

Space travel with Trisha Brown = Raumfahrten mit Trisha Brouwn

Autor(en): **Kertess, Klaus / Kammenhuber, Anna**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(1989)**

Heft 20: **Collaboration Tim Rollins + K.O.S.**

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680314>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

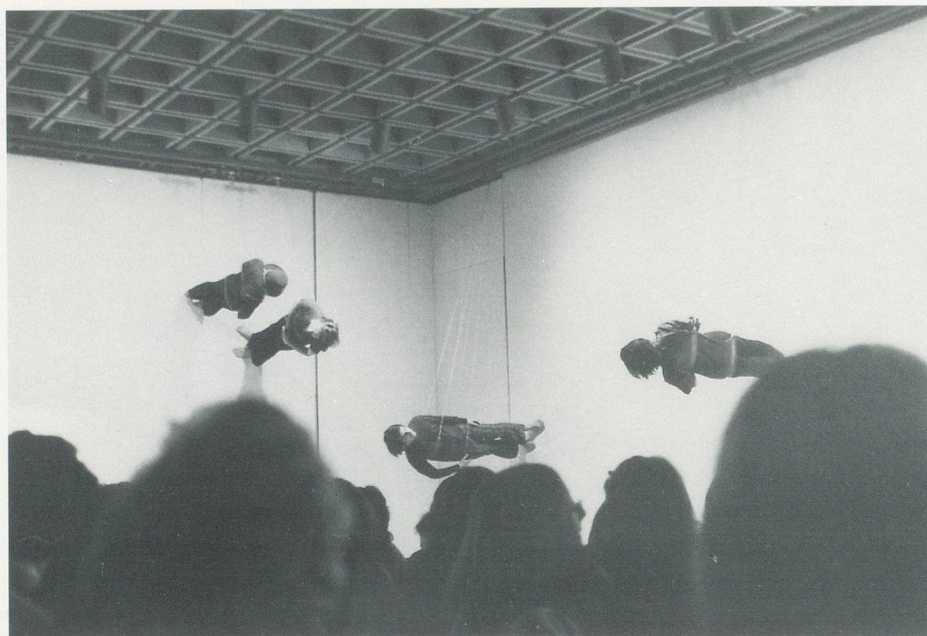
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

SPACE TRAVEL WITH TRISHA BROWN

KLAUS KERTESS



TRISHA BROWN COMPANY IN WALKING ON THE WALL / AN DER WAND GEHEN, 1971.

(PHOTO: MICHAEL KIRBY)

Flying is a recurrent leitmotiv in the dance of Trisha Brown; but, unlike the flight of Icarus and that of classical ballet dancers, Brown's aerial feats are ever-mindful of, and ever-challenging to the forces of nature. Her movements reveal rather than conceal the body – gravity is the omnipre-

sent, silent partner. Brown's dancers know they are going to fall down, and they do so with a vengeance. Every movement a dancer makes seems to be surprised by one of many opposite alternatives; and no alternative is final. The body's equilibrium is constantly challenged, internally and

externally, by an energy as elegantly athletic as it is intelligent. The observation and revelation of the anatomical mechanics of the individual parts of the body in counterbalance with each other, with other bodies, and with gravity, have been the constants in the development of Brown's dance. For her, dancers are part of a democratic dynamism in which all parts of the body are viewed as created equal. Her works don't tell a story; they celebrate the unstable fluctuations of muscles in space and time.

Like the so-called "Process" artists of the late '60s, Brown's dance grew out of radically reduced, simple tasks, recontextualized as performance. Her early site-specific task orientation then gave way to hyper-kinetic collages of fragments of found movements, vigorously rippling through space in clearly plotted geometric configurations, unbalanced and redirected by the vagaries of improvisation. The ever-decreasing increments of movements, with their visible and visceral interdependence, were drawn in space like bracing and racing linear legions of chain reactions. "Accumulation," Brown called it.

When Brown turned to the proscenium stage in 1979, it was to energize the space with the same tension, physicality, and openness of her site-specific work. Her dancers' movements grew increasingly complex while remaining grounded in the givens of anatomy and gravity. Together with collaborators like Robert Rauschenberg, Donald Judd, Robert Ashley, and Laurie Anderson, Brown has set about proving that the proscenium stage can generate invention rather than conforming to convention. Nowhere was this clearer than in The Trisha Brown Dance Company's recent performances in Moscow, where the conventions of classical ballet hold rigid sway. That dance need not be music-and-narrative-dependent, that the wings of the stage could become as prominent as center stage, that duets need not be romance – induced – all these dismayed the

KLAUS KERTESS Klaus Kertess is currently working on a book on Brice Marden and a collection of short stories.

entrenched as much as they delighted the young (artists and dance students).

The deep yearning of so many Russians to integrate with and participate in American and Western European culture is still largely frustrated by lack of context and historical knowledge. Modern dance is virtually unknown in Russia. Even Brown's recent work (especially the new "Astral Convertible"), with its more volumetric sensuality and slower, more intuitive movement, was referred to by many as "so mental". For them, the constantly dissolving and evolving sculptural mass of "Astral Convertible" heralded a long-dreamed-of, mystifying visitation from outer space.

"Astral Convertible" is the third of Brown's and Rauschenberg's symbiotic collaborations. They started, in 1979, with "Glacial Decoy" (Brown's first piece for the proscenium stage); but their relationship goes back to the '60s. Although part of an older generation, Rauschenberg, along with Claes Oldenburg, Alan Kaprow and others, was engaged in a radical re-invention of theatre that was as insistent upon real time and non-narrative structure as was the dance being performed at Judson Church by Brown, Yvonne Rainer, Steve Paxton and others. John Cage's aleatory music and Merce Cunningham's spritely and wizardly non-balletics were models for both groups. While Rauschenberg fully extended the combinatory play of his "Combines" into space and time, Brown rigorously recontextualized and analyzed ordinary movements of the body. Brown courted order, Rauschenberg chaos. Often with wacky humor, both propelled the prosaic into highly charged poetics. While Rauschenberg's rambling non-sequiturs often settled into a lyric illusion of clarity, Brown's purity and clarity often erupted like a chaotically spontaneous guerilla action.

"Astral Convertible" recalls the site specifics of '60s Happenings and Judson dance as well as making still more emphatic the refined control and intuitive sensuousness that began to surface in Brown's dance in 1985. While its preview in Moscow and première in New York were performed on conventional stages, in June it will be per-

TRISHA BROWN COMPANY IN *GLACIAL DECOY* / EISIGER KÖDER, 1979.

SET DESIGN AND COSTUMES BY ROBERT RAUSCHENBERG / BÜHNENBILD UND KOSTÜME: ROBERT RAUSCHENBERG.

(PHOTO: BOYD HAGEN)



formed outdoors, first in America's Spoleto Festival, then in Europe. Rauschenberg's task was to create a self-contained convertible set that could adapt to outdoor spaces (an amphitheatre, an outdoor square, etc.) not equipped with sound and light facilities. He built eight rectangular, open and shelved columns that contain car headlights and batteries, tape recorders and amplifiers. Sensors cause light and sound (a collage of tapes by Dicky Landry) to be triggered by the passing dancers, so that sound and light are choreographed by the dance and will vary from site to site, depending upon the placement of the columns.

The dance-reactiveness of the set is a conscious throwback to the theater of the '60s as is some of the dance action: one dancer suddenly appears with a broom to sweep the stage, another is held aloft to walk along the side of an imaginary wall. However, the slippery and slithering overlapping streams of movement have now been slowed down and given more precise and sensuous con-

tours. The dancers' movements writhe and corkscrew in slow motion as though they were flowing through a heavier atmosphere. The sleekly clinging metallic unitards (designed by Rauschenberg) re-enforce the sculptural lushness of the dance and turn the dancers' bodies into reflections of themselves. The simple non-dance tasks that Brown started with in the '60s have now evolved into a virtuosity that openly risks beauty. Still, there is no narrative, no closure; the mass of the dance constantly collapses in upon itself and dissolves in yet another panoply of counterbalances. "Astral Convertible" actually snakes together two dances: one performed on the horizontal plane and one on the vertical, mirroring the two views of the audience (one seen from above, the other straight ahead). The sci-fi sensuality of set and dance has nothing to do with ballet's interpersonal romantics and everything to do with the erotics of dance.

Trisha Brown is still moving on.

RAUMFAHRTEN MIT TRISHA BROWN

KLAUS KERTESS



TRISHA BROWN COMPANY IN PRIMARY ACCUMULATION/ ERSTE AKKUMULATION, 1972.

(PHOTO: BOYD HAGEN)

Das Fliegen ist ein immer wiederkehrendes Leitmotiv im Tanz von Trisha Brown. Doch im Gegensatz zum Flug des Ikarus oder zu den Sprüngen eines klassischen Ballettänzers sind die luftigen Kunststücke Trisha Browns von ihrer Bewusstheit und von der Herausforderung gegenüber den Kräften der Natur

geprägt. Ihre Bewegungen bewirken eher ein Enthüllen als ein Verbergen des Körpers. Die Schwerkraft des Körpers wird zu dessen allgegenwärtigem, schweigendem Partner. Browns Tänzerinnen und Tänzer sind sich bewusst, wenn sie fallen, und sie tun dies mit grosser Hingebung. Jede Bewegung der Tänzer wird



durch eine andere abgelöst, durch eine von verschiedenen, gegensätzlichen Alternativen. Keine dieser Alternativen hat etwas Endgültiges an sich. Das Gleichgewicht des Körpers wird ständig sowohl von innen wie von aussen gefordert, durch eine Energie, die ebenso von eleganter Athletik wie von Intelligenz geprägt ist. Die Beobachtung und Freilegung der anatomischen Mechanik im gegenseitigen Gleichgewicht verschiedener Körperteile zueinander, zu anderen Körpern sowie zur Schwerkraft – das ist es, was in Trisha Browns Tanz zum Ausdruck kommt. Für sie sind die Tänzer Teil eines demokratischen Dynamismus, bei dem alle Teile des Körpers als gleichwertig zu betrachten und darzustellen sind. Ihre Werke erzählen uns keine Geschichten. Sie sind ein Loblied auf den labilen Fluss der Muskelbewegungen innerhalb von Raum und Zeit.

Ähnlich wie die sogenannten «Prozess-Künstler» der späten 60er Jahre entwickelte sich Browns Tanz aus radikal vereinfachten Tätigkeiten heraus, die als Performance einen völlig neuen Kontext erhielten. Ihre anfänglich orts- und problem-bezogene Ausrichtung wich später den hyperkinetischen Collagen, die sich aus Fragmenten aufgegriffener Bewegungen zusammensetzten und als deutlich erkennbare, geometrische Konfigurationen lebhaft im Raum standen als Gebilde, welche durch die Launen der Improvisation in ihrem Gleichgewicht immer wieder gestört und neu gebildet wurden. Die ständig kleiner werdenden Bewegungsabschnitte mit ihrer erkennbaren, erdnahen Interdependenz pflanzten sich innerhalb des Raumes wie unzählige, erfrischend sprudelnde Kettenreaktionen fort. «Accumulation» nannte Brown dies.

Als Trisha Brown in traditionellen Bühnenräumen zu arbeiten begann, tat sie dies, um den Theater-Raum mit derselben Spannung, Körperlichkeit und Offenheit zu erfüllen wie in ihren ortsspezifischen Werken. Die Bewegungen ihrer Tänzer wurden zunehmend komplexer, blieben aber zugleich mit den Gegebenheiten der Anatomie und Gravitation verhaftet. Mit Hilfe von Künstlern wie Robert Rauschenberg, Donald Judd, Robert Ashley und Lau-

rie Anderson, die in Browns Performances für Bühnenbilder oder Musik sorgten, trat Trisha Brown den Beweis an, dass die Proszenium-Bühne sich nicht der Konvention anzupassen braucht, sondern durchaus Invention provozieren kann. Nirgends kam dies deutlicher zum Ausdruck als in den kürzlich in Moskau gegebenen Darbietungen der Trisha Brown Dance Company, dort, wo die Konventionen des klassischen Balletts ihre unbestrittene Herrschaft ausüben. Dass der Tanz nicht von Musik und Erzählung abhängig zu sein braucht, dass die seitlichen Teile der Bühne ebenso wichtig sein können wie die Bühnenmitte, dass Duette nicht unbedingt romantisch sein müssen – all dies empörte die alteingesessenen Kreise ebenso sehr, wie es die jüngeren Künstler und Tanzschüler zu begeistern vermochte.

Das tiefverwurzelte Verlangen so vieler Russen, Anschluss an die amerikanische und westeuropäische Kultur zu finden und an ihr teilzunehmen, scheidert noch immer weitgehend am fehlenden Kontext und historischen Bezug. Noch immer ist Modern Dance in Russland kein Begriff. Selbst die neuesten Werke Trisha Browns (besonders «Astral Convertible») mit ihrer vermehrt raumbezogenen Sinnlichkeit und ihren gemächlicheren, stärker auf die Intuition aufbauenden Bewegungen wurden vielfach als «sehr mental» bezeichnet. Auf dieses Publikum wirkte das laufend sich auflösende und entfaltende Skulpturale bei «Astral Convertible» wie die Ankündigung eines lange erträumten, befremdlichen Besuches aus dem Weltraum.

«Astral Convertible» ist das dritte symbiotische Gemeinschaftswerk von Trisha Brown und Robert Rauschenberg. Im Jahre 1979 starteten sie gemeinsam die Produktion «Glacial Decoy» (Browns erstes Werk für die Proszenium-Bühne). Ihre Zusammenarbeit reicht aber bis in die 60er Jahre zurück. Obschon einer älteren Generation angehörend, setzten sich sowohl Robert Rauschenberg als auch Claes Oldenburg, Alan Kaprow und andere für einen radikalen Neubeginn innerhalb des Theaters ein. Dabei beharrte man ebenso stark auf Realzeit und nicht-narrativer Struktur, wie dies beim Tanz Trisha Brown, Yvonne Rainer, Steve Paxton und andere verwirklichten, die damals in der Judson Church ihre Darbietungen gaben. Die aleatorische Musik John Cages und die feen- und zau-

KLAUS KERTESS arbeitet gegenwärtig an einem Buch über Brice Marden und einer Publikation seiner Kurzgeschichten.

TRISHA BROWN COMPANY IN LINE UP / SCHLANGE STEHEN, 1976. (PHOTO: CHRISTIANE ROBIN)



TRISHA BROWN COMPANY IN LINE UP / SCHLANGE STEHEN, 1976. (PHOTO: CHRISTIANE ROBIN)

berhafte Nicht-Ballettartige Merce Cunninghams waren für diese beiden Gruppen wegweisend. Während Rauschenberg in Browns Stück «Combines» sein kombinatorisches Spiel in Raum und Zeit ausdehnen konnte, analysierte Brown selbst die Alltagsbewegungen des Körpers und verschaffte diesen grosszügig einen neuen Kontext. Dabei verschieb sich Brown der Ordnung, Rauschenberg hingegen dem Chaos. Beide verwandelten sie – mit oft bizarrem Humor – das Prosaische in eine stark geladene Poetik. Während Rauschenbergs weitschweifende, nicht-logische Sequenzen sich oft in einer lyrischen Illusion und Klarheit auflösten, brach Browns Reinheit und Klarheit oft wie eine chaotische, spontane Guerilla-Aktion hervor.

«Astral Convertible» erinnert an die Ortsbezogenheit der Happenings der 60er Jahre und an den Tanz der Judson Church-Gruppe. Zugleich verleiht es der subtilen Beherrschung und intuitiven Sinnlichkeit Nachdruck, die 1985 in Trisha Browns Tanz aufzutreten begannen. Während sowohl die Vorpremiere in Moskau als auch die Premiere in New York auf konventionellen Bühnen stattfanden, ist für Juni 89 eine Vorstellung im Freien vorgesehen, zuerst am amerikanischen Spoleto Festival und dann auch in Europa. Es war Rauschenbergs Aufgabe, eine in sich vollständige, umwandelbare Bühnenausstattung zu kreieren, die sich auch an Spielorte im Freien (Amphitheater, offene Plätze etc.) ohne vorhandene Licht- und Tonanlagen anpassen liess. So konstruierte er acht offene, rechteckige Türme mit Regalen, in denen er Autoscheinwerfer, Batterien, Tonbänder und Verstärker unterbrachte. Licht und Ton (eine Collage aus Bändern Dicky Landrys) werden beim Passieren der Tänzer durch Sensoren aktiviert und somit durch den Tanz selbst choreographiert. Hinzu kommt, dass sich dies je nach Spielort und Anordnung der Türme unterschiedlich gestalten lässt.

Der interagierende Charakter der Bühnenausstattung ist eine bewusste Rückkehr zum Theater der 60er Jahre. Dasselbe gilt auch für einen Teil des Bühnengeschehens: Ein Tänzer erscheint plötzlich mit einem Besen, um die Bühne zu kehren; ein anderer wird in der Luft gehalten und schreitet gleichsam einer imaginären Wand entlang. Allerdings haben die sanft gleitenden, einander überlappenden Bewegungsfolgen sich heute etwas verlangsamt und an Präzision und

Sinnlichkeit gewonnen. Die Tänzer schlängeln und winden sich im Zeitlupentempo, gleichsam durch eine schwerere Atmosphäre gleitend. Die metallisch glänzenden, enganliegenden Gewänder (Design Robert Rauschenberg) verstärken die skulpturhafte Opulenz des Tanzes und machen die Körper der Tänzer zu Spiegelungen ihrer selbst. Die simplen Tätigkeiten, die ursprünglich nichts mit Tanz zu tun hatten und die Brown in den 60er Jahren aufgriff, haben sich nun zu einer Virtuosität entwickelt, die eine ganz eigene Schönheit ausstrahlt. Noch immer kommt man ohne Narration aus, ohne Anfang und Ende. Noch immer fällt der Tanz in sich selbst zusammen und löst sich in ein immer wieder neues Panoptikum von Gegengewichten auf. Bei «Astral Convertible» werden zwei Tänze ineinander verflochten: Der eine spielt sich horizontal, der andere vertikal ab. Gemeinsam widerspiegeln sie somit die beiden Perspektiven des Publikums (die eine gleichsam von oben, die andere von vorn). Die Science-fiction-hafte Sinnlichkeit von Bühnenausstattung und Tanz hat nichts mit der personenbezogenen Romantik des Balletts zu tun – sondern vielmehr mit der Erotik des Tanzes an und für sich.

Von Trisha Brown dürfte noch einiges zu erwarten sein...!
(Übersetzung: Anna Kammenhuber)

TRISHA BROWN COMPANY IN ASTRAL CONVERTIBLE/

ASTRALES KABRIO, 1989.

(PHOTO: JOHAN ELBERS)

