a prop o lluny, etc.
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	La ballarina no juga expressivament en allò referit a la cara o l'emocionalitat -tampoc en relació a la partitura musical. Això sí: sobretot al principi i al final, predominen gestos quotidians que són focalitzats sintàcticament però que també emeten una certa càrrega expressiva: cops de puny, etc. A la primera part prenen protagonisme gràcies al foc, que els il·lumina en exclusiva. En la part final no hi ha música, i aquest efecte més expressiu del 'tot' pren més protagonisme a causa del so (buscat, subratllat) que emeten aquests gestos sobre terra i tarima: el silenci els 'carrega' de protagonisme. En alguns instants, la relació entre ballarina i focus sembla tenir un valor semàntic: la ballarina juga amb la condició de saber-se observada.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	El cos particular - andrògin, atlètic - de Pauline Daniëls és escrutinitzat, vist, observat en detall, seguit pel focus. L'accentuació del nostre voyeurisme és assimilat o reforçat pel del focus, i la manera en la qual la ballarina juga a través de mirades neutres però directa o indirectament dirigides a allò que la mira/la il·lumina reforça aquesta sensació.

<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Bits and Pieces
Any, companyia	1984, HNB
Música	David Byrne - Two Soldiers; The Red House; Cloud Chamber. David Byrne + Brian Eno - The Jezebel Spirit. Felix Mendelssohn-Bartholdy - Lieder ohne Worte opus 62, nr. 5
Repartiment original	Rachel Beaujean, Amanda Beck, Jane Lord, Claire Philippart, Julie Stanzak, Kerrie Szuch, Leo Besseling, Wim Broeckx, Daniel Derdérian, Hein Hazenberg, John Wisman, Rob van Woerkom, Hans van Manen
Disseny vestuari	Keso Dekker
Disseny escenografia	Keso Dekker
Disseny il·luminació	Jan Hofstra
Durada	27min
<b>Components</b>	
Ballarins	6x dones 7x homes (originalment, l'home de més era Hans van Manen, en el rol de coreògraf)
Decorat	A destacar: 12 cadires senzilles, de color blanc amb potes metàl·liques.
Vestuari	Inici: roba de 'carrer' per a ells i elles, semblant a un kimono elles però amb sabata de taló, vestit en tons blau-gris. Ells, malla i jersei de color negre de màniga llarga però tancat amb una V molt oberta per davant. A sota, una camiseta de color gris similar al to del vestuari d'elles. A partir del pas a dos, roba 'de ballet': d'assaig pel pas a dos, i, pel grup, amb una referència metonímica a un aspecte soldadesc (trecanous?) per ells i elles per igual.
Música	combinació de música minimalista i electrònica. Amb tocs de 'western', pel que fa a les peces de David Byrne i Brian Eno, i una peça romàntica pel pas a dos.
Altres elements	Destaca l'ús de la il·luminació en la part grupal cap al final de la peça, gairebé tota ella il·luminada a contrallum o des dels laterals, molt en contrast amb la resta del ballet, on les llums semblen fredes, funcionals, poc teatralitzades. En general, tot el ballet s'acompanya d'una llum molt blanca, com de treball.
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	eminentment coreografiada com a peça de grup, amb l'excepció del pas a dos en roba d'assaig, que serveix de frontissa entre els dos 'universos': el de treball (estetitzat) i el de l'espectacle (com si)
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	Destaca el principi, en silenci, per una banda, i el joc d'organització espacial que ofereixen les cadires per una altra: si a la primera part les cadires sobretot s'organitzen en files (una llarga cobrint tota la horitzontal, o dues files en vertical, centrades i una de cares a l'altra) i són 'jugades' de manera molt funcional (per seure), a la segona part tornen convertides en elements escènics utilitzats coreogràficament pels intèrprets i repartides per tot l'escenari com a 'props' en relació al moviment.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	Destaca, per una banda, la diferència de vestuari, que ens permet llegir els ballarins, primer, com a personatges tots vestits iguals però representant, a causa de la seva proximitat a la roba de carrer, a una mateixa categoria: el públic d'un espectacle que seua a una cadira. El pas a dos ens trasllada a l'univers dels intèrprets, el dels ballarins -subratllat notablement pel fet que sentim la veu de la ballarina en directe a través d'un micròfon mentre balla, expressant coreogràficament, teatralitzada, la seva 'veu interior'. A partir del retorn del grup, el nou vestuari 'soldadesc' ens manté en l'univers dels ballarins de ballet. Destaca finalment i també en aquest sentit la roba del coreògraf, que és de carrer. Pel que fa a la música, el contrast entre el pas a dos (amb una música molt 'romàntica' que subratlla l'exercici coreogràfic com un compendi convencionalment balletístic) amb la resta de música minimalista i tubular/electrònica és molt gran.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a sí mateix o a altres.	Sobretot al pas a dos, on escoltem la veu de la ballarina explicant què sent o què espera del seu partner, és notablement clàssic en el seu disseny: quelcom que es posa al servei del <i>gag humorístic</i> que es volt proposar sobre l'univers particular del ballet, i dels personatges que l'habiten: els intèrprets representen el seu propi arquetip, la seva pròpia caricatura. Per la resta, la coreografia combina molts moments gestuals, obertament pantomímics, amb la construcció d'alguns moviments del vocabulari acadèmic com l'execució d'una pirouette, amb d'altres fragments més marcats per la combinació entre gest quotidià i ballat més 'corrent' en l'estil vanmanesc.

problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	El repte formal a la primera part sembla ser el deixar veure amb total transparència com una sèrie de moviments quotidians, duts a terme per ballarins que representen clarament personatges extrets de la vida real (encara que sigui només de forma esquemàtica), es pot arrelar no gensmenys en un univers essencialment coreogràfic. Tot i que l'accent en aquest ballet, la tensió, és més aviat semàntica (i relacionada amb el gènere de l'humor) aquesta tensió també es vehicula en molts instants sintàcticament. La primera escena sembla voler subratllar aquest aspecte formal i coreogràfic: les eines de construcció coreogràfica que regeixen la partitura de gestos obertament dramàtics (cànon d'1, cànon de 3 en 3, repeticions de frase, variacions sobre la mateixa, etc) són transparents, executats amb calma i absoluta frontalitat, etc. Que l'humor també es construeix sintàcticament es pot veure clarament, també, en l'escena de la pirouette, on tots els intèrprets comenten en un disseny marcadament coreogràfic l'intent d'una ballarina d'executar una pirouette)
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	Ja mencionat: veure a Eros Semàntic. També té un valor sintàctic, en tant que el comentari irònic que el ballet sencer proposa és sobre la 'quotidianitat' de la vida d'una ballarí o una ballarina de ballet com els que veiem a l'escenari: les referències de vestuari a l'univers del ballet també reforcen aquest aspecte meta-lingüístic de la proposta.
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballarí o ballarina particular)	Ballet molt construït al voltant de la pantomima, el gest, i fins i tot la PARAULA. Si en el pas a dos escoltem la 'veu interior' de la ballarina, expressada mentre balla a través d'un micròfon de diadema, en directe però no de forma espontània, l'escena grupal següent és tota ella una seqüència on els ballarins es corregeixen entre sí també de viva veu: s'accentua l'humor (que es troba al centre de la proposta), l'objectiu és fer riure i riure's de l'univers escènic propi meidant un disseny tant coreogràfic com teatralitzat. La tensió és la de la broma, i el ritme que la produeix la del registre de l'humor. És, també en aquest sentit, un ballet ple de sorpreses o 'punchlines', girs de guió inesperats que fan riure: l'aparició de la veu d'ella és una sorpresa, per exemple, així com també ho és la d'ell (que només escoltem un cop, quan grunyeix pel pes de la ballarina en una aixecada), o sobretot quan apareix a escenari el personatge del coreògraf que fa ballar a tothom a toc de pito (i que en l'estrena de la peça va ser interpretat pel propi van Manen)
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	Destaca com el vestuari acompanya i subratlla la lectura de tot el ballet com a escenes relacionades a un món reconeixible: el del ballet escènic, mostrant la dimensió del públic a la sala, els ballarins en roba d'assaig, i els ballarins amb roba escènica que remet o recorda a un dels personatges més famosos del repertori convencional (?). És una interpretació possible -i, de ser així, es manté la possible lectura simbòlica del mateix per referir al món dels personatges escènics des d'un arquetip reconeixible.

<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Pose, Exposed (Pianovariaties 4 i 5)
Any, companyia	1982 (Pose) i 1984 (Exposed), estrenada aquesta última en programa conjunt amb Pose.
Música	Exposed: Claude Debussy - Études nr. 1 en 10; Morceau de concours nr. 6; Berceuse héroïque
Repertiment original	Pose: Rachel Beaujean, Amanda Beck, Coleen Davis, Josiane Geys, Liliane Kuyer, René Kuijpers, Barbara Leach, Jane Lord, Cathy Nussbaumer, Esther Protzmann, Julie Stanzak, Kerrie Szuch, Paul Blanca. Exposed: Rachel Beaujean, Coleen Davis, Amanda Beck, Josiane Geys, Cathy Nussbaumer, Julie Stanzak, Kerrie Szuch, Clint Farha (en el rol de Paul Blanca), Sjoerd van den Berg, Leo Besseling, Daniel Derdérian, Reinbert Martijn, Rob van Woerkom
Disseny vestuari	Jean Paul Vroom
Disseny escenografia	Jean Paul Vroom
Disseny il·luminació	
Durada	30min (programa sencer)
<b>Components</b>	
Ballarins	Pose: 12 dones, i 1 home (Paul Blanca: ballarí no professional a l'estrena). Exposed: 7 dones i 6 homes.
Decorat	destaca: per Pose, la il·luminació del terra blanc amb llums blaves suaus, proper al to del vestuari d'elles.
Vestuari	Elles: Vestit ample, folgat, amb vol tant a mànigues com a faldilla. La faldilla es pot treure fàcilment. Mitges blanques, culot blanc. Talons, també blancs, a Pose, i sabatilles de punt blanca a Exposed. Ells: pantalons amples, d'esport, camiseta blanca (a Pose) i sabatilles d'esport. A Exposed: sabatilles de mitja punta blanques, la resta de vestuari es manté.
Música	Claude Debussy - Études nr. 12, 2 en 4 (Pose) i Claude Debussy - Études nr. 1 en 10; Morceau de concours nr. 6; Berceuse héroïque (Exposed)
Altres elements	Destaca: el joc amb el vestuari. Ell es treu la camiseta just després de començar, elles la faldilla poc després. El canvi de sabata entre les dues peces també ressalta.
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	Pose: Grup vs individu. Notable: elles comencen soles, ell entra més tard. Més endavant, elles repeteixen la coreografia de l'entrada però amb ell a escena, x tancar. Exposed: Obren ells, després tornen elles (7 enlloc de 12). Ballet grupal, tothom a escena tota l'estona, però destaca un pas a dos al mig de la peça mentre la resta d'intèrprets estan quietes i en la penombra, repartits individualment per l'espai. Moments alternats de moviments per a ells, per a elles, i algun on ballen junts i en parelles (i on es fa notar el desequilibri numèric al cantó femení).
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	Destaca: l'ús de la configuració dels grups movent-se en l'espai: línies, cercles, banda i banda, pinya, ocupant tota l'escena... També en relació a l'individu sol, buscant el contrast. També destaca: l'espaciment de cossos en la penombra per l'espai, al voltant/entre els quals balla la parella solista, a Exposed.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	Destaca el moment en penombra, ja mencionat en altres apartats.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a si mateix o a altres.	1. Ús de la figura del cos de ballet, la sincronia del ballet blanc - però aquí modernitzada, 'embrutida', 'vulgaritzada' a través de la barreja de moviments del codi clàssic amb gestos de caràcter quotidià, en el cas d'elles. S'hi suma: la manera en la qual a Exposed aquesta mateixa estratègia o configuració de grup ballant en sincronia (com a còpies d'un solista) és corporalitzada per un grup de nois. En el còmput global: sembla una batalla entre dos cossos de dansa o dos exèrcits de 'willies' moderns. 2. Moviment, sobretot a Pose i sobretot per del ballarí, en un registre totalment anti-balletístic: Es mou a través de gestos mñes quotidians, molts d'ells reminiscents al món de l'esport, la boxa, per exemple. 3. Explotació, mitjançant puntes, d'un llenguatge molt més proper al ballet en la segona part (Exposed). Puntes, petits-pas... l'embrutiment, en aquest sentit, de segons quines declinacions, capgirades de codi i canvis sobtats de registre de moviment són sorprenents. Exemple: Caiguda d'aixecada en arabesque a un penjar del braços d'ells per les aixelles, genolls plegats cap a un cantó: marcadament anticlàssic, proposat en trencament directe, sobtat, amb el disseny i el dinamisme de la frase anterior.

problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	La gestió del grup, del seu poder poètic com a còpies d'una sola figura sembla estar al centre. Es reforça amb l'entrada del grup d'ells a Exposed, però a Pose tot gira al voltant de la gestió del moviment lent, majoritàriament caminat, d'elles per l'escenari, dibuixant files, movent-se a l'una, o no, fent pinya, o no, etc. El contrast entre el grup i l'individu esdevé també un problema jugat formalment, més encara quan l'escena primera es repeteix però ara amb el noi plantat a davant de l'escenari: canvia la mirada d'elles i canvia la manera en què se'ns convida a mirar el mateix material coreogràfic: vet aquí la tensió. Es coreografia obertament la nostra mirada des de la composició per fer-nos notar la diferència dramàtica, la manera en què mirem i donem sentit al que veiem, en els dos casos. Un altre 'problema' formal a destacar és, a Exposed, el desequilibri numèric (7 noies vs 6 nois)!
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	Destaca: canvi en la línia estètica i el tipus de moviment proposat a causa de les sabates. Si a Pose l'estudi sobre el moviment que les sabates de taló permeten també té un impacte en el caràcter dels personatges que les duen, a la segona part les puntes ens apropen més a la figura del ballet blanc, modernitzat, subratllat pel contrast amb l'altre cos de dansa, el masculí. Les puntes són jugades gairebé de forma humorística per apropar-nos a estones a aquell univers.
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	Elles: sobretot a pose, la figura de la ballarina sincronitzada és duta al terreny de la dona dels anys vuitanta, emancipada i 'amençant' (per l'home) des de la quotidianitat. Mirades, poses (braços a cintura, cames obertes), i forma de caminar acompanyen el tenor de la música construint al seu voltant un suspens q també és obertament seductor (per lleugerament vulgar i descarat en el context en què es presenta). El vestuari, per altra banda molt correcte i elegant, els monyos... ofereixen un contrast a la imatge que el moviment deixa percebre. Ell: home vanmanesc 100% en allò referit al caràcter que se li otorga. Nen rebec, efeb, juvenil, immadur, fatxenda. Un caràcter que es manté també a Exposed i és jugat&explorat a través de gestos provinents del món de l'esport imbricats en la coreografia, entre altres -i que afecta a tot el grup de nois.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	Sense dubte, la roba de diari i la seva transformació durant la peça (treure's la faldilla, primer, i canviar-se de sabates, després) van afegint perspectives de lectura sobre el programa, en el seu donar voltes o estudiar coreogràficament la figura del cos de dansa. Això també té efecte a nivell relacional, semàntic. Sobretot a Exposed, el canvi de vestuari allunya allò 'quotidià' i roman molt més a la vista el joc compositiu de dos grups de sexe oposat jugant la mateixa 'carta' (la del cos de ballet sincrònic, convertint la peça sencera, en una de les capes, en una mena de batalla entre sexes que també és jugat des de l'ordre expressiu o des de la caricatura -i que 'guanya', com passa sovint en el cas vanmanesc, el cantó femení.

<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Ballet Scènes
Any, companyia	1985 - NDT
Música	Igor Stravinsky - Scènes de ballet
Repertiment original	Nacho Duato, Karin Heijninck, Fiona Lummis, Kirsten Debrock, France Nguyen, Brigitte Martin, Philip Taylor, Jean-Louis Cabané, Stephen Sheriff, Robert Benschop
Disseny vestuari	Keso Dekker
Disseny escenografia	Keso Dekker
Disseny il·luminació	Joop Caboort
Durada	20min
<b>Components</b>	
Ballarins	5x homes, 5x dones
Decorat	Fons, ciclorama verd clar. Cortines de cametes de vellut blau, terra il·luminat de color blau més clar.
Vestuari	Basat en vellut. Ells: Pantaló tres quarts arrapat amb un línia de rombos blancs, com d'arlequí, als laterals. Sabatilles de mitja punta verd elèctric. Braçalets amples, a ratlles, tors nu. Elles: vestit de tubo, també de vellut, també sota genoll. Espatlles al descobert, corpiño. Sabatilles amb motiu de ratlles, semblen sandàlies.
Música	Partitura profusament romàntica, plena, combinada amb fragments més 'moderns' i disharmònics. Destaca una 'escena' on la percussió té gran protagonisme en comparació amb la resta.
Altres elements	Ús de cigarretes i encenedors i cendrers com a atrezzo puntual per una de les escenes
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	La coreografia s'organitza, sobretot, en grup, com a tal o per parelles. Destaquen els moments en què aquest grup es gira o actua contra/per separat d'un individu (Nacho Duato, a l'estrena). Aquest mateix ballarí protagonitza l'únic pas a dos que es veu a la coreografia, així com un solo.
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	Destaca: entrada, homes i dones en fila sobre verticals esquerra i dreta de l'escenari. Configuració que es repeteix cap al final. Destaca: diversos instants on el grup forma un cercle o bé una pinya al voltant/darrere del ballarí 'solista'. Destaca: les configuracions on el grup fa formacions circulars o ballen en sincronia, frontalment i de cara a públic: tot de configuracions que, pel que fa a l'ordenació espacial, recorden als Grand Ballets convencionals.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	La vehemència musical no és 'jugada' en la dansa - s'opta, en general, per una relació contraposada i notable entre música i moviment -a excepció del fragment on 'mana' la percussió, que és aprofitada per explorar una fisicalitat més disharmònica o 'lletja' en el moviment. En tot plegat sembla amagar-s'hi una certa ironia.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a sí mateix o a altres.	El discurs sembla construir-se sobre configuracions que es poden reconèixer com a pertinents al codi del Grand Ballet. El títol de la partitura, traduït al neerlandès, ja hi refereix. Aquesta base és, però, tensada mitjançant diversos recursos -també semàntics. Ballet obertament irònic, no obstant això, també en sentit formal. Per exemple: el ballarí solista -un home- es relaciona amb el moviment buscant un contrast entre extensió de poses allargades i el seu trencament mitjançant gestos bruscos i anticlàssics: esquena corba, cames en paral·lel, etc. El cos és deixat caure, en aquests instants. Es juga molt amb el pes i la 'lletja' per dinamitar els valors associats a la classicitat de les configuracions (i els del romanticisme bombàstic de la partitura musical). Això també val per les configuracions de grup. Destaca: moment on les parelles, enlloc de ballar dempeus, ho fan de genolls. La comicitat és buscada des d'un lloc molt transparent com a recurs per no deixar apareixer del tot el 'ballet' en les 'escenes'.
problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	el problema principal està en la gestió del títol de la partitura: 'escenes de ballet' - i la recerca, en primer lloc formal, de jugar amb el paradigma i trencar-lo, embrutir-lo o capgirar-lo des d'un lloc obertament irònic.

accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	un dels recursos més destacats per fer el que he descrit fins aquí és l'aparició, en un moment donat, de cigarrretes que s'encenen, 'es ballen' (volent dir que les ballarines ballen mentres fumen), i s'apaguen en el moment en què apareixen uns cendrers, presentats -genoll en terra, com si fos una ofrena- per les contraparts masculines. Recurs molt 'narratiu' però posat en joc com un objecte i prou, com a part o complicació coreogràfica i moderna, afegida per tensar el codi, per embrutir allò balletístic.
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	Destaca: la primera mirada, buscant, perduda, de tots els ballarins mentre estan col·locats en les línies amb les que obre el ballet. Destaca: la manera en què el grup es relaciona amb el solista. Mirades de desaprovació o desinterés mentre ell es deixa caure repetidament al terra. No és un instant 'jugat' des de l'expressió facial, però sí en la qualitat del moviment, la manera de caure és dramàtica en si mateixa. Aquest caure és jugat formalment però també semàntica -i dona una impressió de tots contra un que és capgirada al final, quan cau tothom a terra menys ell.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	Destaca: el recurs de la cigarreta. És important mencionar que són ells qui ofereixen, encenen i acosten el cendrer perquè elles fumin i apaguin la cigarreta. La centralitat de la ballarina es manté (com en el codi romàntic convencional), així com l'adoració de l'home al servei de la seva aparició, però la dona és moderna i apareix molt més com una dona de carn i ossos - tot i que totes vesteixin, un recurs que de nou ens apropa a l'univers romàntic, al seu codi convencional.



<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	In the Future
Any, companyia	1986, Scapino
Música	David Byrne - Music for The Knee Plays: In the Future, Winter, The Sound of Business
Repartiment original	Marijke Schulte, Jennifer Haynes, Jacqueline Brugman, Marie Amélie Moreau, Ruth Eman, Mireille Scheidweiler, George Giraldo, Andreas Jüstrich, Wout Fransen, José Louis Vieira, Waldo Oliveira, Antonio Bettencourt
Disseny vestuari	Keso Dekker
Disseny escenografia	Keso Dekker
Disseny il·luminació	Keso Dekker
Durada	20 min
<b>Components</b>	
Ballarins	6x homes, 6x dones
Decorat	Fons sencer ocupat per un telò amb línies horitzontals: blanques i negres i de diferents gruixos a la meitat inferior, vermelles i verdes i blanques a la part superior
Vestuari	malles de cos sencer, tallades pel mateix patró elles i ells, braços descoberts. Verd poma estrident a la part frontal, vermell estrident a la part de darrera.
Música	Tres 'cançons' de música experimental, estrenades l'any anterior en el marc de l'òpera The Civil Wars, de Robert Wilson. Primera i última amb text en anglès, la del mig funciona com un 'adagi': és més lenta i harmònica. Tenor molt contemporani, predominància dels keyboards i el saxo.
Altres elements	La companyia o l'encàrrec com a nota rellevant: Scapino era llavors una companyia dedicada eminentment al públic juvenil i infantil.
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	A excepció d'una parella amb un caràcter lleugerament més destacat, la peça gira al voltant de l'acció del grup sencer. També destaca la divisió, en moments, en funció de gènere. Moments per a ells, altres per a elles. Però en general, és un ballet molt construït al voltant de l'acció de les 6 parelles en diferents configuracions, o dels 12 individus movent-se junts.
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	Horitzontalitat és predominant: repartits sobre tot l'escenari, omplint-lo en línies intercalades, o tots en fila.... Es nota que també coreogràficament l'efecte cromàtic del vestuari determina les eleccions coreogràfiques, el deixar aquest joc a la vista, l'explotació de les seves possibilitats estètiques.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	El vestuari és l'element central, l'efecte cromàtic vermell/verd 'xoca' o atrapa permanentment l'atenció. Notable: hi ha moments on clarament la coreografia s'ha dissenyat per ressaltar aquest contrast (inici i final com a moments més destacats) i en altres moments simplement 'passa', però l'organització espacial i la sincronia entre els intèrprets (pocs moments de 'caos') denoten també que el 'com es veuran els colors' s'ha tingut en compte en el disseny de la coreografia.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a si mateix o a altres.	Destaca: Joc cristal·lí en relació al disseny cromàtic de vestuari i escenografia com a element central. També destaca: combinació de vocabulari clàssic amb un tenor 'l'latinoamericà', gestos i actituds es veuen contaminats també a causa de la música - patrons que podrien provenir del mambo, per exemple. A nivell sintàctic també destaca com a 'winter' 4 parelles juntes construeixen un cànon fet de quatre posicions, i on una sola figura se separa en quatre posicions concatenades: caiguda d'ella, agafada de mans, recolliment en posició de sortida, i pirouette des d'allí. Veiem els passos, s'entén perfectament la mecànica, la repetició ho subratlla. No hi ha 'flow', ni elevació sinó desconstrucció de la frase en diverses poses o 'fotografies'.

problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	El patró rítmic destaca: complica la gestió de la coreografia clàssica, de la gestió de figures, a vegades fins a l'extrem. Es nota que pels ballarins entrenats en ballet aquest és un repte afegit que es planteja en l'execució, un que tensa moviment i mirada. Els 'aires de mambo' no només són una a contaminació del moviment sinó una complicació rítmica, un repte, un 'problema'. El vestuari roman al centre, però l'altra tensió sintàctica es dona en la relació amb la música, amb la gestió rítmica de la partitura.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	Vestuari al centre. Moments destacats: la horitzontal primera, mantinguda durant molta estona, amb els ballarins de perfil, deixant a la vista tant verd com vermell, per començar. O la línia final, preparant la salutació (generant expectativa, la veiem arribar), i on el mig gir sobre l'eix clou el ballet amb un transparent 'jugar dels colors' de la roba.
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	Ludisme al centre. Amb picades d'ullet cap a l'audiència constant, i amanit també pels 'aires de mambo', hi ha diversos moments on el ballet es pot descriure com a 'divertit' i 'lleuger'. Hi ha un cert infantilisme recobrint tota la proposta: res d'atracció sexual en sentit obert o tensió relacional en sentit obertament eròtic. Al contrari: molt enjogassat, una praxis coreogràfica i conjunta basada en el joc, i en el plaer de ballar-lo. Algunes figures són notablement còmiques o transparentment construïdes per un públic infantil: un punt clownesc, si es vol. La baixada al terra de la ballarina solista, elevada pel partenair i despres feta girar fins que, amb cames estirades, queda assegurada al terra com a exemple: el primer que toca el terra és el cul. Un altre exemple: el trenet, arrossegant peus per terra, cames doblegades, amb el que es juga repetidament per entrar i sortir d'escena reforça l'efecte col·lectiu dels colors del vestuari i vesteix la peça, per altra banda, del ludisme aquí descrit.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	veure notes anteriors. El vestuari també té -i és jugat- en un sentit lúdic, com a broma, com a joc clar que contribueix al caràcter 'cridaner' i un xic infantil de la proposta.

<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Black Cake
Any / Companyia	1989, NDT
Música	Pjotr Iljitsj Tsjaikovski - tercer moviment Symfonie nr. 6 (Pathétique) in b minor // Leoš Janáček - Adagio // Igor Stravinsky - Scherzo à la Russe // Pietro Mascagni - Intermezzo opera L'amico Fritz // Jules Massenet - Méditation opera Thaïs
Repertiment original	Sabine Kupferberg, Fiona Lummis, Brigitte Martin, Nancy Euverink, Elke Schepers, Cora Kroese, Nacho Duato, Paul Lightfoot, Lionel Hoche, Jean-Louis Cabané, Shaun Amyot, Rob Dungey, Martin Corri
Disseny vestuari	Keso Dekker
Disseny escenografia	Keso Dekker
Disseny il·luminació	Joop Caboort
Durada	30min
<b>Components</b>	
Ballarins	6 dones i 7 homes
Decorat	Fons d'escenari cobert amb tela negra, amb petits punt de cristall que, en contacte amb la llum, recorden a una nit estrellada
Vestuari	Elles: Vestits negres, de gala, amb brillantina. De diferents tons de gris o negre, i diferents materials -un d'ells, de làtex. Tots sota genoll, oberts a dalt, esquena i braços al descobert, convencionals, de 'còctel'. Mitges i sabates de taló (pumps). Ells: pantaló negre de vestir, lleugerament transparent, deixa entreveure el fil del tanga, tb de color negre. Sabates negres, cinturó fi negre i brillant (xarol). Samarreta ajustada al cos i lleugerament transparent, de màniga llarga. Tots igual.
Música	Combinació de peces curtes de diferents compositors. Totes del final del romanticisme, estrenades pels volts de 1890, o que refereixen a aquesta època (Scherzo à la Russe).
Altres elements	El setè ballari és un figurant, actua com a cambrer a la part final, entrant i sortint amb una safata amb copes de cava que ofereix, o no, als ballarins.
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	Tres passos a dos, envoltats per dos fragments de grup que obren i tanquen la peça.
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	Als fragments grupals, els ballarins es mouen per tot l'escenari. Els duets s'esdevenen majoritàriament sobre una sola línia horitzontal i bastant frontal: la frontalitat, en tots els fragments, és notable.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	Destaca l'estricta separació dels cinc fragments en relació a les peces musicals. Les transicions són netes, s'esdevenen en els silencis, cada escena funciona netament com un fragment separat de la resta, amb una 'història' o un caràcter diferenciat.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a sí mateix o a altres.	Tot el ballet juga amb els codis i gestos de determinats balls de saló, com el jive o el fox-trot, balls socials i de parella. La manera en què s'agafen els ballarins, el girar del cap d'elles en alguns girs, la sincronia en el caminar endavant o enrere, o l'ús de passos petits en el donar voltes de cada parella en són alguns exemples. Aquest codi predomina, però es veu aquí embrutit de diferents maneres: mentre a la primera part el trobem 'classicitat' (combinat amb arabescos i elevacions en attitude que ens apropen al codi del ballet), als passos a dos, sempre des del codi del ball social, es juga més amb la teatralitat per accentuar un o altre aspecte dramàtic o caricaturesc (que aprofita, a més a més, allò que emana de la partitura musical). Aquest contrast també és notable: totes les partitures són simfòniques, no encaixen amb els balls de saló que aquí formen la base del material: això també accentua la ironia que embolcalla tota la peça des de les eleccions formals.

problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	El 'problema' central sembla que es trobi en la gestió dels ritmes de l'humor. I un aspecte o decisió formal notable en aquest ballet, en aquest sentit, és la predominància de la frontalitat: els ballarins miren obertament a la sala en molts moments, incloent a l'audiència en les seves 'històries', fent-la particip dels 'gags'. El problema original ressona, també, en l'encàrrec: l'NDT va demanar a HvM un ballet per celebrar els vint anys de la companyia amb un 'pastís de fi de festa'. Aquest objectiu, convertit en concepte, en tema (en aquest cas, doncs, previ a l'elecció musical) es tradueix en el dibuix d'un context acorde, reconeixible, dramàtic: una recepció de final d'espectacle, potser, literalment ballada i coreografiada tenint presents els ritmes i modes del registre humorístic.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	Destaca la lleugera referència a l'univers BDSM: un dels vestits d'elles és de làtex negre, i les transparències en els vestuaris d'ells també apropen aquests vestits de tall més aviat convencional, de carrer, a aquest univers més aviat kinky. El contrast entre patró i material és una broma més. Destaca també la singularitat dels vestits d'elles, cada un és diferent tot i estar tots tallats pel mateix patró (convencional és, per tant, també el repartiment dels vestuaris segons el gènere: en una recepció sovint els homes vesteixen igual, les dones no)
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	La centralitat del registre humorístic destaca en relació a l'expressivitat de dues maneres diferents: 1. Els tres passos a dos es construeixen sobre els diferents caires dramàtic que la partitura escollida proposa, i relaciona el personatge femení de cada duet a un o altre 'tipus' de personatge. El primer: a l' enamorada. El segon: a la 'dominatrix' o 'femme fatale' (val la pena destacar l'exploació particular de les aptituds per aquest registre més còmic de Sabine Kupferberg, a l'estrena). El tercer: a la 'drama queen'. L'embrutiment del codi del ball de saló s'esdevé en cada duet a través de gestos i mirades obertament teatrals, cada duet un acudit diferent i diferenciat, ballat sobre cada partitura. 2. A la part final, el que es coreografia no és tant el moviment com la broma en si: veiem una escena teatral, la borratxera de fi de festa, organitzada coreogràficament. Un esquema de motius pensats des del registre de l'humor i compostos com a coreografia. A destacar, finalment: la decisió d'obrir i tancar l'espectacle amb dos moments que representen, en primera instància, una recepció, una festa. Des de la literalitat de la representació, es passa a la seva deformació mitjançant la coreografia (ball estilitzat i sicrònic a la primera escena) o mitjançant l'humor (la borratxera grupal de la darrera escena).
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	El vestuari i el decorat reforcen el vincle amb una determinada literalitat referencial: la festa de còctel, un unviars un tant cinematogràfic, també, de pel·lícula d'humor clàssica on els acudits són visualment transparents, caricaturescos, obertament dirigits a càmera. Black Cake parteix d'aquesta literalitat per fer possible l'humor, que no obstant això es construeix en i desde la coreografia dels cossos, la construcció d'imatges, el domini dels ritmes d'entrada i sortida, el contrast (escena final) o el subratllar del caràcter dramàtic de cada partitura musical.

<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Two
Any, companyia	1990 - NDT
Música	Ferruccio Busoni - Berceuse Élégiacque, opus 42, BV 252a (cançó de bressol d'un home al llit de mort de la seva mare)
Repertiment original	Brigitte Martin, Owen Montague
Disseny vestuari	Keso Dekker
Disseny escenografia	Keso Dekker
Disseny il·luminació	Joop Caboort
Durada	6min
<b>Components</b>	
Ballarins	1 home, 1 dona
Decorat	espai buit, fosc, negre el terra i negre el fons
Vestuari	Malla de cos sencer amb braços al descobert ella, tancada per dues tires a les espatlles. Pantalonet curt de licra i 'tank-top' de licra ell, dues peces cosides amb textura diferent entre si: un mate, l'altre no.
Música	Detall: no sembla una coincidència que la música, de to greu i en menor, sigui una cançó de bressol per una mare difunta: única referència explícita al fet que la mare de van Manen hagués mort poc abans d'aquest procés de creació.
Altres elements	La il·luminació acompanya l'ambient musical en sentit emocional, de color de la melodia
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	Pas a dos de sis minuts de durada.
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	En aixecar-se el teló, ella ocupa el centre de l'escena, totalment en fosc a banda d'un foc zenital que la il·lumina. Té la mirada baixa, dirigida a l'esquerra del públic, per on entra ell, caminant, un instant més tard i encara en silenci. La música comença amb el primer contacte físic entre ambdós: ell 'les posa en moviment'. La sortida és a la inversa: ell fa amén de sortir d'escena, però abans de marxar es gira, mira a la ballarina, i és ella qui abandona l'escena, deixant-lo sol.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	La música aporta un tenor dramàtic. Per la resta és un pas a dos construït sobre la partitura, acompanyant-la melòdicament i rítmica.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a sí mateix o a altres.	Ballet molt a l'estil van Manen en allò referit a la combinació de vocabulari acadèmic embrutit per altres registres -notablement, en aquest cas, gestos i modes de contacte físic entre els dos cossos que es deixen llegir des de la quotidianitat: donar-se la mà, recolzar el cap a l'espatlla de l'altre, etc. Però, també, el contacte entès com a oportunitat de compartir el pes: destaca el joc de desequilibri, de recolzament en allò coreogràfic (agafades, portés, extensions, etc).

problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	Sembla que el problema central a nivell sintàctic sigui la gestió de l'agafada: bona part de la coreografia es desenvolupa amb els dos ballarins agafant-se les mans l'una a l'altra. També destaca, en aquest sentit i també per altres gestos, el semblant de voler desconstruir gestos quotidians per imbricar-los en la partitura de moviment com a quelcom abstracte. És a dir, i per exemple: una abraçada 'normal' es desenvolupa amb ella col·locant els peus sobre els turmells d'ella, llavors els genolls, llavors la cintura, i d'allí es desenvolupa una nova figura. El valor dramàtic de l'abraçada primera no és explotat dramàticament a partir de la seva aparició, sinó formalment, funcionalment, física. El mateix passa amb moltes figures que es desenvolupen a partir del límit que imposa el fet que els dos intèrprets s'estiguin agafant de les mans: sembla un estudi de què es pot fer i què no des d'aquesta posició de sortida. Un altre exemple encara: la posició d'un cap recolzat sobre l'espatlla de l'altra, i la decisió de fer caminar els intèrprets cap al fons de l'escena mentre se separen, per veure fins on es pot aguantar el desequilibri per, després, desfer el camí fet.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	La gestió coreogràfica, sintàctica, de l'agafar-se, així com el tenor general dins l'estil coreogràfic de van Manen es veu tacat pels gestos quotidians ja descrits aquí a sobre. El caire semàntic aquí brilla, però, per la seva absència: els gestos no passen d'esquema -quelcom que contrasta, o es tensa, amb la referència musical al dol matern en un moment en què era vox populi que mare del coreògraf acabava de morir. Si es té en compte aquesta informació, destaca com van Manen NO hi insisteix, sinó tot el contrari. Només la sortida d'ella, que és qui abandona l'escenari, permet un vincle, una suggerència a aquesta anècdota vital i dramàtica, a la seva representació.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	Destaca, en general, la foscor que envolta l'escena, i el blau elèctric del mallot d'ella en contrast a la resta, que destaca molt i també permet una pista, un perfum de lectura expressiva en el sentit del dol apuntat aquí a sobre.

<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Visions Fugitives
Any, companyia	1990 - NDT
Música	Sergei Prokofiev - Visions fugitives, Opus 22
Repertiment original	Fiona Lummis, Brigitte Martin, Lisa Drake, Jean Emile, Jean-Louis Cabané, Paul Lightfoot
Disseny vestuari	Keso Dekker
Disseny escenografia	Keso Dekker
Disseny il·luminació	Joop Caboort
Durada	18
<b>Components</b>	
Ballarins	3x homes, 3x dones
Decorat	fines línies vertical de llum fluorescent, d'intensitat decreixent de baix a dalt, al fons de l'escenari, altrament totalment negre. Terra blanc.
Vestuari	Malles sobre cos sencer. Ells: de màniga llarga, coberts fins a turmell. Elles: braços al descobert. Totes les malles tenen un motiu de línies ajuntades, que semblen ondulants en el seu recorregut sobre la superfície del cos. Cada malla és d'un color diferent -en diferents tons de blau, gris o verd.
Música	Les Visions Fugitives de Prokofiev són un compendi de fragments musicals de diferent llargada, la més curta dura 26 segons, la més llarga 3 min. 10 segons
Altres elements	La il·luminació acompanya l'ambient musical en sentit emocional, de color de la melodia
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	Tota la coreografia es un anar i venir de diferents configuracions. Predominen els passos a dos, sempre les mateixes parelles, però també hi ha dos solos curts, una escena per a tres nois sols, seguida d'una on ballen les tres parelles juntes. Hi ha una parella que obre i tanca la peça i té, relativament, més protagonisme. En tres moments diferents veiem ballar el grup sencer com a grup (no en parelles). Junt amb el rol protagonista de la parella que obre i tanca, aquests moments donen una sensació d'estructura al global de la peça.
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	Les entrades i sortides són importants per la peça. En ser fragments curts, l'encavalcament d'una peça a una altra, la transició, agafa protagonisme (n'hi ha moltes). Destaquen alguns moments on l'entrada o la sortida es fa caminant de diferents maneres. En sentit d'organització en l'espai, destaquen per contrast amb la resta els fragments de grup -sobretot, el fragment on tots els ballarins es col·loquen en una sola línia horitzontal de cares a públic, i el fragment final on, amb una ballarina estirada al terra, la resta de ballarins caminen en desordre sobre diverses línies en horitzontal, al seu voltant i sense prestar-li atenció.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	La durada de cada fragment musical marca cada diferent escena. Sobretot en els fragments curts això té un efecte: cada fragment és respectat en el sentit que apareix una configuració nova, una escena nova. També el color emotiu de les partitures és més o menys aprofitat -sobretot en la partitura final, la més llarga.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a si mateix o a altres.	L'estil van Manen és notable: partitura farcida de moviments signatura. Tot i que el vocabulari clàssic segueix a la base, tot el ballet és 'vanmanesc'. Destaquen modes de fer distintament moderns, com exercicis compositiu on una determinada manera d'agafar-se entre dos ballarins és explotada i repetida (per exemple, una on un dels ballarins agafa la seva companya amb un braç envoltant la cintura per elevar-la d'un cantó a l'altre del seu cos, deixant-la sobre les sabatilles de mitja punta, amb les cames plegades i el cos en planxa, des d'on ella enllaça amb una sèrie de passos petits sobre les mitges puntes, endavant i enrere -frase que es repeteix dos cops). Destaca també i per exemple: el fragment on els tres ballarins masculins ballen sols. Gestos esquerps, llançades de braços per damunt del cap, col·locacions en V, desenvolupés amb els punys tancats i el braços plegats a l'alçada de les espatlles... tot de posicions distintivament vanmanesques.

problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	La durada de cada framgent musical és el 'problema' sintàctic més destacat: la seva gestió, la seva consideració com a unitat independent i en relació amb una línia visual i dramàtica construïda per la seva suma.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	El vestuari és abstracte, té un efecte merament estètic, no directament associable a la resta d'elements en joc o a l'evolució coreogràfica/dramàtica de la peça
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	El pas a dos originalment ballat per Jean Emile i Fiona Lummis obre i tanca la peça, i funciona com un fil vermell també en termes semàntics. Obertura i tancament són, també, dos moments on la combinació entre gest abstracte i gest reconeixible o associable a allò quotidià ressalten més. A l'entrada, destaca la posició d'ell al principi i al final de l'escena: d'esquenes, cintura cap a un cantó i cul enfora, un braç a la cintura i l'altre apuntant amunt -semblant a una pose de ball de discoteca. A l'escena final: un agafar d'ell del coll d'ella, repetit dues vegades sense més subratllament de l'efecte dramàtic, seguit d'un deixar anar sobtat i un elevar de les mans per damunt del cap ('jo no he fet res') quan ella es gira a mirar-lo. Al final de l'escena, de cop, ella deixa anar la tensió muscular i és manipulada per ell en un seguit d'elevacions on ella deixar anar tot el pes del seu cos. Aquest fragment acaba amb ell deixant-la al terra i caminant cap a fora d'escena, mentre entren altres ballarins que caminen normalment per l'escenari, com si fossin al carrer passant pel cantó del cos d'una persona inerta, fins que es fa fosc. Costat per costat d'aquesta 'mort' escenificada coreogràficament, destaca, també i per altra banda: l'humor. En alguns moments, sobretot els fragments més curts, entren en joc maneres de caminar dissenyades per tenir un efecte còmic -sobretot en entrades i sortides (un caminar de puntetes ràpid al voltant de la parella mentra l'altra avança tranquil·lament, o uns salitorns que semblen imitar uns cavalls). Un altre exemple: la primera configuració de grup sencer contrasta fortament amb allò presenciats fins llavors. Els ballarins entren un a un per col·locar-se en fila i executen un cànon de gestos obertament dramàtics i cap a públic: un donar-se un cop de puny a la panxa i un caure en terra (una altra forma de morir, per altra banda, però aquesta plantejada des d'un registre més aviat còmic).
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	El vestuari és abstracte, té un efecte merament estètic, no directament associable a la resta d'elements en joc o a l'evolució coreogràfica de la peça. La il·luminació en canvi recolza o subratlla en ocasions el color dramàtic de la coreografia, sobretot al voltant de la parella protagonista i en l'escena final.



<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Andante
Any, companyia	1991 - NDT
Música	Wolfgang Amadeus Mozart - Andante uit Symfonie nr. 40, KV 550
Repartiment original	Fiona Lummis, Jean Émile
Disseny vestuari	Keso Dekker
Disseny escenografia	Keso Dekker
Disseny il·luminació	Joop Caboot
Durada	10min
<b>Components</b>	
Ballarins	1 ballari (negre, al repartiment original), 1 ballarina
Decorat	Aranya de llums immensa, projectada sobre fons negre
Vestuari	ell: pantalons satinats de color blau elèctric, sota genoll, mitges blanques, sabatilles de mitja punta. Ella: mitges igualment blanques, bodi satinat color carn -del que només es veuen les calces. Corpinyo negre amb lluentons daurats a la part superior i mànigues. De la part baixa hi penja un serrell de petites pedres negres, brillants.
Música	Wolfgang Amadeus Mozart - Andante, Simfonia nr. 40, KV 550
Altres elements	
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	Pas a dos
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	La ballarina entra primer pel lateral esquerre, ell entra segons més tard per l'altre costat. El ballet es desenvolupa en la seva gran majoria frontalment, sobre la horitzontal, cares a públic.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	El decorat - l'aranya de llums - i el vestuari recolzen el temps històric on sembla voler col·locar-se la coreografia, i que coincideix amb el de l'època en què es va compondre la partitura musical.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a si mateix o a altres.	En la seva frontalitat, la coreografia es desenvolupa sobre passos molt evidentment pertinents al vocabulari clàssic -excitats sovint de forma sobtada sobre el temps musical. Contaminat per múltiples moviments signatura -col·locacions de braços a cintura, V elevada, etc. A la manera en què s'executen els moviments s'hi suma, a nivell d'embrutiment, frases on aquest registre tècnic quasi-desapareix: cames en paral·lel, agafades per la cintura amb el braç sencer, etc.

problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	Potser, la horitzontalitat sostinguda. Potser, també, el contrast de vestuari històric i el cos descobert i de pell negra del ballari (a l'estrena, Jean Émile): com a detall emancipador, com a 'statement' formal. Escollir precisament un ballari negre en aquest context, en un ballet que es col·loca en un temps que es deixa llegir com el d'una cort europea del segle XVIII, no és baladi. HVM no ho problematitza: pren aquesta decisió i prou.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	ús és més aviat d'ordre semàntic en aquest ballet, veure apartat anterior
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	tot el ballet es desenvolupa com un estira i arronsa entre els dos ballarins. Es busquen, se separen, miren d'encaixar i ballar junts, però en els moments de contacte no hi ha mai harmonia.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	Vestuari, decorat, música recolzen l'ubicar del pas a dos en un període històric determinat -no literlament, però com a suggerència.

<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Theme
Any, companyia	1991 - Nationaal Fonds
Música	Harry de Wit - Canto Josephine
Repertiment original	Karin Post, Michael Beards
Disseny vestuari	Keso Dekker
Disseny escenografia	Peter Struycken
Disseny il·luminació	Hans van Manen
Durada	8min 40s
<b>Components</b>	
Ballarins	1 ballarí, 1 ballarina
Decorat	Penjat al fons, teles verdes? Arroplegades?
Vestuari	Sabatilles de mitja punta color carn, mallot de cos sencer, cobrint cames i part frontal del cos -agafant el coll però deixant braços i esquena al descobert. Igual per ell i per a ella.
Música	Harry de Wit - Canto Josephine
Altres elements	minima, lateral. Cossos la major part del temps en quasi penombra.
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	Pas a dos.
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	Els ballarins ja són a escena quan s'obre el teló, i es queden a escena durant tota la peça, que es desenvolupa com un sol pas a dos en l'espai. Sobretot desenvolupat en l'espai central.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	El joc central és amb la llum. N'hi ha molt poca, els cossos gairebé desapareixen, i molts moviments només són (en versió gravada) parcialment visibles.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a sí mateix o a altres.	Dansa moderna disfressada de clàssicitat. Dos ballarins de dansa moderna del National Fonds ballen en l'estil de van Manen.
problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	Per una banda, precisament aquest entremig, on els dos intèrprets s'avenen a ballar amb línies estirades i figures clarament provinents del vocabulari del ballet, que en els seus cossos apareixen de manera 'diferent', atrau l'atenció. Per altra banda, el joc amb la llum: el gran experiment o interès no està tant en el moviment en si, sinó en la tensió que genera la seva desaparició o aparició fragmentada a causa de l'absència de llum. Sabem que passa, sabem que hi és, però amb prou feines s'aprecia.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	La foscor del mallot sobre el fons també fosc i el decorat verd que penja al fons recolza o subratlla o fa encara més extrema encara la importància de la no-possibilitat de veure el moviment sencer. Allò que salta a la vista és la part del cos que sí que es veu: braços, mans, peus, cap, esquena.

<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	Pas a dos on els intèrprets es miren majoritàriament entre si. No hi ha mirades a públic, la quarta paret es manté en peu
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	no aplica

<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Fantasia
Any, companyia	1993 - NDT
Música	JS Bach. Choral Overture, BWV 659 / Prelude in A Minor (Fantasie), BWV 922 / Choral arrangement, BWV 659
Repertiment original	Fiona Lummis, Sol Léon, Cora Kroese, Jean Emile, Paul Lightfoot, Jorma Elo
Disseny vestuari	Keso Dekker
Disseny escenografia	Keso Dekker
Disseny il·luminació	Joop Caboot
Durada	18min
<b>Components</b>	
Ballarins	3x homes, 3x dones.
Decorat	inexistent: caixa negra
Vestuari	Malles ajustades al cos, de colors diferents. Cada malla d'un color. Només cobrint les cames, ells. A elles, una malla única els cobreix el cos des dels turmells fins al pit, deixant braços, clavicules i bona part de l'esquena al descobert. Element destacat (ells): cinturó prim de xarol negre. Element destacat (elles): L'acabat arrodonit de la malla, en forma de cor, sobre els pits.
Música	primera peça: piano, adagio. Segona peça: piano, fantasia. Tercera, tocada immediatament després, piano, adagi
Altres elements	predominantment il·luminada a contrallum o amb llum tènue, part posterior de l'escena en fosc
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	La peça comença amb les tres ballarines al fons de l'escenari, a contrallum. Després d'un breu moment a sis, els homes també compten amb un moment sols. En general, la peça combina moments grupals dels sis ballarins junts, sempre organitzats home/dona, sempre les mateixes parelles. Intercal·lats, tres duets. El final del tercer duet anuncia el final de la peça, trenca amb el patró de la unitat del grup.
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	Destacat: L'ús del fons de l'escenari en fosc com a lloc per on entren i surten els ballarins. Destacat: combinar una composició de graella en horitzontal (tres ballarines davant, tres ballarins darrere, al centre de l'escenari i al fons) amb la mateixa composició però agafant l'orientació oposada, en vertical (sempre des del punt de vista del públic). Destacat: ús final de l'espai, que trenca amb el patró de tota la peça. L'últim duet es col·loca en diagonal, al fons esquerra, i observa l'escena mentre les altres dues parelles passen d'un cantó a l'altre amb elevacions. Per tancar, l'última parella desapareix, caminant, pel lateral dret. Destaca: ús del canon en gairebé totes les transicions.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	Destaca l'ús del contrallum. Part de darrere l'escenari en absolut fosc, no varia. Quan els ballarins entren o s'apropen a aquella àrea, no se'ls veu la cara, la coreografia sembla jugar conscientment amb aquest fet. Sobretot els duets es donen a la part més frontal de l'escenari, tots els fragments de grup es queden més enrere.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a si mateix o a altres.	Ballet ple de cites coreogràfiques literals al seu propi ballet Adagio Hammerklavier (un altre ballet a 6, però ara la coreografia és una comissió de l'NDT, no l'HNB). Destaca, en aquest ballet, el contrast entre gestos esquerps i moviments sinuosos. Exemple: la primera seqüència de braços d'elles. Una sèrie de col·locacions clàssiques de braços, executades de forma seca, sincopada, àgil, d'una posició a la següent, 'poses estàtiques', donen pas a una sèrie de moviments sinuosos, començant des de la cintura, amb els braços agafats al lateral del cos.
problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	Central en aquest ballet és el contrast entre gestos esquerps i fragments de moviments més sinuosos. La lectura del caràcter musical sembla el principal motor compositiu d'aquest ballet, i acompanya en molts casos aquest contrast en els moviments. La similitud d'alguns fragments musicals amb l'Adagio Hammerklavier de Beethoven, coreografiat per van Manen l'any 1973, és el possible motor per a la cita literal a moviments extrets d'aquell ballet, i a l'ús de la mateixa configuració de 3+3 ballant al voltant de tres duets separats. La diferència en el caràcter de la música escollida, per això, posa també l'accent en la diferència entre els dos ballets: AH se centrava en la lentitud, aquí la mateixa configuració d'intèrprets (i l'execució d'algunes frases de moviment bastant similars) emeten una energia molt diferent.

accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	El detall dels cinturons de xarol i la forma del corsé semblen apuntar lleugerament el temps històric de la partitura musical, una esquitxada possible de referent al ballet de cort. Però destaca molt més, en aquest ballet, el joc amb l'efecte del contrallum, i com aquest afecta la visibilitat o no dels ballarins, les seves expressions, la qualitat dels seus gestos. Sembla que coreogràficament s'hagi jugat amb aquest efecte conscientment. Exemple: la sinuositat del cos de les ballarines comença tan sols quan surten del contrallum, no abans. Quan les veiem, cara inclosa.
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	Destaca la diferència en el plantejament de cada un dels tres duets. En tots ells, el contrast entre gestos esquerps i fragments més sinuosos, on els moviments s'encadenen suaument, és present. Però cada un té un caràcter particular. El primer es queda més en el terreny formal, i els ballarins no entren gairebé en contacte visual l'un amb l'altra. Allò dramàtic resta en un terreny merament esquemàtic, per exemple, en una elevació on ell l'agafa a ella per la cintura, abraçant-la, ella mou braços i cames en flex en un gest que recorda el de nedar en una piscina -i on la càrrega dramàtica, patètica, és per tant present però no reforçada amb altres trets, no arriba a ser un forceig o un intent d'ella d'alliberar-se de l'abraçada. El segon duet, en canvi, sembla explotar la particularitat dels intèrprets (sobretot el caràcter d'ella, Sol León, a l'estrena) i juga molt més a emetre, a través del contrast entre gest esquerp i moviment sinuós, un joc relacional més marcadament narratiu: ell la desplaça, però ella es desfà de la seva agafada o hi reacciona amb gestos més carregats de pathos. Del tercer, en destaquen el principi i el final. Al començar el duet, ell observa amb detall el seu propi gest d'agafar la mà a la seva partenair, mentres ella se'l mira. Si al segon duet l'accent estava més en la connotació dramàtica d'allò esquerp en els moviments, aquí sembla que s'explotin més aviat els fragments o moviments suaus -per exemple, en un fragment on ella busca el suport d'ell amb els braços baixos, de puntetes i amb les espatlles arronsades, el seu cap sobre el seu pit i desplaçant-se amb petits passos per seguir buscant el recolzament, tot això mentre ell camina cap enrere amb passos allargats, oferint-li el suport que necessita per no caure.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	L'ús del contrallum, l'aparició dels cossos des de la foscor i la llum tènue generalitzada marquen també l'ambient dramàtic, el color emocional que acompanya tota la peça com una ombra. El contrast entre gestos esquerps i més sinuosos, entre agressivitat i dolçor, si es vol, pren un altre caràcter gràcies als diferents caràcters o tonalitats de la partitura musical -per una banda- i per la quantitat de llum que els il·lumina, per una altra.

<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Concertante
Any, companyia	1994, NDT
Música	Frank Martin - Petite symphonie concertante
Repartiment original	Catherine Riesi, Yolanda Martin, Yvonne Jacob, Mario Radacovsky, Dylan Newcomb, Patrick Marin, Sebastien Mari
Disseny vestuari	Keso Dekker
Disseny escenografia	Keso Dekker
Disseny il·luminació	Joop Caboort
Durada	21min
<b>Components</b>	
Ballarins	4x dones, 4x homes
Decorat	Escenari totalment buit, terra negra.
Vestuari	Malles de cos sencer arrapades al cos. Elles, tancada per darrere el coll, esquena descoberta i tons blaus. Ells, tires a les espatlles i tons verds apagats. Totes: motiu de ratlles verticals que cobreixen tota la malla, similar a Visions fugitives.
Música	Composició de mitjans segle XX, 1944, neoclàssica, estrident, disharmònica en molts moments, un 'repte' per a l'oïda convencional. Molt construïda, per contrast, sobre instrument altament 'clàssics' o fins i tot barrocs com l'harpiscord i l'arpa en combinació inusual amb piano i altres cordes. Descrit com a 'distant echo of Bach's Branderburg Concerto'.
Altres elements	
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	Peça organitzada al voltant d'una parella solista que obre la peça, té un llarg pas a dos central i la torna a tancar poc abans del final. El fragment musical final es deixa llegir com un 'fi de festa' on queden concentrats tots els motius dinàmics explorats durant la peça. Entremig, combinacions de les altres tres parelles, grups de 4 nois, de 4 noies, fragments curts, encavalcaments ràpids.
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	Recursos coneguts en van Manen: detallada atenció en la manera en què una escena i altra s'encavalquen, molt de focus en la transició, en com els fragments s'enllacen entre si de diferents maneres.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	Destaca l'absència absoluta de tot element o focus d'atenció en res que no sigui el moviment i la seva relació amb la música. La relació amb la música, junt amb l'esquema semàntic construït per la parella solista, ho és 'tot'. La música regira o embrut allò clàssic (instrument, harmonia, etc) i aquí sembla que amb el moviment es vulgui fer, principalment, el mateix. Harpiscord fet 'modern' és ressaltat per un clar embrutiment de les figures de la tècnica del ballet clàssic en el moviment.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a si mateix o a altres.	Notablement anticlàssic. Gran focus d'atenció: l'embrutiment. Ja des de l'entrada - els ballarins entren caminant d'esquenes, i el primer motiu de moviment és un gir de cintura extremat, circular, i executat lentament i sostinguda -l'antítesi de la sort de moviment que el ballet clàssic sol proposar. Ballarins entren un a un, i el primer solo de la solista també destaca en aquest sentit: braços marcadament anticlàssics, gairebé una cita a Martha Graham o Mary Wigman, fins i tot. També el primer solo d'ell és, per contrast, ràpid i ple de 'rareces' en el moviment, molt més extrem que en el cas posterior de Solo, per exemple.
problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	La complicació tècnica ve de l'embrutiment. Tot Concertante sembla un ballet on l'exploració sintàctica del moviment dins l'estil vanmanesc, en clara relació amb la partitura musical (en si mateixa, una partitura que proposa una modernització del so i les possibilitats d'un instrument clàssic) estiguin al centre de la proposta.

accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	No hi ha rastre d'una història. En el concatenar-se de figures i composicions allò semàntic es perd de vista. L'única àncora és el duo solista, i l'únic rastre dramàtic està en la diferència de caràcter entre el primer pas a dos i el segon. El primer té un caràcter marcadament sintàctic: el contacte entre cossos és utilitzat més per extreure encara més l'embrutament del vocabulari clàssic (a través de la gestió del pes compartit, elevacions 'extranyes' etc., per exemple) que per explotar l'aspecte relacional, dramàtic. Això sí: les mirades són clarament definides en la seva direccionalitat, en un recurs molt vanmanesc. Però poc més. Motius ja vistos a l'entrada són repetits i explorats, el pas a dos sembla una variació coreogràfica sobre el tema ja explotat en els solos inicials. Al segon pas a dos, construït sobre l'adagi, l'aura, l'ombra de drama és lleugerament més significativa, però no arriba a dominar l'escena. Notable: ella no el mira en gairebé tota l'estona, només quan se separen, al final, com a inici d'un còrrer que es fon amb el fragment següent. L'aspecte semàntic no arriba a ocupar el centre de la mirada en cap moment.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	Destaquen per la seva absència, i més encara en sentit semàntic o expressiu. Purament abstracte, buidor escènica, llums minimalistes i 'invisibles' i vestuari dissenyat des de lo estètic subratllen el tenor purament formal de la proposta. Vertiginosament sintàctic.



<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Déjà Vu
Any, companyia	1995 - NDT 2
Música	Arvo Pärt - Fratres, version for Violin and Piano
Repertiment original	Yolanda Martin, Fabrice Mazliah
Disseny vestuari	Keso Dekker
Disseny escenografia	Keso Dekker
Disseny il·luminació	Joop Caboot
Durada	12min
<b>Components</b>	
Ballarins	1x home, 1x dona
Decorat	Fons vermell carmí sobre terra negra
Vestuari	Malla de licra mate, de color gris fosc-verd. Amb el mateix tall a la part superior per ell i ella -cintes a les espatlles, braços al descobert- però fins al turmells, ella, i acabat just sota cul, ell.
Música	Fratres, versió per a piano i volís, sencera.
Altres elements	
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	La coreografia és un sol pas a dos de principi a fi.
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	Destaca la manera en què entren. Cada intèrpret des d'un lateral, mans a terra, en planxa arrossegada i com un cranc. I el final, on, de nou bastant separats sobre la horitzontal, els ballarins es deixen caure a terra. Per la resta, destaca la centralitat: bona part de l'estona els ballarins ballen junts ocupant el centre de l'escena.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	La coreografia segueix l'estructura musical en el seu ordenament en subfragments, seguint entrada de diferents instruments: piano o violí.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a si mateix o a altres.	Ballet 'típicament vanmanesc' en allò referit al disseny de moviment. Posicions signatura abunden, de braços i de moviments clàssics contaminats o variats a partir de qualitats de moviment i dissenys provinents del món del swing: corbes en la cintura, passos petits sobre la mitja punta, segones amples i molt explotades, etc. Destaquen: el joc amb el terra, no tant habitual en van Manen. Molts fragments ballats o iniciats des del terra, col·locats sobre els genoll, o buscant el recolzament i el moviment a través del contacte amb el terra amb mans i peus a l'hora. Fins i tot s'hi aprecien alguns girs sobre el terra amb el cos sencer. També destaca: fragment central on els dos ballarins, en desequilibri, exploren les possibilitats de moviment compartint el pes. Moment destacat per divers: utilitzar el cap com a punt de suport amb el cos de l'altre per a la construcció de determinades figures.
problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	El títol apunta a una lectura determinada de la forma: crítiques dels anys anteriors havien apuntat a la repetició de paradigma estilístic en els seus ballets. Déjà Vu es pot llegir com una resposta estilística i una restricció formal per extreure totes les cartes del seu estil del barret, amb consciència de fer-ho, en un ballet que s'autodefineix com a essencialment vanmanesc en tots els aspectes. En aquest sentit, destaca la precisió i la lentitud en la construcció de determinades figures, el detall amb què s'executen els passos. No hi ha molts fragments llançats o deixats anar, tot el ballet es construeix en tensió física dels dos ballarins, ja sigui en moviments individuals o conjunts, ja sigui acompanyant el moviment de l'altre o compartint el pes.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	

<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	L'aspecte semàntic acompanya al formal. L'abstracció en vestuaris i disseny escènic deixa a la música com a principal marcadora del to emocional. Tot i l'aparició i ús de gestos i, sobretot, de mirades coreografiades en una direcció o altra amb una intensitat determinada, el pas a dos no es deixa 'llegir' dramàticament -o no tant com altres del seu repertori com poden ser Twilight o Sarcasmen. Destaca: contrast entre mirada i moviment d'ell en passos de swing. La mirada és baixa, continguda. No hi ha una explotació del plaer sinó que les mirades i tipologia de gestos expressen tensió i contenció indeterminada -però en tot cas, no alegria o tons emocionals lleugers. Hi ha una determinada melangia que tenyeix tot el ballet, una que acompanya o coincideix amb el to que proposa la partitura. Destaquen: determinades pauses on la mirada o la pose 'dramàtica' o descodificable en sentit emocional (una abraçada, un recolzament 'afectuós') dels ballarins és aguantada per una extensió de segons notable. És com si es volgués fer un zoom-in sobre aquest moment, sentir l'eco de la intensitat emocional d'aquell mirar-se, o d'aquella posició. La mirada primera després de l'entrada, els ballarins agafant-se per l'espatlla mútuament amb una mà, per exemple. O bé: la caiguda d'ambdós, després d'un moment sostingut en off-balance, havent construït un punt de suport amb els dos caps, un sobre l'espatlla de l'altre i viceversa. Un suport mutu que es deixa llegir físicament però també dramàtica.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	Només la música, ja mencionat en altres apartats.

<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Kammerballett
Any, companyia	1995, NDT
Música	Kara Karayev - 24 Preludes for Piano: No. 1, 2, 3 en 5. Domenico Scarlatti - Sonate in C major K.159. John Cage - In a Landscape. Domenico Scarlatti - Sonate in b minor K.87: Andante
Repertiment original	Carolina Armenta, Fiona Lummis, Elke Schepers, Sol León, Urtzi Aranburu, Mario Radacovsky, Jean Emile, Paul Lightfoot
Disseny vestuari	Keso Dekker
Disseny escenografia	Keso Dekker
Disseny il·luminació	Joop Caboort
Durada	25min
<b>Components</b>	
Ballarins	4 homes, 4 dones
Decorat	8 tamborets de color cru, de fusta, potes fermes i gruixudes. La base per seure és del mateix gruix que les potes, peces bastant geomètriques.
Vestuari	Mallots de teixit mate i elàstic. Ells, cames al descobert fins a sota cul i mànigues llargues. Elles, cames cobertes, braços i esquena nus i pit cobert, malla tancada per darrere el coll. Colors: 2x groc, 2x vermell fosc, 2x taronja i 2x negre - no repartit per parelles.
Música	Diferents colors i ambients. Destaca: el gran contrast entre partitures més modernes i les dues partitures de Scarlatti.
Altres elements	Il·luminació destacada: a banda de recolzar ambient de cada escena, es manté tota l'estona un cercle ovalat de llum sobre l'escena, al voltant, dins/fora del qual es van movent i recol·locant, entrant i sortint els tamborets.
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	Després d'una entrada grupal i una escena on els ballarins 'ballen' junts però individualment, en sincronia i amb el seu tamboret, la coreografia passa a organitzar-se en escenes curtes. Un pas a dos amb tamboret, un sense tamboret, 2x solo masuclí, on s'afegeix un tercer home per formar un trio, encadenat amb un pas a dos per un d'ells amb una ballarina. Després un altre pas a dos, on se n'hi suma un altre que prendrà el relleu. Tanca una escena llarga amb una ballarina sola al centre, que es relaciona amb el grup que l'envolta en la distància. Aquest solo acaba amb un pas a dos que, però, acaba deixant a la mateixa ballarina sola al centre.
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	Els vuit ballarins comencen entrant a escena un per un. Ja no abandonaran l'escenari: si no estan ballant, es queden al voltant de l'acció, drets o asseguts als tamborets, que es van recol·locant en funció de l'escena.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	Destaca: escenes on tamborets juguen un rol central -entrada, primera part- i una segona part on els tamborets passen a convertir-se, junt amb els ballarins que s'hi asseuen a sobre, en part de 'decorat'
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a si mateix o a altres.	Ballet típicament vanmanesc en l'ús de moviments. El moviment és contaminat o definit en funció dels tamborets, es dona molta atenció, sobretot a la primera part, en les possibilitats discursives dels mateixos a nivell sintàctic, formal. En el moment que els tamborets desapareixen, el vocabulari és decididament vanmanesc: moviments signatura, ús de la cintura en moviments ciruclars, etc. Destaca: relativa absència de la dansa clàssica, o altrament dit: embrutiment extrem, proximitat amb una dansa contemporània amb base tècnica de ballet, un estil en aquella època ja típic pel coreògraf.
problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	

accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	Els tamborets formen sens dubte un dels aspectes cardinals amb els que tracta o s'enfronta la coreografia. Destaca com, després de les primeres escenes, aquest treball o rol dels tamborets passa a ser merament estètic o decoratiu, deslligat de l'evolució de la coreografia (i tant a nivell sintàctic com semàntic): simplement es deixa anar, es canvia el sentit de l'ús, es passa a una altra cosa. Els tamborets tenen com a conseqüència, això sí, que els intèrprets es quedin a escena tota l'estona -cosa bastant excepcional en el còmput de les obres de van Manen.
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	Ballet molt vanmanesc també en aquest sentit. A banda de la gestió típicament sublimada i reduïda de mirades, expressions i gestos en el pas a dos, destaca: l'aprofitament del tarannà de Sol León en el solo final. L'estil de van Manen cedeix lloc a la particularitat estilística de la ballarina -hi ha una inferència que desplaça el moviment o embrut, no ja el codi clàssic, sinó el codi o llenguatge vanmanesc (!). La particular manera de ballar de la protagonista, plena de temperament, amb gestos dramàtics menys estilitzats i més propers a la pantomima o al clown, interrompen l'escena, són aprofitats pel disseny de la coreografia, respectats i aprofitats dins l'univers poètics vanmanesc.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	Els tamborets també són utilitzats des d'un lloc 'semàntic'. Destaca: l'entrada, on la manera en què entra cada intèrpret amb el tamboret busca una broma literal (com per exemple fer soroll en arrossegar-lo pel terra, 'molestant' als que ja són dins l'escenari; o un asseure's i mirar sota la cadira)... lleuger to humorístic en la gestió de l'objecte des de la caricatura. També destaca, després de la frase grupal, el solo masculí on, ballant, 'fa fora' la resta de ballarins del cercle ovalat de llum, amb gestos i caràcter obertament dramàtics, 'netejan' l'espai perquè s'hi puguin ballar sense mobles que facin nosa. La necessitat sintàctica és plantejada des d'un humor dramàtic, teatralitzat.

<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Kleines Requiem
Any, companyia	1996 - NDT
Música	Henryk Mikolaj Górecki - Kleines Requiem für eine Polka, Opus 66
Repartiment original	Mario Radacovsky, Elke Schepers, Paul Lightfoot, Fiona Lummis, Jean Emile, Sol León, Jorma Elo
Disseny vestuari	Keso Dekker
Disseny escenografia	Keso Dekker
Disseny il·luminació	Joop Caboot
Durada	20min
<b>Components</b>	
Ballarins	7. 4x homes, 3x dones
Decorat	terra de linòleum blanc
Vestuari	Malles de licra de cos sencer per elles, només cobrint les cames, ells. Diferents tons: tots opacs i foscos, variant entre verds, vermells, marrons i morats.
Música	La partitura es divideix en: Tranquillo; Allegro – deciso assai (gran contrast) ; Adagio cantabile
Altres elements	
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	Coreografia organitzada en tres parts, seguint la partitura musical: a la primera, un seguit de passos a dos relativament breus, on la configuració va variant, 'ningú es queda amb ningú', mitjançant l'entrada sovintejada d'una tercera persona que varia la parella en acció. Fa la sensació que són tres parelles a causa d'aquest efecte en cadena. A la segona part, grup sencer, els set ballarins ballen sense entrar en contacte però majoritàriament junts, en sincronia. Tercera part: es queden sols tres ballarins, dos homes i una dona. A partir d'un moment donat l'acció se centra en un pas a dos dels dos homes, fins al final.
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	Destaca, ja recollit aquí a sobre, l'entrada sovintejada d'una tercera persona en la cadena de parelles durant la primera part. El nombre total de ballarins no apareix a escena fins al final de la primera part, cosa que atreu l'atenció per la frontalitat amb què s'esdevé i la manera en què se suma al grup el setè ballarí. Coincideix, a més a més, amb el canvi musical cap a la segona part. La segona part es configura espacialment de manera molt diferent a la resta: escena plena, tots els ballarins repartits per l'escenari com a individus sols sense entrar en contacte. També destaca, tant al principi com al final, el dibuix espacial fet per ballarins caminant d'una banda a l'altra de l'escenari sobre la horitzontal de l'escena - sensació de coherència.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	La coreografia segueix l'estructura musical en el seu ordenament.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a sí mateix o a altres.	Ballet clarament vanmanesc en l'ús de posicions i moviments signatura. Destaca, a nivell de contrast, la segona part: la música convida al contrast, també existent en la partitura: el fragment musical del mig és estrident en comparació al Tranquillo precedent i l'Adagi final. En aquest segon fragment, el moviment trenca amb el vocabulari clàssic, esdevé gairebé una proposta grotesca on els ballarins fan passos que busquen la classicitat des d'unes posicions corporals anticlássiques: esquena corbada, peus en paral·lel, etc. En general, destaquen en la resta de la peça les contaminacions del vocabulari mitjançant gestos quotidians que es poden relacionar metafòricament a un 'buscar o donar suport': un col·locar repetit i detalladament coreografiat d'una mà al damunt de la mà de l'altre, o un buscar el pit de l'altre amb el cap mentre s'encongeixen les espatlles, etc. Són moments on es redueix a un esquema un instant d'alt voltatge expressiu, enmig d'una partitura de moviments feta de figures clàssiques dutes a l'extrem gràcies al joc de contrapesos que fa possible un pas a dos -on els ballarins necessiten del pes de l'altre per executar la coreografia.

problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	El número de ballarins ocupa un lloc central en aquest ballet. El desequilibri numèric del número 7 és explotat tant a la primera part (on les parelles es van intercanviant i no queda clar quantes parelles hi ha) com a la segona (on el contrast de moviment coincideix amb l'únic moment on veiem els set intèrprets a escena alhora, ballant com a individus sense entrar en contacte els uns amb els altres). També a la tercera part, on de nou una configuració a tres estableix una tensió numèrica d'entrada, un desequilibri, que es resol finalment deixant a un individu sol a escena per tancar la composició.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	El desequilibri numèric se suma i s'explota també a nivell semàntic - seguint el color emocional que proposa la partitura musical. El joc de mirades entre ballarins és constant i tenyeix cada petita combinació a dos de tensió dramàtica. Destaquen també, en aquest sentit, gestos quotidians que en aquest ballet trenquen sovint la convenció clàssica per mostrar a ballarines i ballarins recolzant-se sobre el cos del seu partner de torn, amb espatlles arronsades i cames i braços en paral·lel, buscant el suport de l'altre, recolzant el cap sobre el pit, etc. L'expressivitat d'aquest gestos acompanya tota la peça. Destaca també la predominància, en els passos a dos, del moviment coreografiat en contacte, des de l'agafada -un fer on el pes compartit és explorat com una constant i que també subratlla un determinat ambient emocional o expressiu. El darrer pas a dos entre dos homes és un exemple destacat d'aquest fer: en ell, la relació entre els dos ballarins és explorada amb més temps que en les parelles de la primera part, permetent que agafi més centralitat el desenvolupar de la relació no només coreogràfica i formal, sinó també 'personal' entre ambdós. El desaparèixer final d'un dels dos ballarins en 'la massa' -se suma a d'altres ballarins que passen creuant l'escena sobre la horitzontal- i la soledat resultant del ballari solista en cloure la peça no resol sols coreogràficament la peça, sinó també 'dramàticament'.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	La il·luminació acompanya el sentit emocional o l'ambient dramàtic de la peça: majoritàriament tènue, tons freds.

<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Solo
Any, companyia	1997 - NDT II
Música	Johann Sebastian Bach - Partita nr. 1 voor violsolo in b-mineur (Corrente en double, presto, BWV 1002)
Repertiment original	Václav Kuneš, Joe Kanamori, Patrick Marin
Disseny vestuari	Keso Dekker
Disseny escenografia	Keso Dekker
Disseny il·luminació	Joop Caboort
Durada	6min
<b>Components</b>	
Ballarins	3x homes
Decorat	caixa negra
Vestuari	Malla de cos sencer, de màniga curta, blanca de cintura cap avall, groga a la part superior del cos. Per sobre, camiseta morada ampla, que en moure's deixa veure el groc de les mànigues i de la cintura.
Música	La partita es divideix en: 'corrente' i 'double': ambdós fragments són molt ràpids de tempo.
Altres elements	
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	Ballet organitzat com una cursa de relleus: els tres ballarins es van alternant per deixar-ne sempre tan sols un a escena. A excepció del fragment final, ballat per tots tres junts i en sincronia.
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	Els ballarins s'intercanvien en transicions on es miren, conviden a l'altre a entrar. Es mouen predominantment sobre la línia horitzontal però amb desplaçaments també cap a les diagonals, cap endavant. Destaca la frontalitat declamatorià: els tres ballarins ballen majoritàriament cara al públic, mirant a públic.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	La coreografia sembla ocupar-se principalment de la rapidesa de la Partita: la coreografia és tant àgil com la partitura, els moviments se succeeixen amb molta rapidesa
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a si mateix o a altres.	Solo es pot llegir com una sèrie de variacions per a tres solistes. Les successions de passos combinen constantment unitats del vocabulari clàssic - destaquen, sovintegen, els arabesques, temps levés, chainées. Molts girs i col·locacions de braços en aquestes figures i moviments comencen des dels preceptes del ballet (preparacions) però després esdevenen pirouettes variades, diferents: un passé en paral·lel, una pirouette amb el peu en flex i la cama pujant i baixant del passé en paral·lel en tant que el gir es desenvolupa -i acabant en un jeté en avant en sortir de la segona pirouette, etc. En moltes ocasions, les variacions declinen, proposen precisament variacions particulars i arrelades en el vocabulari clàssic. Contaminacions: diverses, també molt variades, i que no duen enlloc. Gestos quotidians ('que vols?' amb espatlles arronsades) gestos sensuals o obertament sexys (cul en pompa), gestos clarament provinents d'un altre gènere, com un moure de braços sobre el cos en ritme ternari que recorda a la salsa o d'altres balls llatins.
problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	La rapidesa és el 'problema' evident. El repte que suposa ballar sobre el temps musical és buscadament visible, la coreografia busca el límit de la quantitat de passos que es poden executar a aquest tempo sense perdre el pas. Sobretot en entrar el segon fragment musical (double) les variacions es fan més curtes i la coreografia s'accelera encara més.

accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	La camiseta ampla i el groc que 'descobreix' part dels cos en moviment afegeixen un component també dinàmic al total de la peça.
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	Destaca, tant en la frontalitat com en l'intercanvi de mirades i gestos en transicions, l'aspecte juganer de la proposta. Sembla una competició coreografiada entre nois fatxendes, per veure qui pot ballar més ràpid sobre la partita de Bach. Les 'contaminacions' de l'ordre dramàtic apareixen i desapareixen, es plantegen -sovint cap a públic- despertant una possibilitat, 'apropant-nos' el ballari de torn com algú de carn i ossos, però sense més. Picades d'ullet que apunten a caricatura, però els ballarins són molt això: ballarins que ballen, ells mateixos en la seva objectificada i dinàmica execució de la coreografia. En la frontalitat, també hi ha per tant un joc cap al públic: les mirades són obertes, convidants, com dient: 'mireu-me, mireu què sé fer'.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	Destaca l'aspecte juvenívol - tot i no arribar a ser de carrer - del vestuari. El fet que vagin tots tres vestits igual els equipara, els converteix a tots tres en un sol 'personatge' o objecte donat a la mirada, si es vol.



<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Short Cut
Any, companyia	1999 - NDT
Música	Jacob ter Veldhuis - String Quartet No. 3 (There Must Be Some Way Out of Here): Slow movement; String Quartet No. 1 (Versaille): movement No. 4, Trianon de porcelaine
Repertiment original	Fiona Lummis, Cora Bos-Kroese, Elke Schepers, Mario Radacovsky
Disseny vestuari	Keso Dekker
Disseny escenografia	Keso Dekker
Disseny il·luminació	Jan Hofstra
Durada	16min
<b>Components</b>	
Ballarins	1x home, 3x dones
Decorat	Caixa negra
Vestuari	Malles de licra. Elles: satinades, colors blanc, groc i vermell, primaris. Ell: negre, brillant, com amb luentons, de nit. Tots: malla cos sencer, agafat amb tires a les espatlles, braços al descobert.
Música	Tot cordes. Tres moviments lents. L'últim, executat dues vegades seguides.
Altres elements	
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	Entren les tres dones i, poc després, ell. Únic moment on veiem els quatre ballarins movent-se junts a escena. La resta de la peça s'organitza al voltant de tres passos a dos, el noi amb cada una de les tres dones.
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	Destaca com les dones es queden a escena tota l'estona, observant l'acció des de la penombra, i van desapareixent al final de cada pas a dos, fins que al final l'home es queda sol a escena. L'encadenar d'un pas a dos amb un altre sempre s'esdevé sobre l'horitzontal de l'escena.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	Destaca com sobretot entre primer i segon pas a dos l'encadenament musical és gairebé imperceptible, sense pausa, i com els dos passos a dos encavalquen les músiques per esborrar encara més aquest enllaç. Entre segona i tercera partitura, i entre tercera partitura i repetició, hi ha pausa musical però no de moviment: tota la coreografia sembla fluir en una sola corda, un sol moviment (el d'ell) que va enllaçant d'una parella amb una altra.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a si mateix o a altres.	La configuració recorda a la de l'Apollon Musagète de Balanchine. En estil capgirat pel que fa als rols de poder, no al gènere, i vanmanesc en l'ús del vocabulari. Destaca la precisió i la classicitat, variada o embrutida a través de gestos signatura, olors de swing en el disseny de la forma i sobretot moltes agafades particulars entre cossos i exploració de moviments a dos, compartint el pes. Destaca la precisió amb la què s'executa tota la coreografia, la música, de caire estirat, lent, sense grans contrastos ni variacions instrumentals, és seguit en el disseny coreogràfic en tant que tot s'esdevé en una mateixa qualitat tensa, lenta, precisa en execució i molt ajustada a la musicalitat. Tot el moviment 'està a la vista'. Exemple: tot el segon pas a dos val com a exemple d'aquest fer.
problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	El desequilibri numèric en relació al gènere és posat en joc i mostrat tota l'estona com a fil central compositiu i tb expressiu (elles es queden a escena, ell no para de ballar en cap moment).

accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	Destaca el contrast entre la textura i brillantor del seu teixit i la 'planor' del color de les malles d'elles.
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	Destaquen: mirades d'elles a inici de tots els duets: el desequilibri entre gèneres sembla voler ser contrarrestat per no col·locar l'home en la posició de poder sinó a elles en cada un dels fragments. Totes les ballarines coneixen un moment on miren al ballari de forma brusca per damunt l'espatlla, com indicant que són elles qui inicien, permeten, o donen permís al passar de l'escena, del pas a dos. Les mirades als ulls de l'altre o de reüll sovintegen. Destaquen també algunes agafades o gestos molt carregats d'expressivitat: agafar de les galtes, o bé abraçada... sobretot en la repetició del tercer fragment musical, la dimensió expressiva sembla 'guanyar' terreny, tot i que tota la peça no passa d'un dibuix emocional molt esquemàtic, il·legible en sentit literal però present i a to amb la tonalitat de la música, tota en menor. El capgirar de la 'història' de l'Apollon serveix com a referent: aquí també veiem una sort de 'càsting'. El noi, però, al final es queda sol, cap de les noies escull acompanyar-lo.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	El mateix contrast de vestuari, ja mencionat, es pot llegir també en termes expressius, semàntics. El material del vestuari d'ell sembla el d'un 'vestit de nit' femení, objecte a seduir, si es vol, en sentit convencional i patriarcal, mentre el color primari del d'elles en neutralitza el personatge, l'asexualitza, també.

<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Two Pieces for Het (estrenada com a Three pieces for Het)
Any, companyia	1999 - HNB
Música	Ferruccio Busoni - Berceuse élgiaque // Erkki-Sven Tüür - Illusion // Arvo Pärt - Psalm
Repertiment original	Sofiane Sylve, Gaël Lambiotte, Sjeff Annink, Roger Janssen, Laura Benningshof, Sabine Chaland, Kumino Hayakawa, Véronique Lauwers, Amy Raymond, Marieke Simons (Three Pieces for Het)
Disseny vestuari	Keso Dekker
Disseny escenografia	Keso Dekker
Disseny il·luminació	Jan Hofstra
Durada	13min
<b>Components</b>	
Ballarins	1 ballari, 1 ballarina (La 'tercera' peça era grupal, de 5 parelles, es va deixar de ballar poc després de l'estrena)
Decorat	Cametes de plàstic transparent, sobre un fons blau marí que cobreix tot l'escenari
Vestuari	Ella: Bodi verd elèctric, mitges color carn i sabatilles de punta. Per sobre del body, un vestit fet de gasa negra transparent, costures verticals a la vista, amb vol a la part inferior, sobre genoll. Ell: suspensori de color negre opac, i per sobre una malla ajustada al cos de color negre i transparent, tot el cos menys els genitals tapats pel suspensori, que queda a la vista.
Música	Per la versió de repertori Two Pieces for Het, romanen Illusion d'Erkki-Sven Tüür i Psalm d'Arvo Pärt
Altres elements	
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	pas a dos
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	La peça obre amb els dos ballarins ja a l'escenari, caminant en una gran circumferència, mirant-se des de dos punts lleugerament oposats de la mateixa. Destaca: la primera col·locació en pausa d'ella, lleugerament off-centre, braços entrecuats, a l'inici del primer solo d'ell. Destaca: ballarins estan a l'escenari tota l'estona. Destaca: estratègia de sortida -sembla que se separen per marxar de l'escenari un per cada cantó, però al final es giren i es tornen a trobar al centre, on acaben la peça recolzant els caps l'un sobre l'espatlla de l'altra.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	Les dues peces musicals marquen dos fragments diferents: A la primera peça, els ballarins ballen majoritàriament sols, ara un ara l'altra, o tots dos a la vegada i en sincronia, però sense massa contacte entre si. La segona peça se centra més en el contacte entre ambdós.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a si mateix o a altres.	Destaca: vocabulari clàssic amb contaminacions que venen de moviments signatura, però també de gestos o qualitats de moviments carregades de pathos -i convertides en 'problema' coreogràfic. Per exemple: l'agafada per la cintura d'ell a ella a la segona part. L'agafada en si és clàssica, com acompanyant un salt que ha de venir, però es manté ferma, immòbil, i no acompanya sinó que estira i empeny la ballarina a batzegades i arran del terra. Gestió no tractada expressivament sinó coreogràfica.

problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferencia d'estatura, etc)	Manteniment de la distància entre els dos ballarins en la primera part vs part de contacte en la segona partitura.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	El vestuari és erotitzant també en un sentit merament formal: els dos ballarins es presten a ser consumits visualment com a objectes de desig eròtic, són presentats com a tal a la mirada del públic.
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	La clau del ballet sembla estar en aquest registre. La coreografia comença amb un caminar en oposició, mirades entrecruades, que acaba amb ella col·locada al centre de l'escenari, plegant els braços lentament mentre no deixa de mirar-lo a ell. Tota la primera part s'organitza al voltant de solos sense contacte, ara un ara l'altra, fins que en un moment donat -i a través d'un gir de cap i una mirada enrere d'ella cap a ell, evidentment marcades per ser apreciades des de fora- comencen a ballar junts i en contacte. Que la ballarina porta la veu cantant durant tota l'estona és inqüestionable. La segona part, sobre un Adagi de Pärt, és, tot i el contacte i la qualitat més harmònica o afectuosa de la partitura, un pas a dos on predominen moviments que semblen apuntar a una no-harmonia. El desencontre no és amplament recolzat per expressions facials, però sí per mirades dirigies clarament als ulls de l'altre- sempre més aviat desafiants, buscant-se les pessigolles. Tot el ballet es deixa veure com un 'prendre's les mides' mentre s'executa la coreografia.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	El vestuari destaca per subratllar la vulnerabilitat i erotització del cos d'ell. El vestuari d'ella, per contrast, marca decididament un altre caràcter. El vestuari subratlla el repartiment de 'rols' dins el pas a dos, sempre més decantat, en termes de qui té la paella pel mànec, a la banda d'ella.

<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Simple Things
Any, companyia	2001 - NDT 2
Música	Guy Klusevsek en Alan Bern - Scarlatti Fever. Joseph Haydn - Pianotrio nr. 28 in E majeur, Hoboken XV – Allegretto. Peteris Vasks - Weisse Landschaft, voor piano
Repartiment original	Cristina Gallofré Vargas, Parvaneh Scharafali, Lukás Timulak, Pierre Pontvianne
Disseny vestuari	Keso Dekker
Disseny escenografia	Keso Dekker
Disseny il·luminació	Joop Caboort
Durada	17min
<b>Components</b>	
Ballarins	2 homes, 2 dones
Decorat	Terra blau elèctric sobre fons negre, cametes a vista, també d'un color blavós, més fosc.
Vestuari	Tots quatre amb el mateix motiu de línies verticals blanques i gruixides sobre fons de tela negra, entretallades, com llàgrimes allargades pintades sobre el teixit. Ells: malla ajustada sobre el cos, acabat a la part superior sobre pit, i amb dues tires sostenint-la a les espatlles de color rosa intens. La malla els cobreix les cames però deixa els braços al descobert. Elles: vestit sobre genoll, ajustat al cos i amb vol a la part inferior. Sense mitges, sabatilles de mitja punta.
Música	Destaca la primera peça, per a acordió. La segona peça és un allegretto dinàmic però de color melancòlic, per a piano i cordes. La tercera partitura és un adagi per a piano, una cançó trista, inspirada per un paisatge d'hivern. Destaca: la repetició de la primera peça musical per tancar la coreografia.
Altres elements	La il·luminació va amb sintonia amb el color musical de la partitura: més en penombra en moments més dramàtics o melancòlics, més llum en moments més temperamentals o alegres.
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	El ballet obre amb un duet entre els dos homes. La segona peça s'organitza en diversos fragments a dos on les parelles s'intercanvien. La tercera peça consta de dos passos a dos, aquests sí mantinguts tota l'estona amb la mateixa configuració, i tanca l'espectacle la repetició del primer pas a dos (un fragment).
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	Destaca la construcció coreogràfica en la transició cap a i durant la segona peça. Al final del pas a dos masculí, entra a final de partitura una ballarina. Tota la segona peça musical s'organitza, a partir d'aquí, al voltant de fragments a dos i on les parelles es van intercanviar. Sovinteja el recurs de fer aparèixer una tercera persona en escena mentre dos estan ballant, que entra o surt de l'escena i de la coreografia fugaçment, ja sigui pel lateral o per la part de darrere, completament en fosc, per fer una acció en solitari o prendre el relleu en la coreografia.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	Repetició de la primera partitura a la part final de la coreografia
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a sí mateix o a altres.	Destaca: primer pas a dos, contrast entre verticalitat i sinuositat, aprofitant el color de la partitura. Virtuositic i frontal, ple de girs en chainé amb posicions de cap i braços que tensen la figura. També salts emblemàtics o molt vanmanescos. Exemple: un salt baix repetit diverses vegades, amb els braços oberts i palmells de la mà cap a públic, una cama estirada cap avall i l'altra a la segona baixa. Gestos com aquest atrapen la mirada pel dibuix en l'aire i per la seva repetició.

problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferencia d'estatura, etc)	Destaca: desequilibri numèric en la segona peça com a pol d'atracció. Ningú es casa amb ningú. Destaca, sobretot en la segona i la tercera peça, l'ús de la partitura des d'un lloc molt formal, sintàctic: les pauses dins la partitura, els silencis, són explotats també en el moviment. Les poses, en aquests instants, es deixen reposar. Exemple: un arabesque vist des de la horitzontal, ella agafada per una aixella, ell amb l'altra mà a la cintura. La pausa és sovint un contrast, just massa llarga per passar desaparcebuda.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	El terra blau marca l'apreciació estètica de la peça, transmet una determinada i determinant 'energia'. La música marca també el color expressiu de la peça: de més alegre i enjogassat al principi a melancòlic al final -abans de la nova entrada de la primera partitura. La verticalitat del dibuixos al vestuari subratllen el disseny dinàmic de la coreografia, ple de gestos -sobretot en el pas a dos masculí, que trenca la verticalitat del cos amb gestos més sinuosos.
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	Les mirades són molt rellevants. La peça va guanyant en pathos dramàtic a mesura que avança la peça. La primera escena és enjogassada, frontal -el plaer de ballar dels dos nois com a tema aparent. Dos homes joves, showing off, convidant-se a ballar, mostrant el que saben fer, etc. La segona peça, amb l'entrada de les noies, perd frontalitat, menys mirades a públic, es construeix un enigma que és més intern. Aquí destaca com allò formal segueix mantenint no obstant més protagonisme, perquè cap combinació de parella dura prou per extreure'n cap ombra de sentit. A la tercera peça, això torna a canviar: ara organitzada al voltant de dues parelles 'estables', el pathos en el moviment també és subratllat -no només en la gestió de les mirades. Destaca: la repetida acció d'un noi de 'buscar' l'altre noi mentre aquest està d'esquenes, l'anar i venir. Tot el ballet està marcat per un cert tempteig, una recerca, un buscar-se sense acabar de trobar-se dels dos nois, clarament protagonistes del ballet. El final, tornant a l'alegria 'inconscient' de l'inici, ofereix també una lectura per contrast amb aquest sentit, com l'ombra d'una conclusió que no obstant també existeix purament com un contrast dinàmic i musical, no es resol dramàticament.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	Hi ha un cert toc infantil també en el disseny del vestuari -quelcom alegre, també erotitzant en el seguiment del cos, sensual, en el cas d'ells, sobretot. Això ho reforça, potser, el color rosa. L'absència de mitges en elles també les col·loca en un lloc més juvenívol, de tarda d'estiu d'adolescència, primaveral.

<b>Fitxa d'anàlisi coreogràfica</b>	
UNA SEXUALITZACIÓ DE LA MIRADA. LES FUNCIONS D'EROS EN LA POÈTICA DE HANS VAN MANEN	
Jordi Ribot Thunnissen	
<b>Fitxa Artística</b>	
Títol	Frank Bridge Variations
Any, companyia	2005, HNB
Música	Benjamin Britten - Variations on a Theme of Frank Bridge, opus 10
Repertiment original	Igone de Jongh - Gaël Lambiotte, Yumiko Takeshima - Cédric Ygnace, Sarah Fontaine - Juanjo Arqués, Charlotte Chapellier - Mathieu Gremillet, Jaione Zabala - Victor Mateos Arellano
Disseny vestuari	Keso Dekker
Disseny escenografia	Keso Dekker
Disseny il·luminació	Bert Dalhuysen
Durada	24 min
<b>Components</b>	
Ballarins	5x homes, 5x dones
Decorat	Un telò transparent a mitja alçada, penjada al de fons d'escena, s'eleva per sobre dels caps dels ballarins. Va canviant d'alçada progressivament a mesura que passa el ballet.
Vestuari	Tant elles com ells: malla de cos sencer, de licra, ells amb aigües de tons verdosos apagats, elles mates de tons vermells, també apagats, foscos. El patró és igual per a tothom: cama coberta fins a turmell i braços al descobert, tires fines sobre les espatlles. Sabatilles mitja punta, color carn.
Música	La partitura se subdivideix en: Introducció i Tema, Adagio, Marxa, Bourrée Classique, Vals Vienès, Moto Perpetuo, Marxa Fúnebre, Cant, Fuga i Final
Altres elements	
<b>Operacions discursives</b>	
com s'organitza la coreografia a nivell: grup/duets/solo.	Dues parts repetides a nivell d'organització de grups: grup, pas a dos parella solista 1, joc de tres parelles, entrada parelles solistes, es queda parella solista 2. Amb una transició grupal llarga al mig, i amb alguna diferència (a la primera part hi ha un solo del ballarí solista de la parella 1 que destaca bastant en aquest sentit). L'estructura de la segona part és idèntica a la primera.
com s'organitza la coreografia a nivell: entrades i sortides, organització en l'espai (destacat)	Un dels pols d'atracció principals del ballet sembla l'aspecte que agafa l'organització coreogràfica sobre l'estructura que proposa la partitura. Les 'variacions sobre un tema' proposades per Britten són convertides en versions de les mateixes composicions grupals i frases de moviment, agrupades en dos grans 'blocs'.
com s'organitza la coreografia al voltant o en relació a altres elements destacats: la música, la llum, l'escenografia, etc.	Sobretot la relació amb la música és explorada, la resta desapareix o té només funció estètica, ambiental: llums acompanyen ambients musicals, vestuari i escenografia són merament atributs estètics.
<b>Eros Sintàctic</b>	
ús del vocabulari clàssic i contaminacions. Moviments signatura destacats. Cites a si mateix o a altres.	Tot el ballet és una compilació de cites a altres obres. Frontalitat és la tònica dominant, horitzontalitat també. Moviments signatura, cites dinàmiques a altres ballets del seu repertori. Solo, per exemple, a través del solo 1 on el ballarí expressa el plaer en el seu propi cos i la seva aptitud de cares a públic d'un mode molt similar -també pel que fa al disseny de moviment- a aquella coreografia. Un altre exemple: la transició grupal a mitja peça recorda a Kleines Requiem, aprofitant una peça musical tètrica (la marxa fúnebre). Encara un tercer exemple: la frontalitat amb la que s'exploren determinats fragments entre parelles recorda l'inici de Fantasia. Per altra banda, tot el ballet és una mostra dels ingredients bàsics de van Manen a nivell sintàctic. Moviments signatura, tensió amb el gest quotidià, treball cheeky i buscant sorpreses visuals en les transicions, etc.

problemes formals destacats, x a aïllar, complicacions tècniques autoimposades (numero, lentitud, rapidesa, diferència d'estatura, etc)	Ja mencionat, preva la relació amb la música a nivell sobretot sintàctic, tot i que l'ambient musical també aporta una sensació expressiva, emocional. L'estructura, la idea de variació sembla ocupar el centre. Destaca, a nivell musical: com es fila la relació de la segona parella solista. Sobretot en el pas a dos final s'observa un paral·lel entre la partitura (que navega per to menor i major, acords harmònics i disharmònics, constantment) i la coreografia.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància)	El lleuger moviment del telò de fons, constant, permet una percepció del temps que arrela el ballet en l'exercici formal, també delimitat o organitzat en aquest sentit i a través d'aquest recurs. Els colors apagats del vestuari són elegants, estèticament la peça és agradable i sense grans contrastos ni elements que distreguin el focus de la relació sintàctica i formal que s'explora a través del moviment i la partitura musical.
<b>Eros Semàntic</b>	
Pathos (descripció. Mirades, gestos, actituds. Aprofitament d'un o altre ballari o ballarina particular)	No és predominant, però sí present i jugat sobre el suspens i la tensió que proposa la partitura, veure nota superior. En un sentit expressiu els dos ballarins de la segona parella solista naveguen, amb la música, per un anar i venir emocional, com un sí-però-no constant. A banda del pas a dos final i del ja mencionat solo masculí, hi ha altres moments on, tot i no predominar ni apropar-se a cap anècdota o fil narratiu central reconeixible, el gest quotidià sí que pren més importància en alguna transició o escena. Destaca, en aquest sentit, el caminar del grup per l'escena en el tros acompanyat per la marxa fúnebre.
accessoris (us de vestuari i decorat, rol, importància en el sentit semàntic, en la construcció de la redundància narrativa al voltant de lo abstracte)	Precisament, tot allò dissenyat al voltant del moviment allunya anècdota, ens manté en el regne sintàctic -i la tensió en aquest cas és buscada en altres aspectes. Aquesta distància permet no distreure l'atenció del suspens que desperta la relació entre música i coreografia. La tensió és coreogràfica, i a nivell expressiu no hi ha entrellat.