

# Het geheugen van ballet

De generatie van Meg Stuart, Jérôme Bel, Boris Charmatz of Xavier Le Roy stelt de dans in vraag.

Wat betekent het te dansen? Gerald Siegmund verbindt het werk van William Forsythe met hun onderzoek.

## De verdwijntucs van William Forsythe

### 1. Inleiding: vraagstelling

Voor de eerste keer sinds de jaren 1960 wordt dans in de jaren 1990 opnieuw grondig onderzocht. Wat betekent het te dansen? Wat zijn de onderliggende sociale idealen die een lichaam doen bewegen? En vooral: welk lichaam bedoelen we? In een globale samenleving, waar mobiliteit en flexibiliteit de ultieme benodigdheden zijn voor elke goed geconditioneerde consument-burger, worstelt beweging als kunstvorm met de verdenking dat zij slechts inspeelt op de imperatieven van de markt. Weigeren te bewegen, een notie die veel choreografen vandaag koesteren, staat gelijk met weigeren te kopen. Dit lijkt een verzetsstrategie om opnieuw iets van het kritische en subversieve potentieel van dans te claimen. In zijn geestige stukken stelt Jérôme Bel het idee van auteurschap in tijden van sampling in vraag. Meg Stuart speelt met de theatraliteit van het kijken. Xavier Le Roy ontkennt zijn gesculpteerd lichaam elke vorm van representatieve matrix. Boris Charmatz beperkt de activiteit van zijn naakte dansers tot het extreem van het niet-gearticuleerde zijn. Dans is voor hen het discours van de dans – met de eigen historische voorwaarden, valstrikken, fouten en machtsstructuren.<sup>1</sup> Alhoewel hun dansers amper bewegen zoals een ander danser zou moeten (welke techniek hij of zij ook zou gebruiken), zijn hun stukken nog steeds danswerk. Zij graven immers in de aard van het dansende lichaam zelf, van het (historische) subject dat verondersteld wordt erin te huizen, en van de representatie ervan in een theatercontext. Roland Barthes, wiens ideeën voor veel choreografen van elke stijl of generatie een bijzonder belang hebben, stelde het in het kader van zijn empatische notie van ‘tekst’ zo: ‘the

discourse on the Text should itself be nothing other than text, research, textual activity, since the Text is the social space which leaves no language safe, outside, nor any subject of the enunciation in position as judge, master, analyst, confessor, decoder. The theory of the Text can coincide only with a practice of writing.’<sup>2</sup> Vervang ‘tekst’ door ‘dans’ en wat Barthes hier beschrijft is een specifieke choreografische praktijk die dans als een constant proces van lezen en schrijven ziet, van herlezen en herschrijven van geschiedenis. Dat resulteert in een intertekstueel productieproces dat niet te stoppen is en dat de traditionele notie van ballet zonder schroom achter zich laat.

Dans als tekst: er is één naam die hiermee altijd geassocieerd wordt: William Forsythe. Zijn naam staat hoog boven de danswereld geschreven. Recensies zijn enthousiast over de hele wereld. Maar zijn werk is voor zover ik weet nooit met het huidige discours over dans verbonden. Er zijn twee redenen waarom zijn kunst apart lijkt te staan van de huidige preoccupatie met auteurschap, theatraliteit, aanwezigheid en representatie. Ten eerste, hij werkt binnen het kader van het neoklassieke ballet, waarbij dans eerst en vooral als ‘beweging’ begrepen wordt. Hij werd geboren in New York in 1949 en werd in de Joffrey Ballet School en de American Ballet Theater School getraind voor het Joffrey Ballet. In 1973 vertrok hij naar het Ballett Stuttgart en sinds 1984 is hij directeur van het Ballett Frankfurt. Ten tweede, zijn dansers tonen een ongelooflijke en spectaculaire virtuositeit, wat duidelijk tegen de idealen van de dans-avant-garde ingaat, zoals die b.v. door Yvonne Rainer in haar beroemde ‘No’-manifest in 1965 geformuleerd werden: ‘NO to spectacle

no to virtuosity no to transformations and magic and make-believe no to glamour and transcendence of the star image ... no to involvement of performer or spectator no to style ... no to eccentricity no to moving or being moved.’<sup>3</sup> Forsythes balletten hebben van dat alles niets, maar betekent dat dan, dat hij slechts omwille van de dans danst of dat zijn stukken gemakkelijk te consumeren goederen zijn omdat ze er goed uitzien? Integendeel. De reflex van de ‘modernen’ of ‘contemporainen’ is sinds vorige eeuw een weerstand tegen alles wat van ver met ballet te maken heeft. Men zou toch denken dat die weerstand allang voorbij zou zijn. De breuk met de toch arrogante notie van ballet als een tijdloze kunstvorm en een universele taal die door Balanchines impresario, Lincoln Kirstein, in 1976 geformuleerd werd, is in niet geringe mate schatplichtig aan William Forsythes onderzoek van de inherente normen en de historische context van het ballet.<sup>4</sup>

Het is mijn bedoeling om in deze beknopte exploratie enkele van Forsythes ideeën over dans en beweging samen te brengen. Bovendien wil ik de aandacht vestigen op het feit dat, ondanks zijn gebruik van *épaulement* en van het axiale model van het lichaam uit het klassieke ballet, Forsythes choreografische ideeën veel gemeen hebben met de radicaal andere vraagstellingen en lichamen van de hedendaagse dansscène. Dat Forsythe een achterhoedegevecht van het neoklassieke zou voeren, een idee dat jonge kunstenaars buiten Duitsland frequent vertolken, heeft ook te maken met het feit dat – met uitzondering van Parijs (en Frankrijk in het algemeen) – de theaters waar Ballett Frankfurt speelt slechts de meest voor de hand liggende, neoklassieke werken programmeren.

*Artifact II* of *In the Middle, Somewhat Elevated* kunnen daarentegen perfect op zichzelf staan. Maar de context van de respectievelijke volledige balletten waaruit ze extracten zijn werpt een ander licht op hun vorm, betekenis en intentie.

## 2. Analyse: bespreking van *Gänge. Ein Stück über Ballett*

In 1982 al stelde William Forsythe samen met decor- en lichtdesigner Michael Simon en met muzikant Thomas Jahn de vraag naar de status van een dans-performance. In zijn tweede volledige ballet, *Gänge. Ein Stück über Ballett*, waarvan het eerste deel in dat jaar in Den Haag en de volledige versie een jaar later in Frankfurt opgevoerd is, weigert Forsythe het *Zwanenmeer* te dansen. Sporen van dit quint-essentieel ballet lopen doorheen de voorstelling, maar we krijgen het afgewerkte product als het eigenlijke fetisj-object niet te zien. Het ballet wordt constant geëvoceerd, maar is nooit aanwezig. Het wordt beschreven en besproken, maar bestaat niet anders dan in de veelvuldige perspectieven en praktijken die het constitueren terwijl 'het' afwezig blijft. Het verwijst naar de wijzen waarop dansers en toeschouwers naar ballet kijken en erover nadenken, zowel met hun lichaam als in verbale taal. 'Ballet is een complexe set van interacties op verschillende niveaus van de taal. Er is balletterminologie, er is dagelijks taalgebruik, maar ook de geschiedenis van het ballet en beschrijvingen van dansers in de 19de eeuw spelen een rol. Deze dingen zijn bovendien met elkaar verbonden, b.v. door onderwijs, hoe de individuele dansers getraind zijn en hoe ze zichzelf beschrijven. Dat alles zijn ervaringen; elke danser heeft zijn of haar geschiedenis, maar hij of zij kent ook altijd de geschiedenis van het ballet.'<sup>5</sup> In plaats van het eindproduct voor te stellen, traceert Forsythe het wordingsproces, waarbij hij in de tekst de draden van allerhande historische en persoonlijke bronnen verweeft. Het ballet wordt op die manier wat danshistoricus Mark Franko een 'intertekst' noemt, waarbij de lichamen van de dansers deelnemen aan verschillende discours, die de dansers op hun beurt als dansende lichamen laten verschijnen.<sup>6</sup>

Verschillende stemmen zijn in het weefsel van de voorstelling vervat. In het begin ligt een jonge man op de grond met zijn voorkant naar het publiek, zijn gezicht verborgen achter een wit blad papier. Hij herhaalt de zin 'het mooiste meisje in de hele wereld' steeds opnieuw terwijl hij een klein vliegtuigje dat op het papier getekend is laat vliegen. Drie vrouwelijke dansers komen op en ze voeren een aantal *battements* uit tegen de achterwand, die in bloedachtige, dunne rode lijnen de sporen van hun bewegingen vertoont. Er worden ondertussen

beelden van soms gewelddadige oefeningen getoond, waarop dansers steeds sneller de routine 'twee lopen naar achteren en twee lopen naar voren' proberen uit te voeren. Twee dansers in preklassieke lange witte jurken in mousseline springen achteraan op de scène terwijl ze met hun uitgestrekte benen in de vlucht de deur dichtslaan. Later roept een koor van dansers, dat in het internationale balletcircus blijkbaar het noorden kwijt is: 'Stuttgart, Miami, Honolulu'. Als ze adjectieven als 'vervelend', 'fantastisch' of 'wonderbaarlijk' gebruiken, dan overlapt hun eigen perspectief met dat van de reactie van het publiek op wat ze gezien hebben. Hoop en droom worden gearticuleerd en de angst is altijd aanwezig: 'Je komt naar me toe. Je heft me op. Je zal me niet laten vallen.' Meetstokken komen naar beneden en vallen. Hun klaterend geluid functioneert als een ritmische manier om de ontelbare miniscènes die door abrupte black-outs gescheiden zijn, te beëindigen. De eerste akte eindigt met een ballerina in een rood lijfje, die zich klaarmaakt voor haar rol. De jonge man van het begin komt dichterbij, nog steeds zoekend naar het mooiste meisje van de hele wereld. Hun ontmoeting kan natuurlijk als de eerste ontmoeting van de prins en Odile begrepen worden, maar het is ook de voor de hand liggende ontmoeting van een repeterende ballerina en een in zijn fantasieën over vrouwen verloren gelopen man. Het is de allegorie van de geblokkeerde begeerte van het ballet. De ballerina kijkt naar de jonge man en draait zich weg. Het werk krijgt hier de overhand over de liefde – een scherp contrast met de romantische inhoud van het ballet. In *Gänge* wordt romantiek gedomesticeerd tot ideologie in de betekenis die Barthes eraan geeft: de mythe verbergt haar historische constructie om voor natuurlijk en organisch door te gaan en een eeuwige waarde te kunnen claimen. Forsythe herstelt de geschiedenis om de gangbare notie van ballet als 'natuurlijk artefact' te doorbreken. Met haar driedelige structuur concentreert de voorstelling zich steeds verder en schuift van training in de eerste, over repetitie in de tweede tot voorstelling in de laatste akte. Ook de referenties aan het *Zwanenmeer* nemen toe, b.v. als de ballerina zegt dat 'de ruimte 32 keer rond haar cirkelt', verwijzend naar de beroemde 32 *fouettées* van Odette. Toch is op de scène slechts een abstractie van het geometrische principe van ballet te zien, een principe dat Forsythe voor zijn dansers in de imperatief 'maar dan samen' samenvat. Dansers komen uit een diagonale rij deuren gevallen, die als ze opengaan de scène met licht overspoelen. Ondertussen spreekt een danser over het vormen van een lijn: 'Hij moet van hier naar daar gaan. Zij moet van daar naar hier gaan en dan zullen we

een perfecte diagonaal gemaakt hebben.' In steeds wisselende formaties zijn de dansers inderdaad samen, voornamelijk een dynamische diagonaal vormend, maar hun lichaamsbeweging heeft geen enkele narratieve betekenis. Forsythe heeft herhaaldelijk beklemtoond dat hij graag met klassiek geschoolde dansers werkt, omdat hun lichamen de sporen van een balletgeschiedenis dragen. Inderdaad, de geschiedenis van het ballet leeft slechts voort tot op vandaag door het lichamelijk geheugen van de danser. Daarom maakt Forsythe zo uitdrukkelijk gebruik van de lichaamsformaties die de historische codificatie en het geconditioneerde functioneren van het lichaam in het ballet benadrukken. Het lichaam van de danser verschijnt in *Gänge* slechts als deel van het balletdiscours waarvan Forsythe de machtsstructuren blootlegt en destabiliseert. Het lichaam presenteert niet iets anders (de rol, de 'star'), maar alleen zijn eigen structurerend proces. Het idee van geheugen en de ontologie van een essentieel ballet worden in zijn volgende stuk verder onderzocht. De destabilisering van het machtige axiale model zal Forsythe tot onderzoek van steeds complexere bewegingen brengen. Deze productie is om verschillende redenen al lang geleden van het repertoire gehaald en daardoor is *Gänge* een spookachtige, onzichtbare achtergrond geworden voor Forsythes latere uitstapjes in de balletwereld.

## 3. Herinnering: reconstructie en artefact

Ballet als kunstvorm is ook het belangrijkste thema in Forsythes avondvullend ballet van 1984, met de toepasselijke titel *Artifact*. Zoals *Impressing the Czar* (1988) en *Slingerland* (1990/91) is het een stuk in vier bedrijven, de klassieke structuur van het narratieve ballet. In deze drie stukken zijn bedrijven I en III kleurrijk en narratief, terwijl bedrijven II en IV wit en abstract zijn. Maar het verhaal dat Forsythe wil vertellen is veel minder narratief dan wel analytisch. *Artifact* begint met een grijze, kale figuur die over de scène loopt in bijna volledig duister. Slechts één lamp verlicht de vloer aan de linkerzijde van de lege scène. Iemand in historisch kostuum met lange, breed waaiende mouwen komt op en palmt het centrum van de scène in. Zij klapt in haar handen en op dat teken begint de muziek: Eva Crossman-Hechts *Bach-varianties* en Bachs *Chaconne in d mineur* in het tweede bedrijf. 'Kom binnen', zegt de vrouw uitnodigend. Achter haar verschijnt in het donker een andere figuur, een man met een megafoon. Een blikkerige, onmenselijke stem zegt: 'Ik vergeet het stof. Ik vergeet de stenen.' En: 'Ik herinner me een verhaal en het ging zo. Ze gaat naar buiten en ze ziet het al-





tijd. Ze gaat naar binnen en altijd heeft ze het gezien.' Hij besluit met: 'Ik vergeet het verhaal over jou. Herinner, herinner, herinner.' De vrouw in het historisch kostuum onderbreekt hem met 'Herinner je me nog?', maar de stem vermaant haar de juiste woorden te gebruiken. Dit is het enige, beperkte drama in dit ballet, dat zijn materiaal zoals een gedicht in paradigmatische relaties voorstelt. *Artifact* maakt gebruik van een beperkt aantal woorden, waarvan de functies onderzocht worden zoals in een grammatica-oefening, totdat hun betekenis oplost en ze lege hulzen worden. De woorden zijn voornamelijk basiswerkwoorden zoals 'horen', 'zien', 'zeggen', het zijn voornaamwoorden of deiktische partikels, die eigenlijk pas zin hebben als ze effectief georiënteerd zijn vanuit een rechte op staand lichaam dat als centrum dient voor hun ruimtelijke en interpersoonlijke verwijzingen. Het is precies dat stabiel referentiepunt dat niet alleen hier, maar in alle balletten van Forsythe in vraag gesteld wordt en dat, zoals we nog zullen zien, verstrekkende gevolgen heeft voor zijn concept van beweging.

Het ballet volgt de structuur van de *double* of van het spook. Het 'artifact' dat we denken te zien, is inderdaad een kunstig ding: de illusie van iets dat al lang vervlogen is vooraleer we denken dat we het zien. De grijze vrouw, die met haar hoofd verschijnt door een gat in de vloer, wordt gespiegeld door de vrouw in historisch kostuum. Ze maken beiden uitgebreid gebruik van *port de bras*, terwijl hun respectievelijke posities op de scène symmetrisch zijn, maar diametraal tegenovergesteld: de ene is op, de andere onder, de ene is riant gekleed, de andere is bijna afgestroopt. Waar de historische vrouw woorden binnen een gegeven grammaticale structuur herschikt, herschikt de grijze vrouw het vocabulaire van het ballet. Het *corps de ballet* komt in duisternis op langs het zwarte toneeldoek. Zij realiseren enkele *jetés* die men beter hoort dan ziet. Ten slotte klappt de grijze vrouw van onder de scène in de handen en het *corps* neemt het geluid op en eechoot het doorheen het halfduister dat ook een historische schemering is. *Artifact* kan beschreven worden als de echokamer van de historische constructie van ballet, waarbij de correcte volgorde ofwel vergeten ofwel verloren gegaan is. De fragmenten van bewegingen, bijna syllaben, kaatsen heen en weer tussen heden en verleden en vormen een tussenruimte waar de lineaire tijd opgeheven is en echo's slechts nog echo's beantwoorden. Ballet is nog slechts een herinnering aan een verleden, een verschijning als van een spook, omdat de sociale formatie waarop het ballet steunde, nl. een extreem gestratificeerde samenleving met een uiterst gezag bovenaan de sociale piramide, niet langer

die is van de open democratie van vandaag.

Forsythe encenseert de spoken en de smeuulende as van het klassieke ballet. Hij doet dit door de illusie te breken van een continuïteit van het kijken, waarin ook een ononderbroken opvoeringstraditie geïmpliceerd ligt, en door de elementen die uiteen gehaald zijn, op een nieuwe manier te verbinden. Het tweede bedrijf bestaat uit twee *pas de deux* ingesloten tussen twee formaties van het *corps*. De lichamen van de vier dansers van de *pas* worden van onderin uitgerokken: hun ruggen zijn extreem voorovergebogen, zodat het dansen minder aërieel en veel aardser lijkt. Af en toe valt het doek plompweg neer. Telkens als het weer omhoog gaat zijn de formaties veranderd: langs de drie wanden van de scène, de punt van een driehoek, een lijn langs de achterwand, twee lijnen aan weerszijden van de scène. Door te weigeren vlotte overgangen te choreograferen om de (historische) gaten en breuken te camoufleren, benadrukt Forsythe de structurele mogelijkheden van de lijn, door de specifieke posities in tijd en ruimte af te zonderen. In *Steptext*, een verwant stuk dat in 1985 in première gegaan is en ook op Bachs *Chaconne* gedanst wordt, valt het gordijn niet. Frequente black-outs zorgen er echter voor, dat het publiek wakker blijft. Kijken is niet vanzelfsprekend. We worden er integendeel constant op gewezen dat we kijken en dat wat we bekijken niet natuurlijk is, maar een reeks van historisch gecodeerde vormen. Als de lichten opnieuw aangaan hebben beide om een ballerina rivaliserende dansers hun posities op de scène geruild, maar ze dansen exact dezelfde routine en vergroten die nog. *Steptext* is een spel van differentie en repetitie, om Deleuzes woorden te gebruiken, waarin een oneindig net van mogelijkheden zonder begin noch einde gewoven wordt. Zoals de man met de megafoon bij het begin van het ballet herhaaldelijk benadrukt: 'Herinner, herinner, herinner.' *Artifact* en *Steptext* herinneren het ballet niet als iets van het verleden, maar roepen het uit het verleden op terwijl ze het in zijn constitutieve elementen herstructureren.

#### 4. Vergeten: bevrijding

In *The Loss of Small Detail* wordt de relatie tussen verleden en heden van het ballet niet zozeer als een echokamer van weerkaatsende herinnerde fragmenten geconceptualiseerd, maar veeleer als een stapeling van lagen boven elkaar. Het maken van het stuk zelf reflecteert zo'n stapeling: een eerste versie werd al in 1987 getoond, maar werd snel vergeten, tot Forsythe in 1991 een totaal nieuwe versie maakte, die in 1992 nog eens radicaal herwerkt is. Opnieuw: het verder ontwikkelen van ideeën is voor William Forsythe veel belangrijker dan het sim-

pele presenteren van een afgewerkt product. Het ballet speelt in een witte kubus die aan een museumzaal doet denken. De wanden kunnen opgerold worden als perkament en functioneren als oppervlak voor allerhande projecties. Een vrouwelijke danser zit achter een tafel vooraan in het midden van de scène, terwijl een andere danser op de grond ligt rechts van haar. Traag trekt ze zich recht van op de grond, haar armen gestrekt, haar lichaam naar binnen gekromd. Ze lijkt omhoog te drijven. Een mannelijke danser in het zwart brengt haar een stoeltje. Ze gaat zitten met het gezicht naar de vrouw aan de tafel. Plots gaat ze naar de tafel en plooit haar lichaam errond: haar benen eronder uitgestrekt, haar armen erop. De man in het zwart draagt haar weg door haar stijve lichaam horizontaal als een plank in de armen te nemen. Deze fase wordt verschillende keren herhaald en markeert inderdaad de eerste vorm van vergeten in dit ballet: vergeten dat iets al gedaan was en die handeling wordt dus steeds opnieuw vruchteloos herhaald zonder in het geheugen van de danser een spoor achter te laten. Later beginnen de man en de vrouw achter de tafel een ritueel van vraag en antwoord. Uit haar 'notities' en 'vertalingen' leest ze vragen voor als 'Wat is een deur?' en 'Wat zijn de beide zijden van een rivier?', in een poging om uit oude prehistorische verhalen uit een collectie van Jerome Rothenberg toch iets van betekenis te wringen. De tweede vrouw interpreteert haar vragen in expliciet seksuele termen: de drempel is een krokodil, de deursklink een penis, de beide zijden van een rivier een man en een vrouw. Maar op het bord staat 'Versie III A', waarmee een oneindig aantal andere mogelijkheden geïmpliceerd zijn en als de sessie zou doorgaan of als iemand anders de vragen zou stellen, dan zou iets totaal anders verschijnen. Alles kan inderdaad alles betekenen als het vergeten originair is, als m.a.w. de bronnen verloren gaan (cf. het 'verlies van de precieze details' waarnaar de titel verwijst) en daardoor de veilige grond om een interpretatie op te baseren ontbreekt. *The Loss of Small Detail* encenseert het verlies van een 'Ursprung' waardoor betekenissen ontstaan uit alle denkbare misverstanden. Vergeten wordt hier als een constructieve activiteit gezien, het is een noodzaak om nieuwe ontwikkelingen mogelijk te maken.

Na enkele minuten begint zachtjes sneeuw te vallen en de scène wordt in een metaforische laag van vergeten gehuld en de geluiden worden gedempt. Lijnen van Yukio Mishima verschijnen op het opgerolde achterdoek: 'Each passing year, never failing to exact its toll, keeps altering what was sublime into the stuff of comedy.'<sup>7</sup> Filmbeelden worden geprojecteerd in

de rechter benedenhoek achterin de scène. Van achter het scherm verschijnt een naakte, primitieve figuur, zijn stem elektronisch vervormd. Zijn lichaam is wit geschilderd met zwarte puntjes. Hij is bedekt met sneeuw, alsof het 'ludieke stof' dat in Mishima's citaat de sublieme essentie van de dingen genoemd wordt, op hem vast zit. De sneeuw/ het stof heeft zijn verschijning tot iets belachelijks en dolkomisch gemaakt, terwijl het in een andere tijd en context subliem zou zijn geweest. De verf op zijn lichaam maakt van hem echter ook het negatief van de zwarte filmbeelden. Een subtiele verschuiving van de kaders begint en we komen op een ander niveau terecht, waar we niet langer kunnen onderscheiden tussen binnenkant en buitenkant, tussen wie in de film is en wie niet, tussen wie kijkt en wie bekeken wordt. Een verontrustende tussenruimte gaat open, een geheugenruimte van historische sedimenten die als palimpsesten functioneren, waar de tekst laag na laag met meer tekst overschreven wordt.

## 5. Beweging: sporen

Ik heb in mijn bespreking van William Forsythes werk de aandacht gevestigd op het aspect geheugen. Tot hiertoe werd het geheugen voornamelijk als deel van het discours over ballet, decors, thematieken en hun theatraleiteit benaderd, maar nog amper in relatie tot de beweging zelf, die tenslotte het basiselement van dans is. In de lektuur van *The Loss of Small Detail* heb ik al een aantal specifieke kwaliteiten van Forsythes concept van de beweging aangegeven, waarop het slotdeel van deze verhandeling verder bouwt. De eerste resultaten van Forsythes exploratie van de bewegingsprincipes van het ballet waren in *Die Befragung des Robert Scott* van 1986 zichtbaar. De klassieke lijnen, groepsformaties en *pas de deux* die zijn vroeger werk karakteriseerden zijn hier verlaten en vervangen door een opeenvolging van solo's. In al zijn balletten vanaf de jaren 1990, i.c. *Limb's Theorem* (1990), *Slingerland* (1991), *Alie/nA(C)tion* (1992), *As A Garden in this Setting* (1993), en overduidelijk in *Eidos:Telos* (1995), werd het klassieke lichaam geëxploreerd totdat het buiten elke code of context viel. Rudolf von Labans analysemodel van beweging kan adequaat beschrijven wat Forsythe doet.

Laban is niet in de eerste plaats gefascineerd door het dansende lichaam, integendeel, in zijn ogen kan zijn model elk lichaam in elke vorm van beweging beschrijven. Het centrale element van zijn theorie is de 'kinesfeer': 'Die Kinesphäre ist die Raumkugel um den Körper, deren Peripherie mit locker gestreckten Gliedmaßen erreicht werden kann, ohne daß man den Platz verläßt, der beim Stand auf einem Fuß als Unterstützungspunkt dient.'<sup>8</sup> De

kinesfeer reist mee met het lichaam. Het is de ruimte die het lichaam zelf creëert. Om de kinesfeer te representeren gebruikt Laban het beeld van een kubus samengesteld uit 27 kleinere kubussen, die de beweging in de ruimte van boven naar beneden, van voor- en achterkant, van links en rechts omschrijven in relatie tot het stabiele lichaam. Zoals in het klassieke ballet baseert Laban zijn observaties op een vast centraal punt waardoor alle beweging passeert. Maar in relatie met Forsythes idee van beweging merkt Heidi Gilpin op: 'But what if a movement does not emanate from the body's center? What if there were more than one center? What if the source of a movement were an entire line or plane, and not simply a point?'<sup>9</sup> Bij Forsythe kan elk kinesthetisch punt het centrum van de beweging worden, waardoor het axiale lichaamsbeeld gedestabiliseerd wordt. Hij verlaat het idee van een lichaam met één centrum ten voordele van een multi-gecentreerd en zelfs multi-getimed lichaam, omdat verschillende zones van het lichaam verschillende ritmische patronen kunnen volgen. Zo is de relatie tussen de centra, de ledematen en de punten in ruimte en tijd veel complexer geworden. Forsythe kantelt het lichaam uit balans en start een vrij spel met het gewicht, het bijna-vallen maar constant voortbewegen van het lichaam. Het effect is dat van een elliptisch ronddraaiend lichaam waarvan de bewegingen tegelijk in verschillende richtingen gaan. In tegenstelling tot choreografe Trisha Brown, van wie de vloeiende lijn van de bewegingen beroemd is, accentueert en punctueert Forsythe de bewegingen in sterke mate. Dansers onderbreken hun patronen abrupt en stappen van de scène, ze stoppen en starten op verschillende niveaus en maken het zo totaal onvoorspelbaar welke richting de beweging vervolgens uit zal gaan.

Forsythes lichamen en hun kinesferen zijn meermaals geplooid, zodat ze in een ballet als *The Loss of Small Detail* helemaal op zichzelf betrokken lijken en de ruimte rondom totaal lijken te vergeten. In een interview beschrijft Forsythe deze methode met de term 'disfocus': de blik van de danser is niet naar buiten gericht maar naar binnen, naar de achterkant van zijn of haar hoofd.<sup>10</sup> Het lichaam wordt van binnenin bekeken. Het wordt zijn eigen ruimte met restbewegingen die er zacht doorheen komen. Het resultaat is een hoogsuggestieve, hypnotische kwaliteit van de beweging, die in *The Loss of Small Detail* het thema van geheugen en vergeten ondersteunt. De beweging omcirkelt hier zichzelf. Ze benadert haar eigen vluchtpunt in de ruimte tussen binnen en buiten van wat Laurence Louppe het 'fonds corporel' noemt: een niet-gearticuleerd fenomenologisch lichaam

dat een residu aan betekenis kan hebben, maar zelf nooit betekenis draagt.<sup>11</sup> Als in de dans de beweging tegelijk product en producent is, en het dansende lichaam tegelijk actor en representant is, dan is beweging nooit evident, d.w.z. auto-transparant. Het is in zijn aanwezigheid altijd al een 'acte de mémoire',<sup>12</sup> zoals Jacques Derrida in verband met de beweging van de schilder gesuggereerd heeft. Beweging ontstaat in de breuklijn van ik en niet-ik, een breuk waardoor elke beweging op het moment van haar verschijnen in het verleden staat. Beweging is altijd een kwestie van leven of dood, een spoedgeval. Maar het is ook die breuklijn die de ruimte genereert om te denken: het is de niet-gearticuleerde tijd/ruimte van 'Antrieb', van de energie van de gemaakte keuze. Beweging is op die manier een mnemonisch spoor van een toekomst, van iets dat niet meer is, en nog niet is. In het geval van William Forsythe gedenkt het de historische sporen van het lichaam in het ballet om het te openen voor een nog toekomstig ballet. Forsythes immens flexibele lichamen tarten elk soort representatieve matrix door de mogelijkheden van Labans matrix maximaal in te vullen. Door dit model logisch ten einde te denken, heeft Forsythe het tot het breekpunt gebracht en daardoor voor nieuwe manieren van bewegen de vrijheid geschapen. Deze nieuwe articulatie van de ruimte wordt natuurlijk als een spons opgezogen door allerlei stijlen die van oudsher tegen het ballet ingaan: de flexibele ruggengraat van de Modern Dance, het gewicht en de ademhaling van release-technieken en van contactimprovisatie, de brute energie van straatdans. Nadat de hiërarchieën van de binaire opposities in de dans ingestort zijn, begint een spel van verschillen, een heen en weer tussen de verschillende technieken, die een amalgaam vormen: iets totaal nieuws waarin de verschillende bronnen als mnemonische sporen toch zichtbaar blijven.

## 6. Conclusie: verdwijning van de beweging

Als 'the Text is that which goes to the limit of the rules of enunciation (rationality, readability etc.)', zoals Roland Barthes suggereert,<sup>13</sup> dan is William Forsythe deze limieten inderdaad aan het exploreren. Sinds hij zijn werk bij het Ballett Frankfurt begonnen is, is hij bezig met de problematieken van discursiviteit, representatie, politiek van het kijken en de desarticulatie van presentie in beweging als een mnemonisch spoor. In *Self Meant to Govern* (1994) verdwijnt de choreograaf zelf, om de ontwikkeling van bewegingspatronen totaal aan de dansers over te laten, en ze vervolgens in Cunningham-achtige toevalsprocedures te organi-

seren. Zonder menselijke affecten die ze structureren, worden bewegingen echter steeds banaler, een feit dat veel critici opgemerkt en recent nog aangeklaagd hebben.<sup>14</sup> Paradoxaal genoeg heeft de beweging voor Forsythe alle aspiraties van transcendentie, genezing, genot of shock afgelegd, ondanks haar complexiteit en articulatie. De beweging is er gewoon, in de zin dat ze constant uit zichzelf voortgaat als een principe dat het lichaam vormt en vervormt, zonder op een notie van bruikbaarheid te moeten terugvallen. Ondanks haar schijnbare volheid, is de beweging totaal leeg en neutraal. De balletten van William Forsythe suggereren daarom een andere strategie om de beweging te laten verdwijnen. Terwijl het bij Jérôme Bel, Boris Charmatz of Xavier Le Roy meer een kwestie van meer of minder beweging is, bereikt Forsythe gelijkaardige resultaten door in de beweging te zoeken. Alhoewel er in hun onderzoek naar de afwezigheid van beweging een punt van overeenkomst ligt, is het natuurlijk ook duidelijk dat Forsythes balletten op andere vlakken onvergelijkbaar zijn met het werk van de anderen. Volheid en leegte: beide strategie-

en laten een niemandsland over, waar de dans van nature betekenis heeft, organisch beweegt en tenslotte een zinloos tijdverdrijf wordt.

vertaling Dries Moreels

- 1 zie: Gerald Siegmund, *Von Monstren und anderen Obszönitäten: Die Sichtbarkeit des Körpers im zeitgenössischen Tanz*, in: Erika Fischer-Lichte et al. (eds.), *Transformationen: Theater der Neunziger Jahre*, Berlin: Theater der Zeit, 1999, 121-132
- 2 Roland Barthes, *From Work to Text*, in: Roland Barthes, *Image - Music - Text*, ed. by Stephen Heath, London: Fontana Press, 1977, 155-164, 164
- 3 Yvonne Rainer, *Some Retrospective Notes*, in: *Tulane Drama Review* 10 (1965), 178
- 4 Lincoln Kirstein, *Classic Ballet: Aria of the Aerial*, in: Roger Copeland & Marshall Cohen (eds.), *What is Dance?*, Oxford: OUP, 1983, 238-243
- 5 naar: *Gänge*, Programmboek Städtische Bühnen Frankfurt, 1983

- 6 Mark Franko, *The Dancing Body in Renaissance Choreography*, Birmingham, Alabama: Summa Publ, 1986
- 7 *The Loss of Small Detail*, Programmboek Städtische Bühnen Frankfurt, 1991
- 8 Rudolf von Laban, *Choreutik*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1991, 21
- 9 Heidi Gilpin/Patricia Baudoin, *Proliferation and Perfect Disorder: William Forsythe and the Architecture of Disappearance*, in: *Parallax*, Programmboek Städtische Bühnen Frankfurt, 1989, 9-23, 12
- 10 Gerald Siegmund, *William Forsythe*, in: *Dance Europe* No.23 (1999), 12-17, 16
- 11 Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Brussel, Contredanse, 1997, 72
- 12 Jacques Derrida, *L'autoportrait: mémoires d'aveugle et autres ruines*, Paris: Gallimard, 1990
- 13 Barthes, op.cit., 157
- 14 zie Jochen Schmidt's recensie van Die Befragung des Robert Scott: *Einübung ins Sinnlose*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4 februari 2000, 45



**BRONKS**voorstellingen van **INÉS SAUER - PASCALE PLATEL**  
**TOM DEWISPELAERE EN BEN SEGERS - AD VAN IERSEL EN ULRIKE DOSZMAN**  
**TINE EMBRECHTS, NELE BAUWENS EN DETT PEYSKENS - EFTUENTAFEL**

gastvoorstellingen van  
**SILVIA ANDRINGA - BAS ZUYDERLAND**  
**WEDERZIJDS - SPEELTEATER GENT**  
**DE WERF - HUIS AAN DE AMSTEL**  
**STELLA DEN HAAG - PANTALONE**  
**HESP THEATERMAKERS**

**BRONKS** 9  
*festival*

*Van 4 tot en met 12 november 2000*

**in Brussel**

**festivalcentrum in Centrum Brussel 2000**  
 voorstellingen in **Centrum Brussel 2000**  
**Paleis voor Schone Kunsten**  
**Conservatorium**

<http://bronks.vgc.be>  
**info en tickets : BRONKS, 02-21 999 21**

**BRONKS**

*theater*  
*dans*  
*musiektheater*  
*surprises*