

Een hoofd vol sneeuw

Het denkend dansen van William Forsythe

Hoe kijk je naar dans die zich aan alle wetmatigheden van het kijken probeert te onttrekken? Zolang kijken totdat je als toeschouwer in je eigen hoofd begint te dansen, vindt An-Marie Lambrechts.

The Loss of Small Details, William Forsythe / Dominik Metzros

1.

Er was eens een jongen die Paul heette. Op een winterochtend wordt Paul wakker. Hij gaat naar het raam van zijn slaapkamer en kijkt naar buiten. De ochtend is al aangebroken en het is net beginnen sneeuwen. Paul neemt een houten stoel en zet die bij het raam zodat hij in de stoel kan zitten en de sneeuwvlokken zien dikker worden. Hij brengt de hele dag door met uit het raam te kijken naar de vallende sneeuw, die de lucht begint te vullen en de lucht daarmee dikker en witter maakt. De sneeuw valt gestadig aan en Paul kijkt gestadig toe hoe de sneeuw valt. Tenslotte steekt de sneeuw over.

De sneeuw begint te vallen in zijn hoofd, zijn ziel, zijn geest. De sneeuw begint zachtjes zijn hoofd te vullen, eerst voorzichtig en dan steeds meer en steeds verder. Uiteindelijk is heel Pauls binnenste gevuld met de dichtheid van de witte stof...

Na een verschrikkelijk tempeest dat de hemels uitklaart, begint de sneeuw te vallen in *Loss of Small Detail*. De scène is geheel wit, witte vloer en wanden. Vallende sneeuw: op losse objecten als krukjes (die - eens gestapeld - doen denken aan een ruggegraat) en schelds, een tafel, een verloren sneeuwruimer; sneeuw op de dansers van het Frankfurt Ballett. De bewegingen die zij in deze eind-



scène of oerscène inzetten, zijn in zichzelf gekeerd, ijl, in hun traagheid onvoorstelbaar licht en etherisch, maar vooral in een steeds aangehouden - bijna hypnotiserend - ritme. Referenties aan die oer- of eindscène kregen we ook mee in de filmbeelden die flitsen van vreemde, bloederigerituelen toonden tijdens het onweer zelf. Een ander filmpje toont steeds weer een kleine zwart-met-wit gespikkelde hond in de sneeuw. In het eerste deel van deze voorstelling (*Second Detail* genoemd) zagen we nog dansersessen op pointes in groepsformaties. Geleidelijk aan zagen we ze het evenwicht verliezen en in zichzelf ineenstorten, alleen.

Zwart en donker is de scène in *Limb's Theorem*, met af en toe schelle en scherp afgetekende lichtinvallen van buitenaf. In die ruimte draaien en zweven hemellichamen of ruimtetuigen, maar dan uit mooi hout en metaal. Ellipsen en bollen. Radars. (Verderop in de voorstelling een houten scheidingswand die mobiel blijkt te zijn en door de dansers als obstakel wordt gebruikt.) Temidden van deze wat futuristisch aandoende tuigen testen de dansers van het Ballett de wetmatigheden van hun ledematen, het theorema van de ledematen. De test is uitvoerig: het tempo gaat van hoog naar hoger. Duizelingwekkende snelheden van steeds complexere bewegingsgehelen maken dat je de dansers soms niet meer kan waarnemen, zoals je van een bewegende persoon op een foto ook alleen maar een streep beweging ziet. Veel dansers tegelijk, gespreid in variërende patronen over verschillende punten op het vloervlak. Het theorema van de ledematen wordt evenzeer een test voor de kijksnelheid van het oog van de toeschouwer.

Eris iets met de voorstellingen van William Forsythe: ze dwingen de toeschouwer tot een bepaald soort van uitputting; er is zo veel te zien of zo veel tegelijkertijd of zo 'n vreemde dingen of die veelheid gaat zo lang en traag door... dat die toeschouwer uiteindelijk iets moet loslaten, iets moet achter zich laten, iets van zijn oude gewoonten om naar voorstellingen te kijken.

2.

Wie is die William Forsythe? Amerikaan van oorsprong, opgeleid in klassiek ballet en erg vertrouwd met Balanchine's neo-klassieke, abstracte choreografieën. Even vertrouwd met de filmbeelden van een dansende Fred Astaire, Dick van Dyke en Gene Kelly. Hij komt in 1973 naar Europa waar hij eerst als danser werkt bij het Stuttgart Ballett. Daar maakt hij ook zijn eerste choreografieën. Vanaf 1980 choreografeert hij free-lance bij o.m. Nederlands Danstheater en Joffrey

Ballet. In 1984 krijgt hij de artistieke leiding van het Frankfurt Ballett dat hij in een paar jaar tijd omvormt tot een van de gerenommeerde dansensembles in Europa. (Hij is er vanaf 1989 ook intendant.) In Amerika was de receptie aanvankelijk aarzelend, men beschouwde hem soms als een van de vertakkingen van de Europese avant-garde. Hier in Europa vecht men voor de man en zijn gezelschap. Sinds 1989 is het Frankfurt Ballett ook het residentie-ensemble van het Parijse Châtelet theater, waar het twee maanden per jaar gasteert.

Forsythe zelf zegt steeds weer dat dans voor hem gaat over dans en de transformatieprocessen die dans ondergaat. Hij noemt de stijl die hij in Frankfurt ontwikkelt een 'hybride', waarvan 'de grondslag de geschiedenis is, het klassieke ballet, maar die grondslag is gereorganiseerd, en wel volgens de termen die het klassiek ballet zelf uitzet.'

3.

'Dans ontwikkelt zich langzaam, zeer langzaam, omdat dansers geen machines zijn, ze moeten zich eerst aanpassen', aldus Forsythe. 'Dat functioneert als een zachte dwang. Men moet een beroep doen op hun verstand, om hen klaar te maken voor waarom zich iets ontwikkelt of verandert. Men kan niet zomaar zeggen 'en nu is alles anders'. Frissoderstirb. Als men hun intelligentie aanspreekt, dan bereikt men op lange termijn betere resultaten. Ik geef de mensen bijv. 100 verschillende passen en leer hun dan om die passen zelfstandig in nieuwe gehelen te ordenen. Dat is een wonderlijke doorbraak voor een balletdanser. De dansers leren hun eigen taal na te spellen. Mijn taak bestaat erin om hen de juiste middelen op het juiste moment aan te reiken.' Een gewijzigde kijk op vertrouwde elementen krijgen en die dan als generator van fundamenteel nieuw bewegingsmateriaal gebruiken, dat wil Forsythe dus bij zijn dansers uitlokken.

De middelen die hij aan zijn dansers aanreikt om tot een gewijzigde organisatie van hun eigen lichaamsbewegingen (en eigenlijk een gewijzigde perceptie ervan) te komen, zijn erg divers. In de periode waarin *Limb's Theorem* en *Loss of Small Detail* aangemaakt werden, was de klassieke lichaams- en ruimteconceptie een van de vertrekpunten die aan een dergelijke 'herziening' onderworpen werden.

Nogmaals Forsythe zelf: *'Volgens de traditionele opvatting vertrekken bewegingen vanuit het centrum van het lichaam naar en in een hypothetische ruimte. Ik daarentegen ga uit van een lichaamsinterne kristallijne geometrie, die op haar beurt de beweging in de ruimte beïnvloedt. Daarmee bereik ik totaal andere resultaten. Wij nemen bijv. een gebruikelijke balletpositie, wij*

analyseren elk van de verhoudingen die deze positie heeft tot elke mogelijke hoek en komen dan terecht bij een lange variatie die er hoegenaamd niet uitziet als klassiek ballet, maar we zijn van een bekende balletpositie uitgegaan, waarop wij ons steeds weer oriënteren. Maar voor zover ik een figuur altijd anders benader, ze stukpluk, ze doexploderen en die delen in verschillende volgordes weer samenstel, kan ik met heel weinig materiaal als uitgangspunt een ongelooflijk grote hoeveelheid aan materiaal produceren... Dat is eigenlijk een reorganisatie van ballet vanuit ballet zelf, geherinterpreteerd volgens zijn eigen termen. Het resultaat is een hybride dansvorm...'

Beweging ontstaat bij het Frankfurt Ballett dus niet vanuit een vooraf bepaald canon dat zich voor uitbreiding en variatie aandient. Integendeel, beweging ontstaat vanuit het demonteren en her-assembleren van dat canon. Het lijkt op papier maar een nuanceverschil, maar in de werkelijkheid op de scène impliceert het een totaal verschillende blik van de danser op zichzelf en zijn bewegingen, met fundamenteel anders uitziende bewegingen als resultaat.

Toch werkt Forsythe zeker niet alleen vanuit een reactie op het historisch gegeven van het klassiek ballet. Nog afgezien van het feit dat de dansers daarnaast ook andersoortige dans- en theateropleidingen gehad hebben (en wat dus ook mee binnensluipt in het dansmateriaal dat ze creëren), kan eigenlijk alles dat tot onze wereld behoort input zijn. Zo functioneerden letters als uitgangspunt voor bewegingsmateriaal in *Limb's Theorem*. 'Universal writing', noemden de dansers dat. De dansers analyseren een letter als een tweedimensionaal gegeven en zij herschrijven met hun lichaam deze kenmerken in drie dimensies. Forsythe licht toe: *'Wij werken dan op het materialiseren van vormen die zich manifesteren in de hoofden van de dansers zoals zij die kennen. Zij selecteren daaruit en ze proberen die te herschrijven in een niet-oorspronkelijke dimensie. Het gaat daarbij niet om een reproductie van het ding: the unoriginal is the surprising moment.'*

Maar ook tv-beelden kunnen letterlijk als inspiratiebron dienen: je kan de beweging van de ene beeldovergang in de andere calqueren van je tv-scherm en dan die lijnen en strepen gebruiken als een abstract patroon om eerder gevonden bewegingen te ordenen. (Dat gebeurde o.m. voor *Aliena(c)tion*.) Dergelijke verletterlijkingen leveren nieuwe combinaties op. In de zoektocht daarnaar heeft ook Forsythe van computerprogramma's gebruikt gemaakt om materiaal op een onverwachte manier te organiseren, als een manier om te ontsnappen aan zijn 'gebruikelijke verbeelding', zijn verbeeldingsgewoontes. Zo ontstaan weer variaties van



Die Befragung des Robert Scott,
William Forsythe /
Dominik Metzros

versies die op hun beurt weer doorgegeven worden aan de dansers die daarmee weer aan de slag gaan en ze op hun beurt transformeren. De herschikking, de reorganisatie, de hertekening, het nieuwe wat daarvoor nog niet in die vorm bestond, daarom draait het.

Forsythe's uitspraak dat dans over dans gaat, versmelt dan bijna met die andere typische zinsnede van hem, nl. 'Dancing is a form of thinking'. Als denken inderdaad, zoals de Franse filosoof Jean-François Lyotard beweert, moet begrepen worden als 'alle dingen bevragen, ook het denken zelf, de vraag en het proces', dan is dat wel erg toepasbaar op Forsythe's choreografische praktijk. Zijn 'dansen als denken' impliceert immers een radicaal bevragen van de evidenties van beweging en compositie, van de wijze waarop de danser zijn bewegend lichaam percipiëert, van de wijze waarop een choreograaf beweging creëert enz. Van zodra de danser de perceptie van zichzelf, zijn bewegingen, zijn omgeving kan losdenken (en losdansen) uit de evidentie die ze tot op dat moment hadden, dan beschikken die danser en zijn choreograaf over een soort tovermachine, een vreemd makingsmechanisme dat zowat op alles losgelaten kan worden.

4.

(We zouden het ook anders kunnen bekijken

en beginnen vanaf het eindresultaat van wat hierboven als methode staat aangegeven: waar men in Frankfurt naar op zoek is, is datgene wat doelgericht, rechtlijnig werken niet bij machte is te produceren; men inviteert als het ware hetgeen men vooraf niet had kunnen bedenken, hetgeen als bij toeval gebeurt. En de dansers worden methodisch voorbereid om het toevallige via een omweg, ruggelings als het ware, te betrappen. Het toeval komt altijd van nergens, alleen valt het bij Forsythe's dansers in goed geprepareerde grond. 'Chance favours the prepared mind', is niet voor niets een van Forsythe's geliefde citaten. 'Als je jezelf door de tijd en door te werken meer en meer conditioneert voor datgene wat gebeurt, dan word je meer alert voor hetgeen het toeval je voorstelt. In mijn geval denk ik dat alles wat ik ook maar enigszins goed gevonden heb, het resultaat is van een toeval van waaraf ik heb kunnen werken. Omdat het mij een gedesorienteerde visie geeft op een gegeven dat ik probeerde te vatten.' Deze uitspraak is niet van Forsythe, maar van schilder Francis Bacon.)

5.

Die Befragung des Robert Scott+ is waarschijnlijk een prototypische voorstelling, zowel in de wijze waarop het dansmateriaal tot stand kwam als in de kijkhouding die ze afdwingt bij de toeschouwer. Forsythe hier-

over: 'Het ballet Die Befragung des Robert Scott+ is een stuk over het theater als mechanisme. Robert Scott, zoals u misschien wel weet, zoekt de Zuidpool zoals een danser de volmaakte arabeske. De Zuidpool bestaat net zo min als de volmaakte arabeske. Zij zijn enkel ideeën. Tijdens de choreografie omschrijven mijn dansers - die ook acteurs moeten zijn - het probleem van de illusie en het verdwijnen met behulp van driehonderd vragen die op de scène worden uitgesproken. Zoals bij een archeologisch onderzoek, waar elk spoor, elk gevonden element een reconstructie mogelijk maakt, die haar verschillen in zich draagt, en zo een nieuwe orde, een nieuwe manier van kijken tot stand brengt. Zo zie ik mijn werk.'

Mij geeft zelfs de kortste danssekwens van elk van de dansers het gevoel dat ik de bewegingssekwens niet kan overzien: ik zie voortdurend sporen van gekende houdingen en bewegingen maar daartussen of daarmee voltrekt zich iets totaal nieuws. Er ontstaat zoiets als een nieuwe grammatica in de ruimte, gecreëerd vanaf de brokstukken van de oude.

In de vragen die de dansers op rustig-monotone toon aan elkaar stellen tijdens de voorstelling hoor ik de resonanties van mijn eigen vragen: 'Was there a goal? Yes/ Was there a method of movement? Yes/ Were you lost?

Yes/ Did you miss the beginning? Yes/ Did you know what you were doing? Yes/

Are there any photodocuments? Yes....' De antwoorden komen zo mechanisch en zijn misschien van toepassing voor de dansers, maar mij bieden ze geen houvast. Ik moet de drang om 'overzichtelijk', 'vattend' te kijken dus achter mij laten. Gewoon kijken, maar dan misschien zoals een onderzoeker die in de microscoop de niet aflatende bewegingen van zijn onderzoeksobject gadeslaat.

6.

De drang tot radicale invraagstelling beperkt zich bij Forsythe natuurlijk niet alleen tot het bewegingsmateriaal zelf: de organisatie ervan op de scène in een voorstelling wordt met dezelfde radicaliteit onderzocht.

Als je naar *Limb's Theorem* kijkt, krijg je nauwelijks tijd om met je oog heen en weer te vliegen over de scène, alsof je meer dan één pinpongwedstrijd in verschillende richtingen tegelijk probeert mee te volgen. Er gebeurt zo veel tegelijk en dat aan zo een hoge snelheden dat de tijd bijna lijkt te condenseren, als een bundel van heel verschillende ritmes die tegelijkertijd bestaan. In die overdracht van die energie-explosie naar een publiek toe, zie je vaak dat het publiek letterlijk opgewonden geraakt; een staat van extreme alertheid ontstaat of moet ik zeggen extreme gealarmeerdeheid?

Bij *Loss of Small Detail* werkt het net andersom: de dansers gaan in hun bewegingen - simultaan gespreid over de scène - zo lang door in een gestaag aangehouden ritme, dat je als toeschouwer bijna het gevoel hebt dat

er gaten in de tijd vallen. Er ontstaat zo iets als een uiterste rust bij de toeschouwer, een rust die tegelijk erg heldere perceptie toelaat. Hypnotisch, zou ik bijna durven zeggen als dat niet zo holistisch klonk.

Als je die ervaring doordenkt, zie je dat Forsythe zich evenmin als Cunningham aangetrokken voelt tot de klassieke indeling van de scène: elk punt op de scène kan als een centrum op zich functioneren, zonder dat het gebonden is aan de strakke voor-achter-cour-jardin-hiërarchie. Er ontstaan deelwerelden op de scène die niet noodzakelijk naar het publiek gericht zijn; sommige spelen zich af aan de zijkant van de scène: alleen de toeschouwers op de 'slechtste' plaatsen in de zaal vangen nog iets van de dans op. (De tv-monitors op de scène tonen soms nog eens een 'elders', nog eens een uitsplitsing van de ruimte in deelruimtes.)

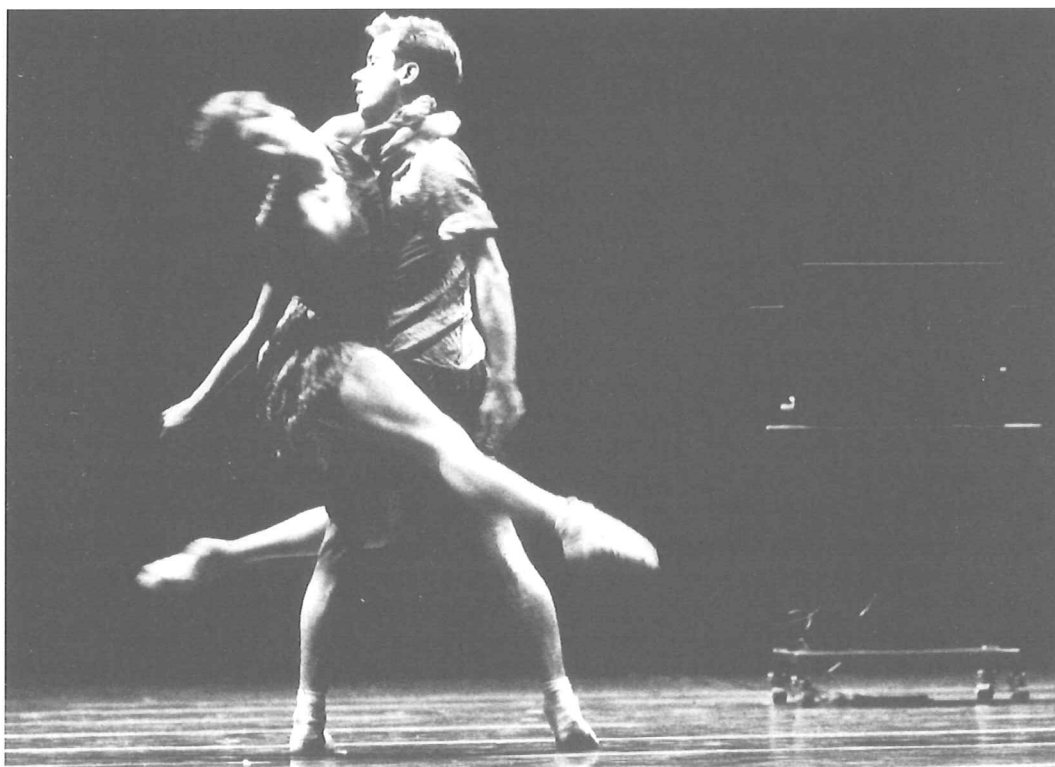
Die re-organisatie in de ruimte wordt in de kaart gespeeld door een re-organisatie in de tijd: dingen hoeven niet na elkaar gedanst te worden of in een herkenbare coherentie (duo versus corps de ballet etc.) maar kunnen simultaan en volgens onverenigbare ritmes en verbanden ingezet worden. Forsythe werkt dan ook vaak met de synthesizermuziek van Thom Willems; deze muziek is qua ritmes uiterst gelaagd en de dansers werken vaak in gescheiden ritmes. (Ze baseren zich in de voorstelling niet zelden op een digitale telling die op een monitor alleen voor hen zichtbaar is.)

Met zijn grote contrasten van geometrisch

afgetekend licht en donker werkt de belichting - vaak zelf door Forsythe ontworpen - mee aan de re-organisatie: het licht is een grote manipulator die de dansers vaak radicaal aan het zicht van de toeschouwers onttrekt om hen later - een heel eind verder in hun bewegingssekwens - pas weer te tonen.

De perceptie van de toeschouwer wordt door Forsythe evenzeer bewerkt als de dans en zijn organisatie op de scène: het gevolg voor de toeschouwer van alle bovenstaande manipulaties is dat hij zijn aandacht voortdurend moet spreiden; de toeschouwer weet dat hij voortdurend van alles mist, dat hij slechts ziet wat toevallig vanuit zijn stoel te zien is. De organisatie die Forsythe op de scène onderneemt, creëert een serie constellaties van dansers en objecten; de ordening daarvan is relatief ten aanzien van de positie van de toeschouwer; de ordening die die toeschouwer ziet is toevallig, niet absoluut voorafgegeven. (Misschien schikt en herschikt Forsythe gewoon het toeval?) Wat alleszins bewust ontbreekt, is duiding.

Voor de danser, die weet dat hij in de voorstelling maar een deel van de focus draagt, leidt dat soms tot een naar binnen gekeerde, heldere concentratie, die op haar beurt de toeschouwer tot die concentratie uitnodigt. Forsythe bevraagt die danser ook als performer binnen een voorstelling: van de danser wordt verwacht dat hij ook andere kanalen van communicatie aanboort en schijnbaar moeiteloos zien wij deze dansers overstappen in de rol van spreker/acteur of



As a garden in this setting,
William Forsythe /
Dominik Metzoz

zanger. Toch blijft ook het spreken ontgaan van een duidende expressiviteit: het uitspreken van de woorden gebeurt vaak in een monotoon en cyclisch proces waarbij eerder grote woordvelden blijven hangen bij de toeschouwer dan specifieke betekenissen, eerder het muzikale van de uitgesproken zinnen als hun mogelijke onderlinge samenhang. Eerder incantatie dan expressie.

Mag het dan verwonderen dat Forsythe Jan Fabre uitnodigde om bij zijn dansers een voorstelling te komen maken? De uiterste, vaak provocerende, invraagstelling van alle ingrediënten van het theatraal bedrijf is onze landgenoot allerm minst vreemd. Het resultaat van die bevraging toegespitst op het Frankfurt Ballett kan u zien in *The Sound of One Hand Clapping*.

7.

*(I want to see you in flames /
Time is running out of...time)*

Diep ingegrift in de wereld van Forsythe is de (Amerikaanse) televisiewerkelijkheid. De tv als het beeldvierkant dat onophoudelijk fabulerende beelden oplevert; fabulerend tegenover de werkelijkheid. Forsythe lijkt vooral gefascineerd door die tv-genres die het meest extreem cliché-vertorming van de werkelijkheid reproduceren: de soapprogramma's, het opbod van tv-predikanten tegen elkaar, de praatprogramma's waarin de mensen zich diep in de ziel laten kijken en daarvoor steeds naar dezelfde woorden grijpen...

Deze fascinatie verbindt zich met die voor de musical: vroeger al maakte hij *Isabella's Dance*, een musical waarin een waar anti-verhaal verteld wordt met alle soorten kitscherige figuren bij elkaar en waarin ook de typische structuur van een musical geparodiëerd wordt (de derde acte is één grote zoektocht naar een finale). Ook in andere voorstellingen als *Impressing the Czar* duikt dit systeem van beeldopbod voortdurend op. (De dansers ontpoppen zich dan ook tot zangers.)

In zijn meest recente voorstelling *Aliena(c)tion* is heel het tweede gedeelte één kitscherige remake van een tv-predikanten-scène, die natuurlijk niet alleen dat blijft. Al gauw neemt die scène trekjes aan van een uitdrijving, van een voodoo-praktijk, van een Chinese maskerade. Deze voortdurende verschuiving van het ene cliché in het andere is zeker niet alleen een vormprincipe: voor de eerste keer komt de realiteit echt binnen want heel deze scène draait rond een combinatie van een 'alien' wezen dat moet uitgedreven worden bij een vrouw onder leiding van een zwarte predikant. Dat vreemde

wezen blijkt uiteindelijk in iedereen te zitten. Dat wezen is misschien de xenofobie in ieder van ons. 'Het is een vreemde tijd om kunst te maken in Duitsland, weet je.', zei Forsythe enkele maanden geleden. Het steeds weerkerende refrein 'I want to see you in flames' dat eerst alleen te maken heeft met de predikant die het volle engagement van zijn toehoorders wil, krijgt hoe langer hoe meer onheilspellende betekenissen: uitdrijving, maar ook brandstichting... Duitsland anno 1993? Of tv-Duitsland anno 1993? Is time running out?...

Ter nuancering: 'Ik verwacht van het publiek niet dat het verstaat. Ik zou wensen dat het publiek waarneemt, observeert wat er gebeurt. Waarschijnlijk betekent waarnemen een stuk begrijpen. Ik denk ook dat de meeste van mijn stukken over waarnemen gaan.' W.Forsythe.

8.

In *Aliena(c)tion* gebruikt Forsythe meermaals de woorden van Goethe zoals ze op muziek gezet zijn door Schönberg: 'Dat de zinnen zo talrijk zijn / Ze brengen verwarring binnen in het geluk / Als ik jou zie, wens ik doof te zijn / Als ik jou hoor, wens ik blind te zijn.'

De dansers zingen deze muziek ijl en verloren a capella. Dat gebeurt in een voorstelling die doortrokken is van associaties van dood en heropstanding; de dansers werken er vaak met bewegingspatronen die ze distilleren uit hun vingerafdruk; ze werken vaak op de tast: veel veeg-bewegingen over het lichaam en de kleren in alle gradaties van lichtheid; ze worden in het laatste deel opgenomen in een ruimte die door een centrale spreker opnieuw voor hen geluid wordt alsof ze blind zijn: links-voor, centrum, achter, hoog...

Een heel eind hogerop ging dans alleen over dans en toch kan u mij in mijn beschrijving van de meest recente voorstelling voortdurend betrappen op steeds meer buitenwereld die binnensijpelt. Is het werk van Forsythe dan ingrijpend veranderd? Het is een verleidelijke gedachte, maar het ligt subtieler. Net zoals (alweer) Cunningham zei dat dans - ondanks het feit dat hij niet de bedoeling heeft iets uit te drukken - toch expressief is, net zo slagen Forsythe's dansers erin om - voorbij aan het verbazingwekkende dansvertoon op zich - een stroom van gedachten, gewaarwordingen, gevoelens, associaties naar de toeschouwer toe op gang te brengen. Het is een vreemd soort communicatie die ontstaat: 'Er is een denken van de kunst dat geen denken van de niet-communicatie is maar van de niet-begripsmatige communicatie', zo beschrijft Lyotard die com-

municatie. De krachtige sensaties die het publiek ervaart laten zich inderdaad zelden makkelijk ordenen of tot een beschrijfbaar inhoud reduceren. De ontwrichting van ons 'gewone' tijds- en ruimtebesef zoals die door de des-organisatie van de voorstelling is uitgelokt, is ingrijpend. Ons waarnemingsvermogen wordt extreem onder druk gezet: elk van onze zintuigen wordt voorzien van een overaanbod, van een explosie van materiaal.

Elke voorstelling (en zeker de meest recente) trekt de toeschouwer heen en weer tussen kijken naar dans-puur en openstaan voor die werveling van associaties die de dans met de wereld verbinden. 'Deforming people into appearance', zei Francis Bacon over de manipulaties die hij uitvoerde op zijn schilderijen ten aanzien van het object wat hij in zijn hoofd had. De deformatie toont het object 'waarder dan waar'. 'Deforming our world into appearance', is het dat wat Forsythe's voorstellingen aldoor doen?

Tot slot: misschien is er uiteindelijk maar één manier van kijken naar dit soort voorstellingen. Misschien moet je gewoon zo kijken naar deze dans als Paul uit het verhaaltje (dat verder niks met Forsythe's voorstellingen te maken heeft). Paul keek zo lang naar de sneeuw tot die overstak. Tot het sneeuwde in zijn hoofd.

Misschien moet je zo lang naar deze dans blijven kijken tot hij danst in je hoofd.

An-Marie Lambrechts

In het kader van Anwerpen 93 is An-Marie Lambrechts betrokken bij de produktie van een video-installatie met de dansers van William Forsythe.