

ARCHITECTUUR CHOREOGRAFEREN / CHOREOGRAFIE ARCHITECTUREN:

Het verweven van choreografie en architectuur in Radouan Mrizigas “55” (2015).

Aantal woorden: < 26.292>

Elias D'hollander

Studentennummer: 0130476

Promotor: Prof. dr. Christel Stalpaert

Co-promotor: dr. Annelies Van Assche

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad Master in de richting Kunstwetenschappen

Academiejaar: 2019 - 2020

Hoe zwaarder de last, des te dichter bij de grond,
des te werkelijker en echter is ons leven.

De absolute afwezigheid van een last daarentegen
veroorzaakt dat de mens lichter wordt dan lucht,
omhoog vliegt, boven de aarde en het aardse
bestaan zweeft, slechts voor de helft werkelijk
wordt en zijn bewegingen even vrij als zinloos zijn.

- MILAN KUNDERA

(De ondraaglijke lichtheid van het bestaan)

DANKWOORD

Deze masterproef kon enkel tot stand komen door de hulp, steun en inzichten van verschillende mensen die hier dank verdienen. Allereerst Christel Stalpaert en Leonie Persyn, voor het motiverende enthousiasme, het vertrouwen en de behulpzame feedback. Voor de steun en het begrip, voor het luisterend oor en de troostende woorden, het pragmatisme en duidelijkheid.

Frederik Le Roy voor de stimulerende lessen en prikkelende gesprekken die hielpen om mijn persoonlijke interessevelden te vinden, verdiepen en verrijken.

Ook An Fonteyne, Esther Severi en Maïté Jeannolin verdienen dank voor de leerzame gesprekken en het delen van kleine en grotere filosofietjes.

Marie voor het nalezen en de verstrooiing. Maar bovenal voor de activatie van een permanent sleutelen, zoeken en weven van ons denken, kijken en luisteren.

Camille ook voor de laatste redactie en luisterend oor, om een plek te zijn om me in te laten wentelen en me eruit te gooien wanneer dat nodig was, met een vruchtbare melancholie.

En Radouan Mriziga, voor de toegang tot zijn wonderlijk warme ruimte, inzichten in zijn werkproces, het uitwisselen van discoursen en bezorgdheden. En al dat moois, het opvoeren van een radicale affirmatie die zowel prikkelend en activistisch als geruststellend en hoopgevend is.

INHOUDSTAFEL

1. "TO ESTABLISH A GRID:" INLEIDING.....	p.05
2. "55:" PLAATSEND LICHAAM RUILENDE GEOMETRIE.....	p.09
2.1. Plaats en ruimte.....	p.15
2.2. Punt.....	p.17
2.3. Lijn.....	p.21
2.4. Cirkel.....	p.28
2.5. Vierkant	p.30
3. "55" ALS ARCHITECTURAAL LICHAAM.....	p.34
3.1. Diagram.....	p.34
3.2. Always <i>already</i> more than one.....	p.41
4. HET ARTICULEREN VAN EEN ARCHITECTUUR.....	p.45
4.1. Plaats als gewricht.....	p.47
4.2. Gearticuleerde topologie.....	p.56
5. "ARIADNE ICH LIEBE DICH".....	p.62
5.1. Enmeshed network netted meshwork.....	p.62
5.2. Radouan Mriziga als Ariadne.....	p.66
6. "TO CROSS THROUGH:" BESLUIT.....	p.69
7. BIBLIOGRAFIE.....	p. 74

1. "TO ESTABLISH A GRID:" INLEIDING

The meaning of 'grid' does not achieve assembled totality. It crosses through. To establish a grid is to cross through, to go through a channel. It is the experience of a permeability.¹

De masterproef *Architectuur choreograferen / Choreografie architecturen* bouwt voort op eerder gevoerd onderzoek naar de architecturale kwaliteiten in het werk van Anne Teresa De Keersmaeker (1960). Aan de hand van de grondplannen van choreografieën en haar specifieke locatiekeuzes werd beargumenteerd dat, hoewel vaak metaforisch, het oeuvre van De Keersmaeker op z'n minst een fundamentele *relatie* met architectuur aangaat en zelfs expliciet architecturaal *is*. Vanuit deze laatste opvatting wordt een architecturale choreografie - of choreografische architectuur - denkbaar. Om deze noties verder te ontwikkelen en te conceptualiseren zal deze masterproef het eerder gevoerd onderzoek als opmaat gebruiken. De focus verschuift echter naar het werk van choreograaf Radouan Mriziga (1985) die de relatie tussen het choreografische lichaam en de architectuur als een belangrijk motief benadert.

Radouan Mriziga liep school in Marokko, Tunesië en Frankrijk en studeerde af aan het Brusselse P.A.R.T.S. Het is een traject waarbij verschillende geografische situaties, tradities en benaderingen in elkaar plooiën. Ze verleent een zekere complexiteit aan het werk van Mriziga en de bijkomende lezingen. Dit onderzoek vindt haar fundamenteën in een stage bij Mrizigas creatieproces van het project *0.KANAL* (2019). Hiervoor werkte hij samen met architectuurstudenten van architecte An Fonteyne (1971, NoAarchitecten), twee danseressen en een woordkunstenaar. Deze stage bood inzichten in het werkproces van de choreograaf en maakte gesprekken met de choreograaf mogelijk. Deze gesprekken genereren een verrijking van Mrizigas werk, met diens opvattingen over externe discoursen als kolonialisme, ecologie en het statuut van het humanisme in het achterhoofd. *0.KANAL* zal dan ook fungeren als een deur naar vroeger werk van Mriziga, eerder dan zelf een prominente plek in te nemen.

De nabijheid van het onderzoek bij de choreograaf en diens werk- en denkprocessen is naast ontzettend waardevol echter niet zonder moeilijkheden. Radouan Mrizigas oeuvre is immers onwillekeurig gekleurd door de reeds genoemde plooiën van zijn dansopleiding en dus niet los te trekken van (post)koloniale discussies. Deze gelaagdheid wordt door Mriziga echter niet als crisis benaderd - meer nog, ze wordt eerder als situatie geaffirmeerd - en is bijgevolg niet expliciet als crux aanwezig in diens werk. Zo werkt Mriziga in de zogenoemde *Getallentrilogie* - *55* (2014), *3600* (2016) en *7* (2017) - met polyritmiek en specifieke ritmes (5, 3 en 7) die niet-binair en daarom niet te synthetiseren zijn. De idee van een dergelijke dichotomie is immers een Westerse praktijk die polariseert, homogeniseert en op die manier koloniseert. Het gebruik van dergelijke polyritmes en

¹ Jacques Derrida, "Point de folie - maintenant l'architecture," in: *Rethinking architecture: a reader in cultural theory*, red. Neil Leach. (Londen: Routledge, 1997), 313.

organiserende principes krijgt op deze manier activistische connotaties, zonder dat dit activisme belerend op de voorgrond gebracht wordt. Het discours rond (post)kolonialisme (en overigens ook dat van het humanisme en ecologie) sluimert doorheen de choreografieën als spoor, als was het een enkele draad in een groter weefsel dat het werk van Radouan Mriziga is. Het concept 'weefsel' fungeert doorheen deze masterproef als sleutelwoord. Het is immers het product *par excellence* dat betekenis niet vastzet. Dit wil zeggen dat het geen totaliserende synthese bewerkstelligt, maar verandering, verschil en dissonantie *als mogelijkheid* toelaat. Jacques Derrida (1930-2004) schrijft het mooi in zijn *Point de folie - maintenant l'architecture*:

Architect-weaver. He plots grids, twinning the threads of a chain, his writing holds out a net. A weave always weaves in several directions, several meanings, and beyond meaning. [...] A dissociated series of 'points', red points, constitutes the grid, spacing a multiplicity of matrices or generative cells whose transformations will never let themselves be calmed, stabilized, installed, identified in a continuum.²

Het is dan ook via het concept van de architect-wever dat deze masterproef Radouan Mriziga zal benaderen. Zoals Mriziga, als choreograaf-wever, choreografieën weeft met afzonderlijke draden van lichaam, choreografie, architectuur, ritme, geometrie etc. die individueel affirmatief als tool ingezet worden, zo zal ook deze masterproef een beginnend weefsel trachten te ontwikkelen. Al schetsend wil *Architectuur choreograferen / Choreografie architecturen* in eerste instantie de formalistische draden in Mrizigas weefsel ontrafelen tot een leesbare situatie en (voorlopig) slechts in de marge een aanzet geven in de richting van meer politieke analyses die het onderwerp van eventueel verder onderzoek kunnen zijn. De masterproef zal geen totaliteit nastreven, noch het werk van Mriziga trachten te homogeniseren. Immers:

I feel like it's pretending things aren't as complex as they seem to be. I hope it can be something like: You know, this art context provides a place where it is okay to say: I really don't know. There's no big point. Just a lot of small ones.³

Dat een (post)koloniaaal discours louter op de achtergrond aangestipt wordt binnen een masterproef dat het product is van een westers en wit instituut waar vooral ditto denkers behandeld worden, kan echter als diep problematisch gelezen worden. Al helemaal wanneer, binnen Mrizigas specifieke context van Marokko en de koloniale geschiedenis, dit discours moet wijken voor Franse denkers. Het gevaar dreigt om de lezing van het werk van Radouan Mriziga te reduceren tot enkele witte denkers en het op deze manier in een louter westers denkkader in te schrijven. Opnieuw zal hier op het concept van het weefsel gesteund worden. Mriziga is immers bekend met het werk van mensen als Jacques Derrida waardoor die onwillekeurig ook als sporen in diens werk verweven zitten. Het is echter belangrijk om blijvend te beseffen dat deze

² Derrida, *Point de folie*, 313-314.

³ Max Grau, *You'll be alright sugar revisited*, online beschikbaar: <https://vimeo.com/97220887>, 2014.

masterproef slechts enkele draden uit het hele weefsel bevat en dus een opmaat is om een relatie aan te gaan met Mrizigas oeuvre. Want dat is wat mans werk verwacht: dat 'de Ander' een relatie initieert, eerder dan dat ze zelf 'aantrekkelijk' probeert te zijn. Zo laat Mriziga de mogelijkheid van verschillende lezingen, begrip én onbegrip toe, zonder dat laatstgenoemde problematisch wordt. Begrip, of helderheid, is immers geen vereiste om een relatie op te starten, ook in onbegrip, of opaciteit is dit mogelijk. Of zoals Edouard Glissant (1928 - 2011) het in zijn *For Opacity* schrijft: "Widespread consent to specific opacities is the most straightforward equivalent of nonbarbarism. We clamor for the right to opacity for everyone."⁴

Deze masterproef zal de eerste voorstelling van de Getallentriologie: 55, zoals die getoond werd op het Kunstenfestivaldesarts 2015 in het Palais de la Dynastie in Brussel als casus behandelen. Het is een solo waarin Mriziga doormiddel van beweging een geometrisch grondplan tapet op de vloer van de architectuur waarin de voorstelling zich beweegt. Om de relatie tussen de architectuur en choreografie te kunnen denken, bestaat deze masterproef uit vier bewegingen. Eerst en vooral zal in "55:" PLAATSEND LICHAAM RUIMENDE GEOMETRIE de *mogelijkheid* van die relatie geschetst worden. Aan de hand van Michel de Certeaus (1925-1986) conceptualisering van het begrippenpaar 'plaats' en 'ruimte' in *The practice of everyday life*, verweven met Tim Ingolds (1948) *Lines: a brief history* zal er naar zowel het geometrische grondplan, het bewegend lichaam en de architectuur van het Palais de la Dynastie gekeken worden. In concreto zal vormelijk 'de lijn', 'de cirkel', 'het vierkant' en hun betekenissen in het grondplan en hun mogelijke implicaties geanalyseerd worden. Het zal blijken dat 'plaats' en 'ruimte' in Mrizigas choreografie én in de architectuur niet als radicale anderen behandeld worden, waardoor er een wederzijdse verhouding tussen choreografie en architectuur denkbaar wordt. Dit zal een situatie impliceren waar zowel Mriziga en het Palais de la Dynastie in de mogelijkheid zijn om te handelen en te luisteren.

De mogelijkheid van relationaliteit tussen choreografie en architectuur zal vervolgens geconcretiseerd worden in "55" ALS ARCHITECTURAAL LICHAAM waarbij Erin Manning (1969) en haar *Relationscapes* en *Always more than one* vruchtbare concepten aanbiedt. Het begrip 'diagram', genuanceerd met het voorgaande hoofdstuk, zal fungeren om de actualiteit van de wederkerige relatie tussen 55 en het Palais de la Dynastie te conceptualiseren. Er zal beargumenteerd worden dat via hun respectievelijke diagrammen de choreografie en de architectuur een weefsel weven waarbij hun eigenheid niet onder, maar *naast* en *samen met* hun relationaliteit verschijnt. Met Madeline Gins (1941-2014) en Arakawa (1936-2010) zal het radicaal niet-hiërarchisch architecturaal lichaam als een figuur voor deze diagrammatische verwevenheid gelden. In dit discours wordt het lichaam onlosmakelijk met de architectuur verbonden. Een lichaam niet *op* een vloer, maar *met* en *in* het Palais de la Dynastie. Het architecturaal lichaam gaat op deze manier om de almachtige mens van het humanisme heen en plaatst die in een nederige positie *tussen* de dingen, *in* de wereld en *bij* de problemen.

⁴ Edouard Glissant, "For opacity," in *Poetics of relation*, vert. Betsy Wing (Michigan: The University of Michigan Press, 1997), 194.

Een dergelijke verhouding van lichaam en architectuur verwacht van eerstgenoemde een architecturale ethiek als het ware, een bescheiden manier om met die architectuur om te gaan en werpt de vraag op *hoe* die te benaderen. In het hoofdstuk HET ARTICULEREN VAN EEN ARCHITECTUUR zal een opmaat gesuggereerd worden om Mrizigas omgang met de architectuur te expliciteren. Vanuit een analyse van het centrum van grondplan van 55, de twaalfpuntige cirkel waarbij alle punten met elkaar verbonden zijn en met Jacques Derridas *Point de folie - maintenant l'architecture* en Gins en Arakawas *Architectural body* zal er gesteld worden dat de 'plaats' in de architectuur als een gewricht werkt. Zo wordt het mogelijk om een architectuur te denken die plooibaar is en ontvankelijk voor het lichaam dat er zich mee voortbeweegt. Om de logica van het gewricht duidelijk te stellen zal er tevens naar de andere twee voorstellingen van de Getallentriologie gekeken worden. 3600 is de eerste voorstelling van de trilogie met meerdere performers. Waar 55 vooral op de tweedimensionaliteit van het geometrische grondplan focust, werkt 3600 doormiddel van bakstenen op driedimensionaliteit. De performers vormen met die bakstenen figuren als waren ze extrusies van geometrische grondplannen. In 7 werkt Mriziga met de zeven antieke wereldwonderen én de theaterruimte. Publiek is er niet gebonden aan hun stoel met een radicale perspectiefverschuiving tot gevolg. Er zal gesteld worden dat in 55 de plaats-als-gewricht en haar mogelijkheden onderzocht wordt, die in 3600 als het ware gechoreografeerd en in 7 verweven wordt met meerdere gewrichten. De plooiën die zo ontstaan zullen aan de hand van Gilles Deleuzes (1925-1995) begrippen 'gladde' en 'gestreepte' ruimte geanalyseerd worden.

De benadering van de architectuur-met-gewrichten impliceert een herdenking van de manier waarop 'de' mens gedacht wordt. In het laatste hoofdstuk van deze masterproef "ARIADNE ICH LIEBE DICH" zal een figuur gezocht worden om het statuut van de mens in Mrizigas werk te concretiseren. Met Tim Ingolds *Lines: a brief history* en de terminologie die hanteert om over lijnen na te denken 'meshwork' en 'netwerk' (en hun bijhorende figuren 'wandelaar' en 'reiziger') zal er opnieuw naar Mrizigas grondplan in 55 gekeken worden. Het zal blijken dat Mriziga in de terminologie van Ingold niet *echt* een plaats vindt. Dit discours zal dan ook verrijkt worden met Jacques Derridas *Point de folie - maintenant l'architecture* en Denis Holliers (1942) *Against architecture: the writings of Georges Bataille*. De implicaties van en de manier waarop Mriziga zich doorheen de wereld beweegt, zal gekoppeld worden aan de figuur van Ariadne.

Deze masterproef zal al wevend vanuit een westers theoretisch kader bekijken hoe in het werk van Radouan Mriziga choreografie, architectuur en hun onderlinge relatie gedacht kunnen worden en een worp doen naar het analyseren van mogelijke implicaties die de verhouding ten opzichte van genoemde begrippen met zich mee brengt. Dit zonder het werk tot een witte blik te willen reduceren of het oriëntalistisch te essentialiseren, maar zich steevast bewust van de intrinsieke gelaagdheid van Mrizigas werk. Geweven betekenissen in een continuüm, een masterproef die tracht de complexiteit *als complexiteit* te aanvaarden. Een moeilijk proces dat (nog) onaf is: "Bits and pieces. (No cowardly move of trying to resolve it all into elegant narrative.)"⁵

⁵ Grau, *You'll be alright sugar revisited*, 2014.

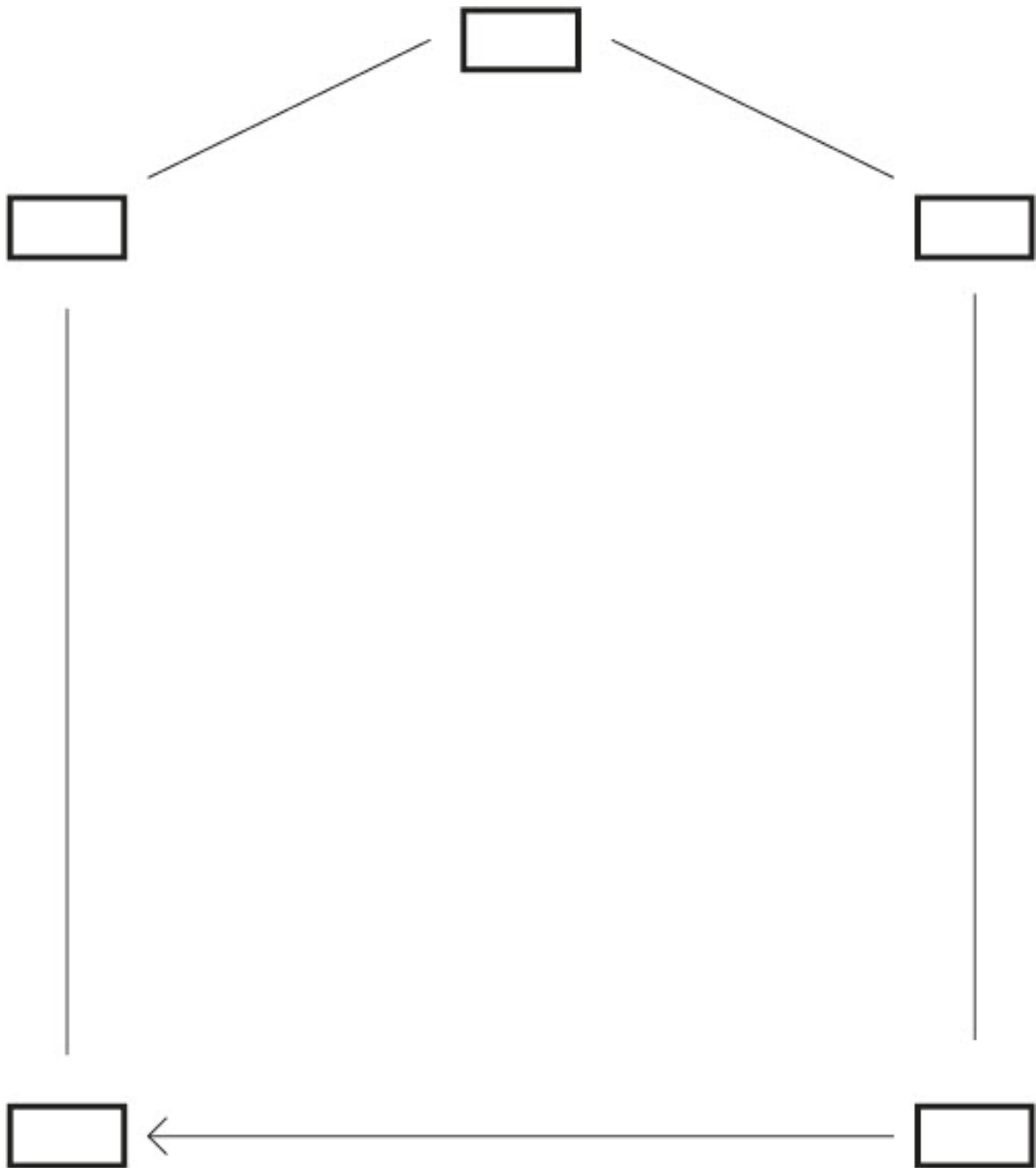
2. "55:" PLAATSEND LICHAAM RUIJENDE GEOMETRIE

Drawing freehand, I take my line for a walk. Likewise the wayfarer, in his perambulations, lays a trail on the ground in the form of footprints, paths and tracks.⁶

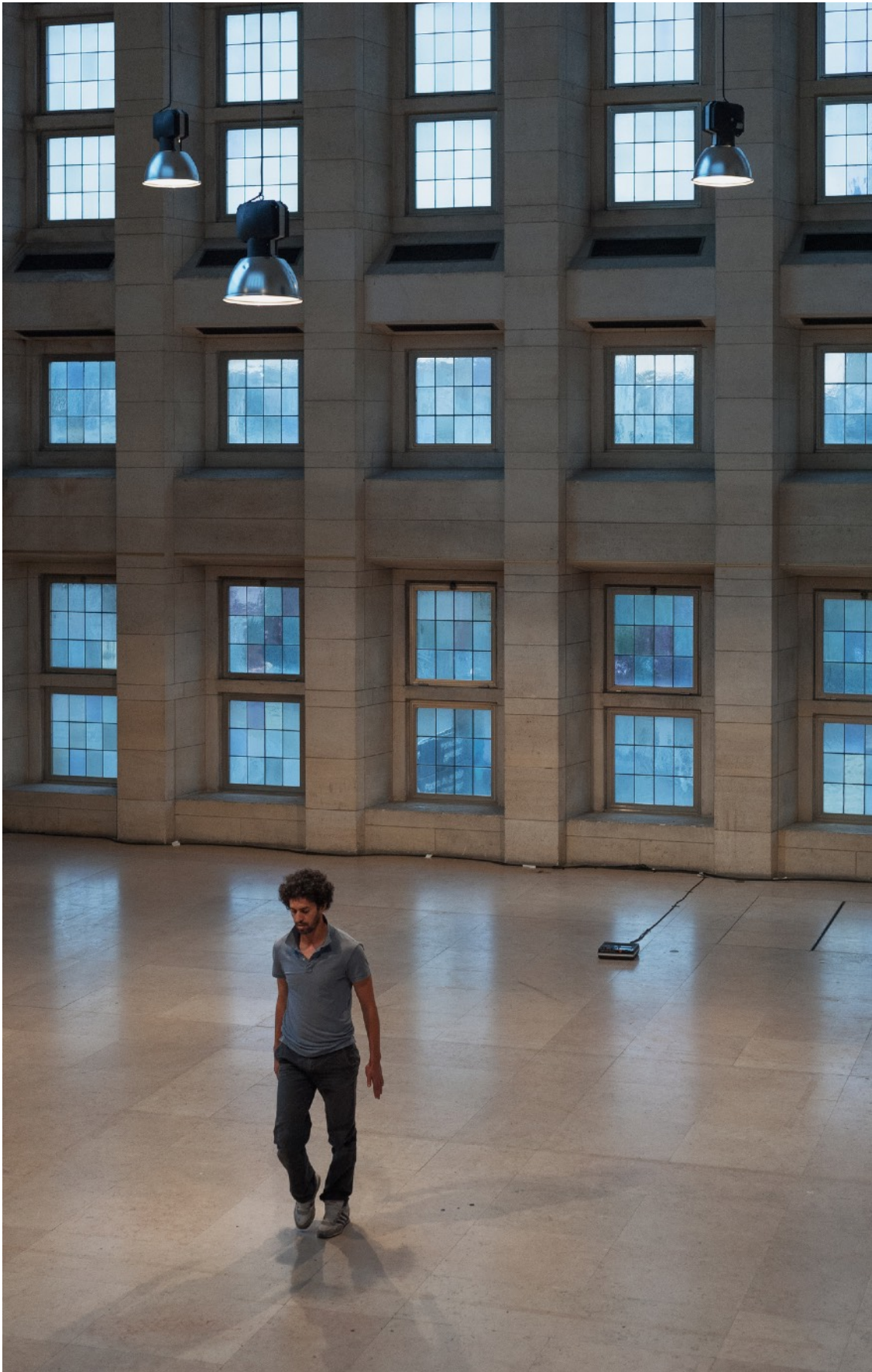
Op het Kunstenfestivaldesarts in 2015 wordt in het Palais de la Dynastie in Brussel een versie van Mrizigas solo *55 (2014)* opgevoerd. De afwezigheid van een balletvloer - die in een klassieke theaterruimte wel aanwezig is - laat de zandkleurige marmeren tegels van het Palais de la Dynastie zichtbaar. De langwerpige ramen blijven onbedekt en laten het natuurlijke licht van 'de wereld' binnen in de voorstelling. De schaduwen die dit licht werpt worden getemperd door het gebruik van spots die aan het plafond hangen. Verder staan er in de zaal slechts vijf cassetterecorders opgesteld: vier markeren de hoeken van een vierkant en een vijfde staat er buiten geplaatst, gecentreerd tussen twee recorders, maar niet op dezelfde lijn. Ze vormen samen een gelijkbenige driehoek (afb. 1). Deze vijf recorders staan zodanig dat het publiek zich volledig rondom de performatieve ruimte van *55 (2015)* kan bevinden, waardoor de theatrale tweedeling van de klassieke black box tussen podium en publiek met de vierde wand als scheiding geminimaliseerd wordt. Mrizigas genoemde strategieën mijden actief de a priori structurering van de architectuur en wijzen op de benadering van het monumentale Palais de la Dynastie als was het een 'architecture-trouvée' (afb. 2). Dit wil zeggen dat de architecturale ruimte *niet* - of slechts zeer minimaal - op voorhand aangepast wordt om *55* te accommoderen en op deze manier *tijdens* de voorstelling een relatie ten opzichte van de gevonden architectuur op te bouwen.

Mriziga betreedt de plek, gemarkeerd door de cassetterecorders, om één voor één een cassette in elk van de recorders te steken en deze te activeren. Van punt naar punt - of van recorder naar recorder - bewandelt hij de vorm die deze punten markeren: eerst twee zijden van het vierkant, dan de twee benen van de driehoek en tot slot de laatste twee zijden van het vierkant. Met zijn lichaam en handelingen beschrijft hij als dusdanig de 'grens' van de performatieve ruimte voor *55*. Het is belangrijk om het statuut van deze bewandelde grens te duiden aangezien die hier geen uit- of afsluitende functies toebedeeld krijgt (zoals grenzen dat traditioneel wél krijgen). Net als het geluid dat de taperecorders vanuit diens hoeken uitzenden, vibreert ook de grens van *55* met haar 'buiten' en genereert ze een diffuse, eerder dan een rigide lijn die de reeds genoemde relatie met de omliggende 'architecture-trouvée' toelaat. Het is dankzij deze permeabele grens dat de voorstelling de architectuur kan binnensijpelen en op die manier een wederzijds beïnvloedbare verhouding kan ontstaan, zonder die omgeving erg letterlijk architecturaal te modificeren, vernielen of op een subversieve manier tegen te werken.

⁶ Tim Ingold, *Lines: a brief history* (New York: Routledge, 2007), 79.



Afb. 1: Opstelling recorders en bewandelde grens 55 (Radouan Mriziga).
Afbeelding door de auteur.



Afb. 2: 55, gecoreografeerd door Radouan Mriziga, 2015. © Benjamin Boar.

In zijn *Triple Bond: Essays on Art, Architecture and Museums* beschrijft Wouter Davidts (1974) projecten (o.a. Santiago Sierras *Removal of a museum's glass windows* in het Museum Dhondt-Dhaenens in 2004) die dit wel doen. Hij bemerkt dat:

Since the 1960's, architecture is habitually perceived as and deemed an instance to be acted against. Architecture is regarded as the discipline and practice that represents and enforces the system - its institutions and the social order - and should therefore be put on trial, pieced, cut, demolished, split, torn apart, et cetera.⁷

De projecten die Davidts aanhaalt zijn gestoeld op een handeling van *vernietiging* om via deze weg het instituut dat aan de architectuur gelinkt is in vraag te stellen en/of te bekritisieren. Het is een radicaal andere aanpak dan die van Mriziga in de hele getallentriologie en zijn andere choreografische cycli. Eerder dan op vernietiging stoelt Mrizigas strategie immers op *affirmatie*, het affirmeren van de 'architecture-trouvée' an sich, los van het instituut. Dit sluit echter niet de bekritisering van dit instituut uit, in tegendeel, het is via de affirmatie dat de architectuur een architectuur-als-mogelijkheid wordt. Een architectuur onttrokken van de institutionele disciplinerende waarin op deze manier nieuwe verhoudingen, gebruiken en functies bewerkstelligd kunnen worden. Het is een plek waar de architectuur aanvaard en zelfs gevierd kan worden in al haar mogelijkheden. Zonder letterlijke deconstructie, deconstrueert Mriziga eerder doormiddel van een continue affirmerende constructie, of nog: geen kritiek "*against architecture*," maar "*with architecture*."

Nadat Mriziga de cassetterecorders en de grens van 55 activeert, positioneert hij zichzelf op de lijn tussen twee recorders van het vierkant - een aanliggende zijde van die waar de vijfde taperecorder op gecentreerd staat - in het midden tussen de twee uiterste punten van de totale vorm: tussen de vijfde recorder en de overstaande zijde. Hij wandelt loodrecht naar het middelpunt van het vierkant, draait een kwartslag om een bewegingsfrase en het eerste deel van de voorstelling in te zetten. De solo vangt aan met een, op het eerste gezicht, choreografie pur sang waar Mriziga zich doorheen een gegeven architecture-trouvée beweegt - hier dus het Palais de la Dynastie in Brussel - doormiddel van een eerder courante structuur van dansfrases, zij het 'droog' en schijnbaar alledaags. Hij zwaait zijn armen voor en achter zijn lichaam, hij wandelt, knipt met zijn vingers en doet 'lunges' waarbij hij telkens één been in een grote pas vooruit schuift en licht zijn knie plooit.

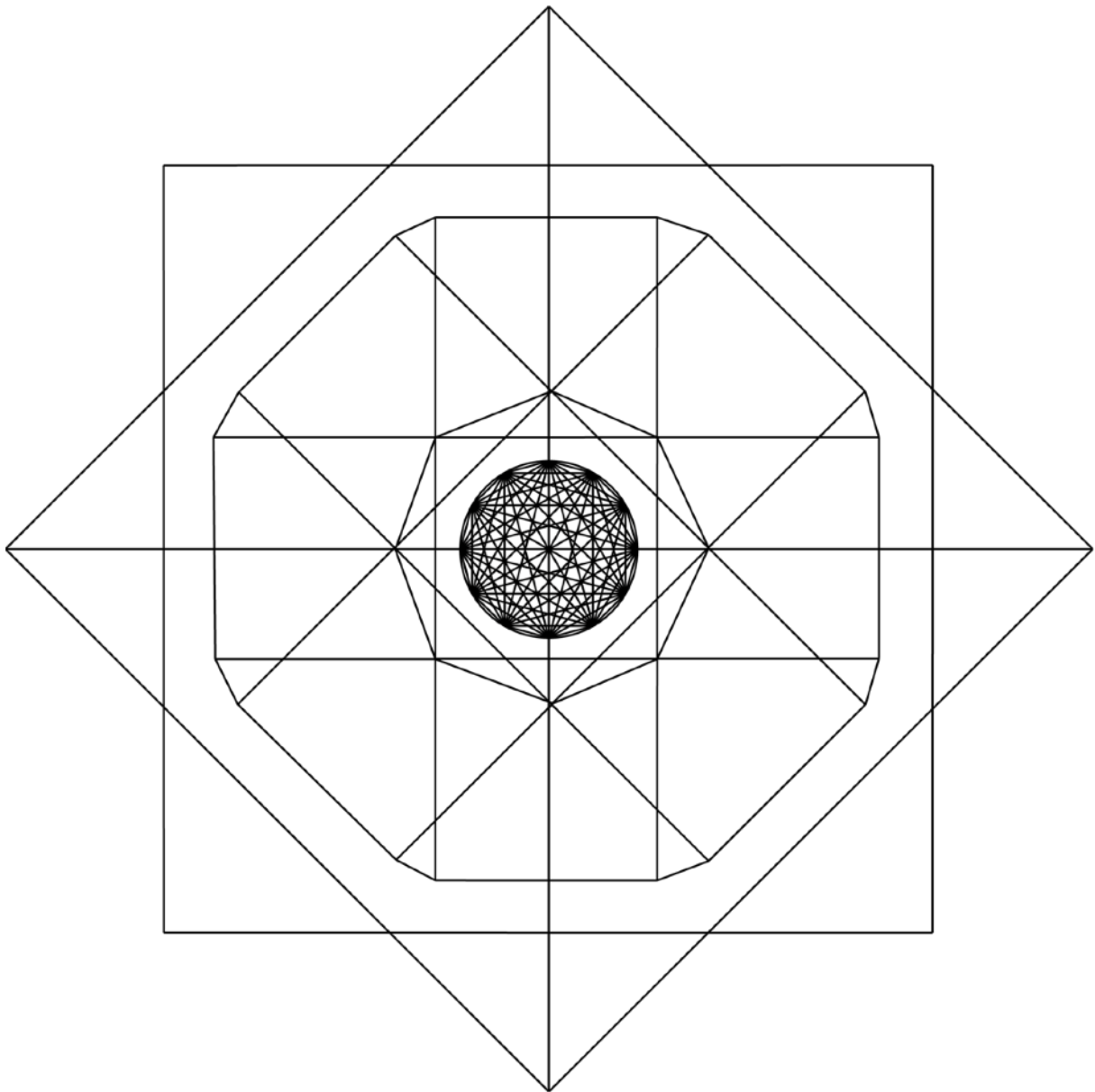
Het expliciet choreografisch eerste luik leidt het tweede luik in, waarin Mriziga systematisch het grondplan van 55 uittekent met papiertape (afb. 3): een complexe diagram-achtige figuur waarin verschillende grote zones, of eerder lagen, opvallen. Centraal ligt een twaalfhoek (of eerder: twaalfpuntige cirkel) waarbij alle hoeken met elkaar verbonden zijn, wat resulteert in een soort dense weefsel-structuur. Twee van deze verbindingslijnen zijn doorgetrokken in de vorm van een Grieks kruis en genereren een vierkant dat op 45° geaxeerd staat met een tweede vierkant

⁷ Wouter Davidts, *Triple bond: essays on art, architecture and museums* (Amsterdam: Valiz, 2017), 36.

waarmee het haar middelpunt deelt. Gezien de symmetrie van beide vierkanten en het feit dat de hoekpunten van het ene vierkant uitgelijnd zijn met de middelpunten van de zijden van het andere vierkant lijken beide vormen te *klikken*, eerder dan te *schuiven*. Geklikt, want er schuilt een zekere stabiliteit in die symmetrie. Het is alsof de vierkanten eerst met elkaar samenvielen, waarna er vervolgens één van de twee in beweging kwam tot ze op in haar nieuwe positie klikte en dus paste (zoals een puzzelstuk): de geschoven beweging door de klik in suspens gehouden.

De andere lagen bevinden zich tussen de twaalfpuntige cirkel en de grote vierkanten. Rond de twaalfpuntige cirkel is een vierkant getekend, met aangrenzend aan elk van haar vier zijden andere vierkanten, die samen een opgevouwen kubus lijken. Hierop is, opnieuw, dezelfde vorm op 45° geklikt. Het verbinden van de hoekpunten van de twee centrale kleinere vierkanten enerzijds en het omlijnen van de geklikte vorm anderzijds genereren respectievelijk een achthoek en een achthoek waarvan de hoeken afgeplat zijn. Deze omlijning en verbinding versterken de idee van een *klik* in het grondplan, aangezien beiden een strategie van *vasthouden* zijn.

Door het getapete luik van 55 leest het eerste choreografische luik ex post facto als was het een soort opmeten en activeren van het gebouw om het klaar te maken voor het fysieke grondplan. Mriziga die met zijn armen zwaait, lijkt dan expliciet een gebied in het grondplan te markeren, zijn vingergeknip duidt dan specifieke punten aan en de langes krijgen connotaties van het uitzetten van afmetingen. Deze masterproef zal in dit gegeven in de analyse als situatie affirmeren en uitspelen aangezien het eerste luik van 55 pas als een 'opmeten' van de architectuur leest, wanneer in het tweede luik de gedachte plek fysiek vorm krijgt door het te tapen. Er zal bijgevolg niet meegegaan worden in de temporaliteit van de eerste kijkervaring en de bijkomende strikt lineaire en chronologische structuur. Deze masterproef is zich bewust van de manier waarop beide luiken met elkaar converseren en hoe hun wederzijdse lezingen elkaar beïnvloeden en verrijken. Het grondplan en de bewegingen zullen samen gedacht worden omdat laatstgenoemde het gewicht van bepaalde plekken in het grondplan mee bepaalt en daarmee haar architecturale lezing en statuut.



Afb. 3: Grondplan 55 (Radouan Mriziga). Afbeelding door de auteur

2.1. Plaats en ruimte

Wanneer Mriziga het choreografische luik aanvangt en naar het middelpunt wandelt, tilt hij zijn gestrekte armen en handen voorzichtig weg van zijn lichaam in een hoek van 45° en zwaait ze symmetrisch voor- en achteruit zonder dat de handen elkaar raken. Ze beschrijven zo ritmisch een horizontale cirkel rond het middelpunt waarop hij zich bevindt. Het valt op dat in een eerste beweging Mriziga slechts twee gewrichten gebruikt om dansmateriaal te genereren: zijn beide schouders. Bij de eerste tik van zijn armen voor zijn lichaam zet Mriziga reeds twee stappen achteruit en blijft pas op dat tweede punt staan, zijn armen nog steeds zwaaiend, om daarna opnieuw naar het middelpunt van het vierkant te stappen en de centrale twaalfpuntige cirkel in beweging uit te zetten. Afwisselend blijft één voet op dit centrum staan, als was het een passerpunt, terwijl de andere dit stambeen langs achter kruist en één van de twaalf punten van de centrale cirkel aanduidt.

Om Mrzigas relatie ten opzichte van wat het middelpunt van het getapete grondplan zal blijken en het statuut ervan te conceptualiseren, biedt De Certeaus denken over 'plaats' en 'ruimte' een bruikbaar kader. In *The practice of everyday life* zet hij beide termen uiteen:

*The law of the "proper" rules in the place: the elements taken into consideration are beside one another, each situated in its own "proper" and distinct location, a location it defines. [...] A space exists when one takes into consideration vectors of direction, velocities, and time variables. Thus space is composed of intersections of mobile elements.*⁸

De Certeau verbindt aan 'plaats' expliciet de notie van stabiliteit: waar alles en iedereen onbeweeglijk *op hun plaats* is. Volgens deze definitie zijn beweging, dynamiek en temporaliteit hier onmogelijk en markeert de plaats bijgevolg het moment van de onbeweeglijkheid en lokalisering: waar de dingen *vastgehouden* worden, *geplaatst*. Deze plaats kan, aldus De Certeau opgeladen worden tot 'ruimte' door net beweging, dynamiek en temporaliteit te introduceren. Of, "[i]n short, space is a practiced place."⁹ Deze dualiteit volgend is de architectuur van het Palais de la Dynastie waarin 55 getoond wordt a priori een 'plaats' die door het dansen van de voorstelling opgeladen wordt tot 'ruimte'. Het zijn immers Mrzigas bewegingen, blikken en tekeningen die expliciet richting en dynamiek aan die architectuur verlenen en aldus een beoefende plaats bewerkstelligen zoals "the street geometrically defined by urban planning is transformed into a space by walkers."¹⁰ Het is zijn lichaam dat door te wandelen het gebouw, geometrisch als plaats uitgetekend door een architect, *verruimt*.

⁸ Michel De Certeau, *The practice of everyday life*, vert. Steven Rendall (Berkeley: University of California Press, 2000), 117.

⁹ De Certeau, *The practice of everyday life*, 117.

¹⁰ De Certeau, *The practice of everyday life*, 117.

Ook het besproken middelpunt van het grondplan van 55 kan op deze manier gelezen worden. Het punt, net als de plaats “excludes the possibility of two things being in the same location (place)”¹¹ en is op deze manier het (westers) archetype van de plaats: het moment van onbeweeglijkheid en dus lokalisering. Het is immers zo dat in de Euclidische meetkunde het punt als basisunit gebruikt wordt en zich hier geen twee dingen in hetzelfde punt kunnen bevinden (dit kan pas wanneer men spreekt van *de lijn*, de verbinding tussen twee punten). Met een dergelijke blik leest het middelpunt dat Mriziga in 55 uittekent en voortdurend markeert als waar hij *op zijn plaats is*, de plaats van waaruit zijn choreografie een ruimte kan produceren, met de geometrie van het grondplan als residu. Het is op het einde, wanneer Mriziga zijn ruimend lichaam van het toneel verwijderd, dat het grondplan schijnbaar onttrokken wordt van de choreografie en pure geometrie wordt (afb. 3). De symmetrie in de tekening lijkt alles zelfs op zijn plaats *geklikt* te hebben en leest zo als een plaats zoals die door De Certeau gedefinieerd wordt: een *a posteriori* geometrische plaats met een afwezig ruimend lichaam. Het grondplan van 55 verwordt hier beeld, zoals de straten in het voorbeeld van De Certeau, en doordat Mriziga deze geometrie verlaat - dat wil zeggen zijn ruimend lichaam onttrekt van het grondplan - laat hij opnieuw een plaats achter.

Dit is echter het enige moment van conceptuele orthodoxie in 55, net door het *a posteriori*-karakter van het grondplan. En zelfs hier dringt de nuance zich op. Doordat het maken van het grondplan de voorstelling niet voorafgaat, zoals dat bij het werk van bijvoorbeeld Anne Teresa De Keersmaeker vaak wel het geval is, en de tijd die daardoor opgeëist wordt om het te ontwikkelen (zowel in het choreografische meetluik als het tapeluik) maakt de loskoppeling van geometrie en



Afb. 4: Radouan Mriziga, 55, 2015, Screenshot van 55, gechoreografeerd door Radouan Mriziga. (Brussel: Kunstenfestivaldesarts, mei 2015).

¹¹ De Certeau, *The practice of everyday life*, 117.

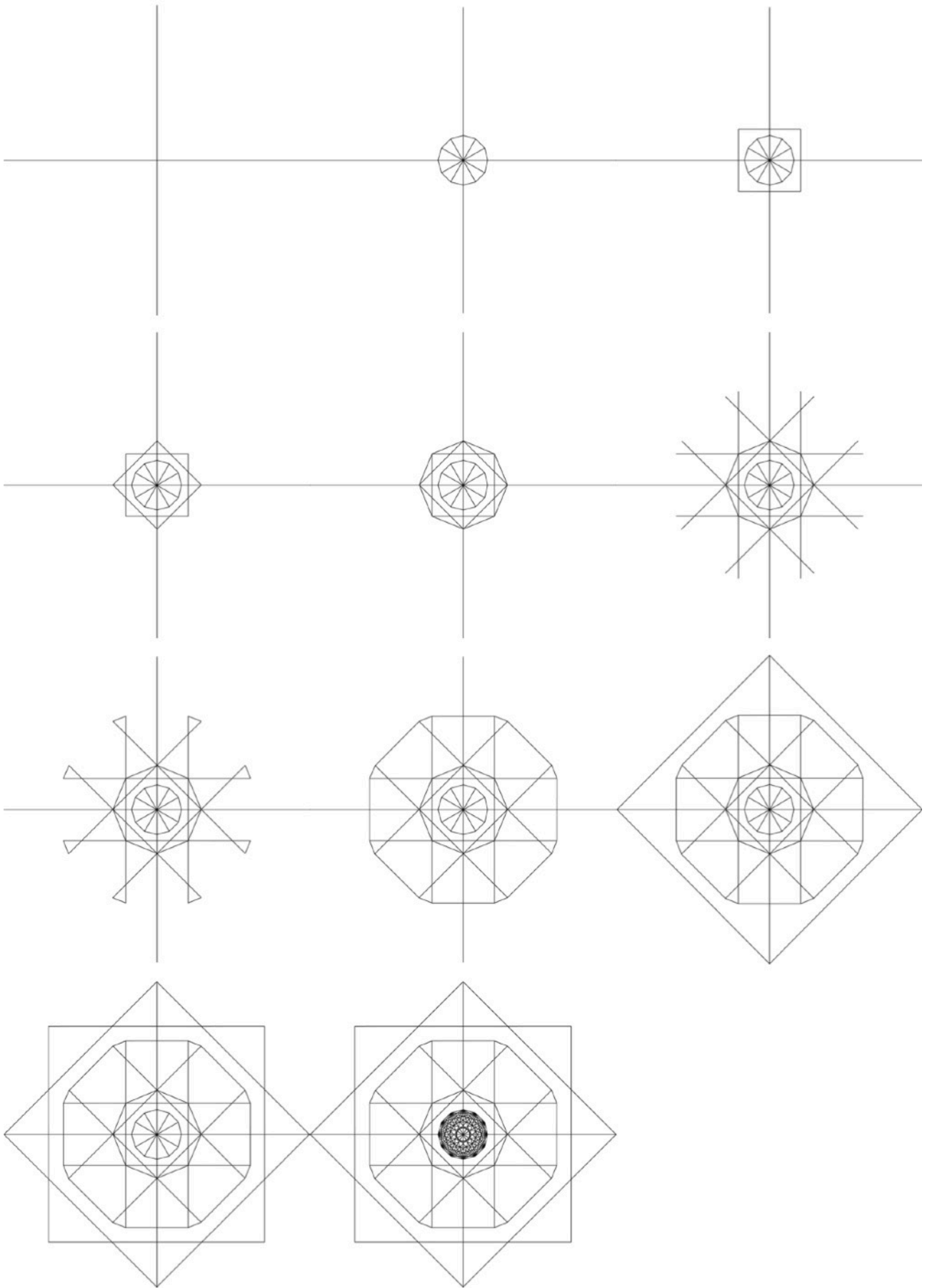


Afb. 5: Radouan Mriziga, *55*, 2015, Screenshot van *55*, gecoreografeerd door Radouan Mriziga. (Brussel: Kunstenfestivaldesarts, mei 2015).

beweging erg moeilijk en artificieel. De verwevenheid van geometrie (plaats) en beweging (ruimte) in *55* manifesteert zich het duidelijkst wanneer Mriziga de grote vierkanten tapet (afb. 4 en afb. 5). Met de tip van zijn voet houdt hij de tape op het middelpunt van de cirkel, hij trekt de tape verticaal omhoog met gestrekte arm alsof hij zijn eigen lichaam als meetinstrument transponeert naar de lijn waarmee hij de zijden van de vierkanten trekt. Bijna letterlijk laadt Mriziga dus de geometrie op met ruimtelijke connotaties: die van zijn eigen lichaam. Op de innige band tussen geometrie en beweging zal verder ingegaan worden in het onderdeel 'LIJN'.

2.2. Punt

Het geometrische grondplan als zuivere plaats denken, lijkt dus onmogelijk. Maar ook het middelpunt van dit grondplan, wat in de (westerse) conceptualisering van De Certeau zoals reeds besproken de plaats *par excellence* zou zijn, wordt door Mriziga niet eenduidig als plaats benaderd. Wanneer hij in het midden van de voorstelling (het *temporele* middelpunt als het ware) immers het grondplan begint te tapen, vertrekt Mriziga niet vanuit het centrale punt. Het dansante luik van *55* sluit af met Mriziga die de zijden van het *geklikte* vierkant bewandelt. Vertrekkend van de vijfde cassetterecorder zet hij telkens vijf grote passen die eerder op lunges lijken, met zijn armen die de wandelbeweging al zwaaiend accentueren, tot het volgende punt van het vierkant gecentreerd tussen de twee aanliggende taperecorders. Dit tot hij het volledige vierkant afgemeten heeft. Wanneer Mriziga een tweede keer aan het punt tegenover de vijfde taperecorder komt, neemt hij een krijtje waarmee de punten zorgvuldig op de vloer gemarkeerd worden. In de derde herhaling plaatst Mriziga op elk punt zijn elleboog, als was het zijn passerpunt, en trekt in krijt een cirkel. Het zijn deze cirkels die hij vervolgens met tape verbindt en waartussen dus twee kruisende lijnen ontstaan en het middelpunt als snijpunt verschijnt (afb. 6). Deze handeling is gefundeerd in



Afb. 6: Evolutie grondplan 55 (Radouan Mriziga). Afbeelding door de auteur.

de benadering van geometrie van de Maghrebijnse architectuurschool waar niet het punt, maar de cirkel de basisfiguur is. Eerder dan door twee punten, wordt een lijn gevormd tussen twee cirkels. Door de Maghrebijnse architecturale processen aan de grondslag van zijn choreografie te leggen, gaat Mriziga om het westerse punt heen en weert zo de absolute lokalisering en de ultieme, eeuwige plaats die alles versteent en ruimte onmogelijk maakt. Of eerder gaat deze benadering om de westerse plaats-ruimte-dichotomie heen en laat het een genuanceerd denken over beide concepten toe door ze gelaagd over mekaar te schuiven, klikken en plooiën. Want eerder dan in een radicale tegenstelling bevinden deze concepten zich op een continuüm in permanente flux: het middelpunt van het grondplan van 55 (en dus de plaatsing ervan) is zowel het resultaat van een ruimtelijke handeling, als de plaats van vertrek voor de verdere opbouw ervan.

Net zoals het gebruik van non-binaire ritmes schuwt Mriziga ook in terminologie binariteit. De dingen zijn nooit of these of antithese en weigeren zo synthese en homogenisering, wat immers opnieuw aanleiding zou geven tot een these. Echter zonder de mogelijkheid van ankerpunten en houvast te ontkennen laat Mriziga de pretentie van de helderheid in een chaotische wereld los door betekenis niet vast te zetten. Steeds is het een en-en-verhaal, een pluralistisch kennisnarratief - of met Erin Manning een *Always more than one* - en net daarom één waarin een politieke mogelijkheid schuilt die het traditioneel westers denken problematiseert. De manier waarop kennis in het werk van Mriziga als dusdanig geproduceerd wordt en hoe dit politiek gedacht kan worden, is een boeiende draad die in verder onderzoek ontrafeld kan worden.

Een symptoom van het conceptuele plaats-ruimte-weefsel dat Mriziga in 55 bewerkstelligt, toont zich in de manier waarop Mriziga in het middelpunt nooit volledig tot stilstand komt en bijgevolg gedurende het stuk niet volledig 'op zijn plaats' is. Die stilstand wordt immers door De Certeau verbonden aan de notie van plaats. Zo schrijft hij dat "an inert body always seems, in the West, to found a place."¹² Een bewegingsloos lichaam als geplaatst lichaam dus. Wanneer Mriziga op zijn rug ligt in het middelpunt blijft hij nog steeds ritmisch met zijn handpalmen op de vloer tikken, alsof hij de plaats actief markeert zonder erdoor vastgezet te worden. Meer nog, het is pas na de grens gemarkeerd te hebben - het bewandelen van een lijn, het beoefenen van een plaats en dus ruimte - dat hij het centrum voor het eerst betreedt, opnieuw om de stabiliserende kwaliteit van de "instantaneous configuration of positions"¹³ te vermijden. En zelfs dan zet hij onmiddellijk passen achteruit en ontsnapt zo aan het middelpunt. Mrizigas punt lokaliseert het lichaam nooit ultiem. Mrizigas plaats is niet de plaats die, als was het een gevangenis, de dingen vastzet noch de plaats die enkel op zichzelf gekeerd is. Door zijn zwaaiende armen wanneer hij stilstaat in het middelpunt wordt die plaats wederom ruimtelijk gemarkeerd, het middelpunt van de cirkel door haar omtrek, haar plaatsend binnen in ruimtelijke relatie tot haar buiten. Het is een referentiepunt, van waaruit een relatie ten opzichte van de wereld en anderen bewerkstelligd kan worden, niet "*beside one*

¹² De Certeau, *The practice of everyday life*, 118.

¹³ De Certeau, *The practice of everyday life*, 117.

another, each situated in its own “proper” and distinct location,”¹⁴ maar innig met elkaar verweven. De plaats eigent zich in het werk van Mriziga op deze manier ruimtelijke connotaties toe, zonder echter pure ruimte te worden. Het is een permanent manoeuvreren tussen beide concepten. Zowel vertrekpunt, rustpunt en aankomstpunt, plaats en ruimte als mogelijkheid: de belofte van een zorgvuldig gekozen plek in de wereld, een binnen dat haar buiten niet ontkent, een radicaal midden dat niet definitief is.

Met het plaats-ruimte-weefsel indachtig dient de eerdere analyse van de architectuur van het Palais de la Dynastie als *plaats* die door 55 opgeladen wordt tot *ruimte* herschreven te worden. Ook het gebouw laat zichzelf immers lezen als een plaats met ruimtelijke kwaliteiten. Naast het grid van de tegelvloer waarbij vierkante en rechthoekige tegels elkaar afwisselen evoceren tevens de hevige verticaliteit van de pilaren en de ritmiek van de ramen een zekere dynamiek en dus connotaties van de ruimte van De Certeau (afb. 1). In dit grid lopen de verticale betegelde lijnen namelijk onafgebroken door van vloer tot plafond en benadrukken ze die opwaartse beweging. Tegelijkertijd is het de massiviteit van die structuur die alles stabiel lijkt te houden en dus te *plaatsen*, terwijl de ramen die de wand perforeren dan weer het daglicht - en daarmee ook temporaliteit en dus ruimtelijkheid - binnenbrengen in de architectuur. Het Palais de la Dynastie is dan geen passieve *plaats* die wacht op haar activering door een externe performance als 55, maar één die op zichzelf al ruimtelijke kwaliteiten bezit. Ze is niet louter het product, maar ook producent van “the operations that orient it, situate it, temporalize it,”¹⁵ als was ze een geplaatste ruimte. Laat nu net deze benadering essentieel zijn om Mrizigas verhouding via 55 met de architectuur - of de wereld - te beginnen denken.

Doordat het Palais de la Dynastie geen louter passieve plaats is, wordt het mogelijk om een wederkerige relatie tussen de architectuur en 55 te bewerkstelligen. Het gebouw is immers geen tabula rasa, waarop Mriziga zo maar even alles kan doen wat hij wil, geen plaats die wacht om door 55 beoefend te worden en daarin aan de voorstelling vrijspel geeft. Het Palais de la Dynastie eist met haar ruimtelijkheid ook een vorm van agency op, een agency dat - doordat Mriziga het gebouw zoals eerder beschreven als architecture-trouvée benadert - in tact gelaten wordt. De ruimtelijkheid van de architectuur wordt niet weggewassen om *plaats* te maken voor de voorstelling (iets wat bijvoorbeeld in traditionele black box voorstellingen wel gebeurt). Het is door de ruimtelijke kwaliteiten van de architectuur dat 55 zich in een bescheiden wederkerige verhouding tot die architectuur kan bevinden, als geplaatste ruimte. Mriziga hangt geen gordijnen om de ritmiek van de ramen te verwijderen, verlaagt geen plafond om de verticaliteit van de hoogte te neutraliseren en legt geen zwarte balletvloer om het grid van de tegelvloer weg te werken. De minimale geste van deze elementen in 55 toe te laten doet Mriziga er organisch mee in interactie

¹⁴ De Certeau, *The practice of everyday life*, 117.

¹⁵ De Certeau, *The practice of everyday life*, 117.

treden aangezien deze “vectors of direction, velocities, and time variables”¹⁶ onwillekeurig mee die van 55 structureren, plaatsen en verruimen.

Toch buigt Mriziga nooit volledig voor zijn omgeving, waar de twee eerst getapete lijnen van het grondplan voor getuigen (afb. 7). Doordat Mriziga zijn eigen lichaam eerder dan een abstract systeem als meetinstrument gebruikt, is de plaatsing van de vertrekpunten van die lijnen onderhevig aan een zekere ‘onzuiverheid’. Heel snel sluipen er verschillen in de plaatsing van de punten die door Mrizigas lungen worden uitgezet. Een minieme afwijking - een licht grotere of kleinere lunge, een iets schuinere of minder schuine lijn of een kleine shift in de plaatsing van het passerpunt om de cirkels te tekenen - kan immers grote verschuivingen teweegbrengen waardoor het grondplan het grid van de tegels niet meer volgt. Het getapete grondplan en het tegelgrid komen op deze manier onder een spanning te staan die expliciet het resultaat is van de choreografie en haar inherente onzuiverheden. Mriziga verschijnt hier als choreograaf-wever, “he plots grids, twinning the threads of a chain”¹⁷ met de architecture-trouvée als schering en 55 als inslag. Steeds al luisterend, soms toegevend, dan weer tegenwerkend, zonder de figuur van de onbegrensde danser op een leeg oppervlak aan te nemen. Want dat zou borduren zijn.

Om te begrijpen *hoe* Mriziga de inslag van 55 met de schering van de architectuur verweeft, is het belangrijk om verder te bouwen op het plaats-ruimte weefsel wat het verweven van schering en inslag mogelijk maakt, te kijken naar de vormelijkheid van 55 en wat die binnen het discours van deze masterproef vermag. Naast het punt, is het grondplan van de voorstelling opgebouwd uit vierkanten en cirkels die op hun beurt uit lijnen bestaan, zowel met tape als in krijt getrokken. Ook hier blijkt er een genuanceerd discours over plaats en ruimte werkzaam dat, met Ingolds *Lines: a brief history* aan de hand, een opstap biedt naar het conceptualiseren van ‘de mens’ die Mriziga opvoert enerzijds en de manier waarop die figuur zich verhoudt ten opzichte van architectuur en wereld anderzijds.

2.3. Lijn

Van bij de aanvang van 55, wordt meteen de lijn als eerste vorm opgevoerd, wanneer Mriziga de omtrek van de voorstelling, uitgezet door de taperecorders, bewandelt (afb. 1). Deze lijn wordt hier *eerst* gemarkeerd om pas daarna het punt aan te duiden. Dezelfde logica is werkzaam in het getapete luik waar eerst de diagonalen van het vierkant getrokken worden vooraleer het middelpunt als snijpunt, en dus als resultaat van een handeling van de lijnen, gevonden wordt. En het zijn ook die lijnen, samen met de andere lijnen van het grondplan, die innig verbonden zijn met het choreografische luik. Die verbindingen legt Mriziga expliciet wanneer hij het grondplan tapet. Hij gebruikt er zoals reeds gesteld zijn eigen lichaam om het grondplan op te bouwen en herneemt hiervoor bewegingen van het choreografische luik. Zo lijkt hij terug te grijpen naar een soort ‘oorsprong’ van de choreografie: de beweging als meetinstrument.

¹⁶ De Certeau, *The practice of everyday life*, 117.

¹⁷ Derrida, *Point de folie*, 73.



Afb. 7: 55, choreografeerd door Radouan Mriziga, 2015. © Benjamin Boar.

Door zijn eigen lichaam als referentiepunt te nemen reduceert hij de geometrie (en de architectuur) niet tot nummers en rigide afmetingen. Het grondplan wordt zo geen ijzersterke zekerheid dat steeds overal hetzelfde is, maar een onzekere suggestie. Mrizigas houding is hier niet die van de architect die alles beslist en in beton laat gieten, maar is van een radicaal nederige, luisterende aard. Ingold zegt het mooi:

Only when the architect ceased to be a master builder and retreated to the drawing board were templates replaced by the ruler. [...] It seems as though as soon as the ruler is taken into use, the workmanship of risk intrinsic to the wayfaring pen gives way to a workmanship of certainty that goes straight to the point.¹⁸

Mriziga eindigt het eerste luik met het bewandelen van de omtrek van wat het geklikte vierkant (of de ruit) zal worden. De vijfde taperecorder - diegene die geen hoekpunt van het eerste vierkant aanduidt - fungeert als vertrekpunt van waaruit hij vijf grote passen, of lunges, zet richting het volgende punt van het geklikte vierkant. Hier draait hij een kwartslag en herhaalt deze beweging tot hij het hele vierkant bewandeld heeft. Vervolgens herneemt hij de lungefrase opnieuw, maar deze keer tracht hij de kwartslag vast te zetten om het vierkant (en daarmee het hele grondplan) zo 'correct' mogelijk te kunnen tapen. Wanneer hij op een punt aankomt trekt hij met krijt een kruisje op de vloer, plaatst er zorgvuldig zijn hiel op en past met zijn hand de lengte af tussen zijn voeten. Ze staan in een hoek, waarbij de hielen elkaar raken en de tenen op een afstand die overeenkomt met die van het topje van zijn duim tot het topje van zijn pink. De hoek waarin zijn tweede voet staat duidt dan de richting van de volgende zijde aan. Dit herhaalt Mriziga nog een keer als een soort controle, om de punten zeker op de juist plaats te tekenen.

De lungefrase wordt vervolgens nog een laatste keer herhaald om de finale punten aan te duiden. Hij plaatst zijn elleboog als passerpunt op de in krijt getrokken kruisjes en trekt een cirkel rond elk van de punten. Het zijn deze cirkels van waaruit hij de diagonalen van het geklikte vierkant tapet om het middelpunt van het grondplan aan te duiden. Mriziga plaatst een stukje van de tape op het middelpunt van de cirkel, zet er zijn voet op als ankerpunt en trekt de tape verticaal omhoog. Deze laatste beweging lijkt de parallel te trekken tussen zijn eigen lichaam en de tape, alvorens die naar het overstaande punt te trekken. In deze overgang tussen het choreografische en het getapete luik van 55 worden de drie soorten basislijnen van de voorstelling naast elkaar gelegd: de imaginaire lijn die hij trekt wanneer hij het vierkant bewandelt, de krijtlijn en de getapete lijn. Om die lijnen te conceptualiseren is het belangrijk om in eerste instantie op een abstract geometrisch niveau 'de lijn' te bekijken hoe die zich verhoudt ten opzichte van De Certeaus plaats en ruimte.

De lijn is een geometrische structuur die getrokken wordt tussen twee punten, of anderszins een aaneenschakeling is van verschillende punten. Het is die tweede meetkundige beschrijving die aanleiding geeft tot het denken van de lijn (en geometrie), met De Certeau, als een plaats: het ene

¹⁸ Ingold, *Lines: a brief history*, 161-162.

punt naast het andere, “each situated in its own “proper” and distinct location, [...] an instantaneous configuration of positions.”¹⁹ De abstracte lijn draagt geen expliciete beweging in zich en heeft temporaliteit noch dynamiek. Ze is de stabiele geometrie-als-plaats. Een dergelijke lezing gaat echter voorbij aan het feit dat de geometrische lijn op zijn minst twee richtingen *suggereert* en dus nooit - zelfs niet in abstracto - een zuivere plaats is zoals De Certeau die conceptualiseert. De idee van de lijn als richting manifesteert zich in 55 duidelijk in Mrizigas lunges. Zijn zwaaiende armen leggen de nadruk op een voorwaartse stuwbeweging in één van de twee richtingen die de zijden van het vierkant kunnen aanduiden. De suggestie van richting is hier tevens de suggestie van ruimte en het weigeren van dichotomie. De lijnen van 55 verweven de conceptuele plaats en ruimte nog manifester, net doordat Mriziga ze *tijdens* de voorstelling danst, wandelt, tekent en tapet. De lijnen worden onlosmakelijk met zijn lichaam verbonden en lijken dus heel expliciet opgeladen te worden met ruimtelijkheid. In *Lines: a brief history* conceptualiseert Tim Ingold dit op een gelijkaardige wijze. Hij leest de met de hand getrokken lijn als residu waarin de kracht van de duur van de handeling vervat zit. Immers:

*Like any other gesture, the [...] flourish embodies a certain duration. The line to which it gives rise is, therefore, intrinsically dynamic and temporal. [...] Whether traced in the air or on paper, whether by the tip of the stick or the pen, it arises from the movement of a point that [...] is free to go where it will, for movement's sake. As Klee memorably put it, the line that develops freely, and in its own time, 'goes out for a walk'.*²⁰

Het zijn Mrizigas lunges, zijn cirkelvormige beweging met krijt en de lineaire beweging die de tape losmaakt van de taperol die de lijnen een zekere dynamiek geven. De lunge is het uitzetten van een afstand, het krijt laat letterlijk een residu van de beweging achter en de tape wordt eerst door Mrizigas lichaam in de lucht getrokken alvorens die op de grond te plaatsen. Telkens worden ze verbonden met zijn bewegingen en als dusdanig met een zekere dynamiek en temporaliteit verruimd. Mriziga voert een lijn op die zichzelf “transformed into a space by walk[ing],”²¹ zonder dat die ruimtelijke transformatie absoluut wordt. De dynamiek neemt het immers nooit écht over van de stabiliteit want de lijnen die Mriziga opvoert, moeten ook in relatie tot een tweede soort lijn in het denken van Ingold:

*Another kind of line, however, is in a hurry. It wants to get from one location to another, and then to another, but has little time to do so. [...] It goes from point to point, in sequence, as quickly as possible, and in principle in no time at all, for every successive destination is already fixed, prior to setting out, and each segment of the line is pre-determined by the points it connects.*²²

¹⁹ De Certeau, *The practice of everyday life*, 117.

²⁰ Ingold, *Lines: a brief history*, 72-73.

²¹ De Certeau, *The practice of everyday life*, 117.

²² Ingold, *Lines: a brief history*, 73.

In tegenstelling tot de vrije lijn “for movement’s sake”²³ wordt deze lijn bepaald door begin- en eindpunt. Ze wandelt niet, maar verbindt en wordt zo vastgezet tussen twee punten, geplaatst, omdat die punten de lijn voorafgaan. Waar de eerste lijn een dynamische ruimtelijkheid heeft, is deze immers, aldus Ingold, “the quintessence of the static.”²⁴ Ook deze gehaaste lijn resoneert ergens met die van Mriziga. De cassetterecorders zetten immers de uiterste punten van het grondplan reeds uit: de vier hoeken van één van de grote vierkanten en één hoek van het geklikte vierkant. De in krijt getrokken cirkels definiëren de vertrekpunten van de zijden en diagonalen van het geklikte vierkant. De tape die Mriziga ertussen trekt en de lijnen die hij ertussen bewandelt kunnen zo als *verbindingen* gelezen worden. Hier zijn de lijnen in 55 niet de wandelende, maar de geplaatste lijnen, tussen hun begin- en eindpunten.

Mrizigas lijnen verweven de plaats met de wandeling waardoor ze nooit of de ene of de andere worden. Ze zijn immers niet los te denken van het lichaam dat hen trekt, noch worden ze volledig bepaald door hun beginpunten. Laatstgenoemde zijn namelijk zoals reeds besproken zelf het resultaat van ruimende handelingen, zij het snijpunt van twee lijnen, hoekpunten van een bewandeld vierkant of het middelpunt van een in krijt getrokken cirkel. Toegegeven, de cassetterecorders en de kruisjes in krijt fungeren als de pre-gedetermineerde punten die Ingold beschrijft, maar deze worden niet rigide gevolgd. Het hoekpunt van het geklikte vierkant valt niet samen met de vijfde cassetterecorder (afb. 5) en de kruisjes lijken eerder suggestie dan dictum aangezien Mriziga deze plaatst op basis van zijn lunges waardoor hij ze onderhevig maakt aan verandering, onzuiverheid en dynamiek.

De lijn bewandelt een dunne grens in het plaats-ruimte-weefsel en laat op die manier geen eenduidige vaststaande betekenis toe. Of met Derrida: de lijnen van 55 “will never let themselves be calmed, stabilized, installed, identified in a continuum.”²⁵ Een “practiced place”²⁶ als het ware, of eerder: de lijn als rest, als residu van de beweging die echter die dynamiek als spoor nog in zich draagt. Een plaats met intrinsieke ruimtelijkheid als herinnering, een moment tussen dynamiek en stabiliteit: de geplaatste wandeling/wandelende plaats.

De plaats-ruimte-nuance die doorheen de lijn geweven wordt, moet ook doorgedacht worden in het lichaam en de bewegingen die die lijn voortbrachten net omdat ze intrinsiek met elkaar verbonden zijn. In de dichotomie van De Certeau is het lichaam immers hetgeen per definitie plaatsen beoefent en met dynamiek, temporaliteit en beweging die plaatsen ruimtelijk maakt. Elke stap, elke blik, elke ademhaling verruimt de plaats waar het lichaam zich bevindt. Dit ruimende lichaam moet in 55 echter plaatsmaken voor een genuanceerder discours want de reeds besproken lijnen die

²³ Ingold, *Lines: a brief history*, 73.

²⁴ Ingold, *Lines: a brief history*, 73.

²⁵ Derrida, *Point de folie*, 73.

²⁶ De Certeau, *The practice of everyday life*, 117.

door Mriziga uitgezet worden, laten plaatsende noties terugvloeien naar zijn lichaam. De tape *wordt* zorgvuldig tussen twee punten geplaatst en Mriziga *plaatst* zijn elleboog en de resulterende cirkel op het punt dat hij aanduidt. Ook zijn lunges lijken de lijn eerder te plaatsen dan de architectuur eenduidig op te laden tot ruimte. Het is immers een beweging die doet denken aan de manier waarop in het dagelijkse leven dingen afgemeten kunnen worden zonder meetlat, waarbij de *stap* als eenheid gerekend wordt in plaats van de *meter*. De vijf lunges plaatsen dus de afmetingen van de zijden van het vierkant op de vloer van het Palais de la Dynastie, een beweging die “goes from point to point, in sequence”²⁷ en op die manier de statische kwaliteit van de geplaatste lijn krijgt.

Opnieuw worden plaats en ruimte met elkaar verweven. Mrizigas lichaam bezit de mogelijkheid om *plaats* te maken, maar is dit nooit absoluut want de beweging blijft altijd dat: beweging. Meer nog, ze schakeert in het verloop van 55 expliciet haar plaats-ruimte kwaliteiten waarbij nu eens de draad van de ander, dan weer die van de ene de bovenhand neemt. In het deel dat net besproken werd, waar Mriziga het geometrische grondplan in de architectuur verweeft, neemt de beweging een actief plaatsende functie op waarbij stabiliteit dus boven dynamiek komt te liggen. Wanneer er echter ex post facto teruggekeken wordt naar het eerste choreografische luik lijkt dit tweede luik te werken als een soort functioneel vertrekpunt van waaruit het eerste lyrischere kwaliteiten omarmt. Het grondplan blijft de basis voor de choreografie (Mriziga wijkt niet af van waar de lijnen getapet zullen worden), maar de functionele bewegingen van het tweede luik worden als het ware versierd. Dit is het duidelijkst in de variaties van de lungefrase. Zo tikt Mriziga met de zijkant van zijn linkerhand ritmisch tegen zijn linkerheup terwijl hij, alvorens in de lunge te vallen, zijn knie optilt tot 90° waardoor hij zijn rechterhandpalm raakt. Wanneer hij in de grote pas valt, brengt hij de rug van zijn rechterhand naar zijn voorhoofd (afb. 8). In een andere variatie doet hij hetzelfde, maar zwaait hij met zijn rechterhand al vingerknippend een grote cirkel met zijn schouder als middelpunt. Deze toegevoegde, versierende, bewegingen rekken de ruimte tussen vorm en functie van Mrizigas lichaam op zodat “it arises from the movement of a point that [...] is free to go where it will, for movement’s sake.”²⁸ De functionele oorsprong van de beweging blijft echter hameren op het feit dat ze “pre-determined [is] by the points it connects.”²⁹

Ook het lichaam, dat klassiek ruimtelijk is, wordt in het plaats-ruimte-weefsel verweven. Hier niet zoals de lijn als *geplaatste*, maar als *plaatsende* wandeling: een ruimend lichaam dat plaatst, een geplaatste geometrie die ruimt. Of toch op zijn minst een lichaam en een geometrie die plaats en ruimte als mogelijkheid in zich dragen. Deze lijnen en het lichaam die ze trekt, generen twee dominante vormen in het grondplan. Het is namelijk hoofdzakelijk opgebouwd uit cirkels, getekend in krijt waarbij Mrizigas lichaam als passer werkt, de twaalfpuntige cirkel en vierkanten die getapet worden. Aangezien deze vormen opgebouwd zijn uit de besproken lijnen dragen ze intrinsiek het

²⁷ Ingold, *Lines: a brief history*, 73.

²⁸ Ingold, *Lines: a brief history*, 73.

²⁹ Ingold, *Lines: a brief history*, 73.



Afb. 8: 55, choreografeerd door Radouan Mriziga, 2015. © Benjamin Boar.

plaats-ruimte-weefsel in zich, maar het gebruik ervan is binnen dit denkkader ook vormelijk boeiend aangezien hier de grenzen tussen de twee concepten tevens vervaagd worden. Beide figuren zijn immers wederom in strikte zin 'plaatsende' geometrische vormen, maar worden in 55 op een onzuivere, genuanceerde manier ingezet.

2.4. Cirkel

De cirkel is een meetkundige figuur waarbij alle punten van de omtrek op gelijke afstand liggen van het middelpunt. Als architecturale vorm werkt de cirkel hierom structurerend, net omdat de cirkel alles op dit middelpunt centreert waardoor het binnen van de cirkel afgesloten wordt van de omgeving. Dit resoneert met Gaston Bachelards (1884-1962) *Phenomenology of Roundness* waarin hij circulariteit aan isolement koppelt:

I repeat, images of full roundness help us to collect ourselves, permit us to confer an initial constitution on ourselves, and to confirm our being intimately, inside. For when it is experienced from the inside, devoid of all exterior features, being cannot be otherwise than round. [...] He [a poet] knows that when a thing becomes isolated, it becomes round, assumes a figure of being that is concentrated upon itself.³⁰

Bachelard stelt dus dat de figuur van de cirkel een isolerende werking heeft. Isoleren wil zeggen dat de vorm wereld uit haar midden duwt en dus buiten houdt. Op deze manier zijn er in de cirkel twee krachten aan het werk. Enerzijds een middelpuntvliedende kracht, die wereld en omgeving naar buiten duwt en anderzijds een middelpuntzoekende kracht, die alles op haar middelpunt betreft. Of, anders gezegd, maakt de cirkel een *plaatsende* beweging. Het binnen van de cirkel wordt op haar middelpunt geplaatst en als dusdanig losgemaakt van elke relatie die het onderhoudt met haar buiten, geïsoleerd van de wereld rondom. Ook Tim Ingold conceptualiseert de werking van een cirkel in zijn *Lines: a brief history*. Hij stelt dat de cirkel een figuur is die dingen bevattend vasthoudt en denkt het als een vorm van waaruit niet te ontsnappen valt. Ingold beargumenteert dat deze figuur, die dingen vastzet, een expliciet modernistisch product is:

Once a moment of rest along a path of movement, place has been reconfigured in modernity as a nexus within which all life, growth and activity are contained. [...] On a cartographic map each such place is marked with a dot. To show that it is occupied, however, it may be depicted as an open circle, with its manifold occupants - the persons and things to be found there - indicated as smaller dots enclosed within.³¹

De cirkel van zowel Bachelard als Ingold lijken dus te rijmen met de plaats van De Certeau aangezien ze beiden die figuur aan een vorm van stabiliteit, onveranderlijkheid en lokalisatie

³⁰ Gaston Bachelard, *Poetics of space*, vert. Maria Jolas (Boston, Massachusetts: Beacon Press, 1994), 234-239.

³¹ Ingold, *Lines: a brief history*, 96.

koppelen. Bachelards cirkel giet het binnen van de cirkel vol beton, waar Ingolds cirkel door de omtrek het binnen afsnijdt van het buiten. Beiden laten geen relationaliteit en beweging toe en genereren aldus een situatie waarbij de dingen *naast* elkaar zijn, “each situated in its own “proper” and distinct location.”³² Zowel Ingold als Bachelard benaderen de (modernistische) cirkel dus als een soort punt-vlak dat bij Bachelard vol en bij Ingold als een open cirkel geperforeerd met volumes, gedacht wordt: de cirkel-als-plaats.

De cirkel als centrale vorm en oorsprong van het grondplan van 55 eist echter nuance op. De enige échte cirkels - waarbij alle punten op gelijke afstand van het middelpunt staan - die Mriziga in krijt tekent, zijn immers een soort van oprekking van de westerse plaats-als-punt aangezien zij de generatieve kracht in Mrizigas geometrie bezitten. De vier cirkels die Mriziga in krijt trekt worden onmiddellijk verbonden met elkaar doormiddel van het tapen van de twee grote diagonalen en dus ten opzichte van elkaar in een expliciete relationaliteit gezet. Niet uitiem “concentrated upon itself”³³ noch “a nexus within which all life, growth and activity is contained.”³⁴ De cirkel blijkt hier een vrijere plaats, één die ademruimte geeft, één die lijnen van verbinding en ruimte naar haar ‘buiten’ kan creëren, maar - aangezien al haar punten van de omtrek op eenzelfde afstand van het middelpunt staan - nog steeds alles op dit centrum ‘plaatst’ en haar ‘binnen’ nog van haar ‘buiten’ kan afsluiten. Het is doormiddel van deze benadering dat Mriziga in een klassieke plaatsende vorm een genuanceerd discours rond ruimtelijkheid verweeft. Mrizigas cirkel lijkt eerder dan een punt-vlak, een opgerekt punt dat in plaats van de afwezigheid of de verknoping van mobiliteit en ruimte, doordrongen is van de belofte ervan. Haar vluchtige materialiteit - het krijt - moet in een gelijkaardig kader gelezen worden: Mrizigas cirkel betonneert niet, ze suggereert, ze houdt niet vast, maar laat toe. Ze *schetst*, maar *be-tekent* niet.

Het moment waar de twee uit cirkels resulterende lijnen elkaar snijden, vormt het centrum van het volledige grondplan: de twaalfpuntige cirkel. Uitgestrekt op de grond, met zijn krijtje op het middelpunt en zijn arm gestrekt zwaaiend naar zijn zijde (met zijn schouder als passerpunt dus), tekent Mriziga hiervoor eerst vier cirkels wiens omtrekken het kruispunt van de twee lijnen snijden (afb. 7). Vervolgens tekent hij de centrale cirkel met zijn onderarm als straal en duidt hij de twaalf punten aan door zijn elleboog op de snijpunten met de tape te plaatsen en langs weerszijden van de tape op de omtrek van de cirkel de afstand van elleboog tot krijt opnieuw te markeren.

Om de centrale twaalfpuntige cirkel te tapen trekt Mriziga de twaalf diagonalen en verbindt hij hun uiteinden. Het is dan vanuit deze cirkel dat de rest van het plan wordt opgebouwd: twee vierkanten van gelijke grootte die ten opzichte van elkaar 45° gedraaid zijn, met centraal twee negen-vierkant-roosters parallel aan hun respectievelijk vierkant. De snijpunten van de hoeken van het middelste vierkant met de twee grote lijnen vormen, samen met de hoeken van het centrale vierkant van het

³² De Certeau, *The practice of everyday life*, 117.

³³ Bachelard, *Poetics of space*, 254.

³⁴ Ingold, *Lines: a brief history*, 96.

geklikte rooster, een kleine achthoek. Een grotere achthoek waarbij de hoeken licht afgeplat zijn, omschrijft beide roosters. Als laatste act in 55 verbindt Mriziga alle twaalf punten van de cirkel met elkaar en creëert een dens en complex patroon (afb. 3).

Ook de twaalfpuntige cirkel die Mriziga op de vloer tapet is een conceptueel manoeuvreren tussen het plaats-ruimte begrippenpaar. De materialiteit van de tape is stabiel en per definitie dus eerder die van de plaats maar blijft een zekere fragiliteit bewaren waardoor het banden met de ruimte onderhoudt. Wandelen over de papiertape kan immers de lijn doen versmallen, samentrekken en loskomen wat wijst op een inherent veranderlijk (en dus ruimtelijk) karakter. Het oscilleren van plaats en ruimte manifesteert zich echter het duidelijkst in de vorm van deze centrale cirkel. Eerder dan een cirkel pur sang is ze namelijk een twaalfpuntige cirkel. Dat wil zeggen dat, in plaats van een volledig ronde omtrek waarbij alle punten op gelijke afstand van het middelpunt liggen, er slechts telkens twaalf punten deze verhouding ten opzichte van het middelpunt hebben. Op deze manier laat de cirkel toe dat er, op zijn minst in twaalf richtingen, vanuit het binnen een oriëntatie onderhouden kan worden met het buiten: geen isolerende plaats-als-cirkel, maar een figuur waarin zowel stilstand (plaats) als relationaliteit (ruimte) verweven zit, een cirkel mét richting en dus een relatie tot haar omgeving. Meer nog: de omtrek van de cirkel wordt pas na de diagonalen getapet, het afsnijden van 'binnen' en 'buiten' wordt dus uitgesteld. Middelpuntzoekend en middelpuntvliedende kracht blijven samen gedacht, zonder de ene hiërarchisch boven de andere te zetten. Dat net deze cirkel het absolute midden van het grondplan aanduidt is net hierom belangrijk: ze laat een midden toe dat niet verlamt, waarin betekenis niet versteent, maar genereert een vruchtbaar midden dat zindert met potentialiteit. Niet of-of, maar en-en, een actief plaatsende cirkel die ruimte als mogelijkheid in zich draagt en zelfs verwacht.

2.5. Vierkant

Het is vanuit dit midden dat Mriziga de rest van het grondplan opbouwt, van binnen naar buiten toe (afb. 6). De snijpunten van de krijtcirkels markeren de hoekpunten van de kleinere vierkanten die op hun beurt de achthoeken en de grotere vierkanten voortbrengen. Het vierkant werkt op een gelijkaardige manier als de cirkel namelijk, zij het minder expliciet, isolerend. De vier zijden, alsook de vier hoeken, staan elk op gelijke, spanningsloze, afstand van het middelpunt: geklikt. Het vierkant-als-plaats is een vorm die betekenis in een stabiel midden verzamelt en dus geen ruimtelijkheid verwacht: "The square suspends - freezes, even - reality for a little while, liberating the elements of the context and allowing new combinations to appear."³⁵ De vier zijden van het vierkant laten echter een duidelijke oriëntatie toe, een oriëntatie die correspondeert met de vier windrichtingen en op die manier een nog explicietere relatie ten opzichte van de omgeving bewerkstelligt dan die van de twaalfpuntige cirkel. Het is die duidelijke oriëntatie die aan het vierkant ruimtelijke kwaliteiten schenkt. Of met De Certeau: "Space occurs as the effect produced

³⁵ Pier Paolo Tamburelli en Andrea Zanderigo, "Cutting Holes into the Trash and Other Stories," in: *2G. N63 Office Kersten Geers David Van Severen*, red. Ellis Woodman (Barcelona: Gustavo Gili, 2012), p. 21.

by the operations that orient it.”³⁶ In het maken van het grondplan speelt Mriziga de kracht van De Certeaus ‘plaats’ om een oorsprong en referentiepunt te zijn uit zonder dat die omslaat in de modernistische, koloniale cirkel van Ingold of de totaal isolerende van Bachelard. Het is een plaats ruimtelijk verweven in, met en door de wereld, zonder dat ze betekenis ultiem vastzet. Relationaliteit en isolement oscilleren er met elkaar, beiden als mogelijkheid, want ook isoleren kan af en toe troostend werken, een duidelijk ankerpunt kan houvast geven. De mogelijkheid van verschillende referentiepunten zit in Mrizigas ‘plaats’ verrat: zijn plek in de wereld is niet per definitie gebonden aan louter één geografische locatie. Het is plaats én ruimte én alles daartussen. Net zoals Derridas weefsel is het grondplan van 55 “a multiplicity of matrices or generative cells whose transformations will never let themselves be calmed, stabilized, installed, identified in a continuum.”³⁷ Het is mede door deze architecturale benadering dat Mriziga zijn persoonlijke geografisch geplooiden situatie niet als een crisis van identiteit ervaart en zich op die manier niet laat inschrijven in het clichématige, oriëntalistisch beeld van ‘de migrant in crisis’. Mrizigas mens zoekt geen plek, maar heeft die altijd al gehad.

De gemaktheid van het getapete grondplan reflecteert op nog een ander niveau op het feit dat deze figuur geen isolerende plaats genereert. Doordat het fysieke grondplan de voorstellingsduur van 55 niet voorafgaat, sluipen er onvermijdelijk onzuiverheden in de geometrie. De uiteinden van de tape sluiten niet altijd perfect met elkaar aan waardoor de isolering van de plaats nooit totaal kan zijn (afb. 9). Ze ‘morsen’ als het ware en maken zo hun grenzen diffuus. De gemorste plaats gaat net daarom rond Ingolds modernistische cirkel- (en vierkant) -als-plaats heen en laat zich op deze manier op een politiek niveau tillen. Ingold koppelt de visie van plaats als hetgeen isoleert immers aan de werking van het kolonialisme en de hiërarchisering van de wereld:

*It [kolonialisme] proceeds first by converting the paths along which life is lived into boundaries in which it is contained, and then by joining up these now enclosed communities, each confined to one spot, into vertically integrated assemblies. Living along is one thing; joining up is quite another.*³⁸

Deze (postkolonialistische) blik kan voer zijn voor verder onderzoek waarin de architecturale strategieën van Radouan Mriziga expliciet politiek gelezen worden. De lezing van de figuren waarbij gemorst is, wordt versterkt door het feit dat Mriziga op het einde van de voorstelling deze momenten ‘oplost’ door de tape af te scheuren tot ze elkaar wel insluiten. De West-Vlaamse rapper Brihang zegt het mooi in zijn *Morsen*: “ma morsen is pas morsen ajet afdroogt, ma morsen ist belangrijkste ooit.”³⁹ Het is Mrizigas opruimen van de tape en het proberen laten passen van de lijnen in de hoek, of het ‘afdrogen’, dat op het morsende karakter van het grondplan wijst. Morsen

³⁶ De Certeau, *The practice of everyday life*, 117

³⁷ Derrida, *Point de folie*, 73.

³⁸ Ingold, *Lines: a brief history*, 2-3.

³⁹ Brihang, “Morsen,” op *zolangmogelijk*, CD, (2016).

is inherent aan de vormelijkheid en gemaaktheid van deze geometrie aangezien het scheuren van de papertape nooit een perfecte uitlijning kan creëren en het is net dat wat het grondplan in haar omgeving verankert. 55 is niet van buitenaf en willekeurig in de wereld geworpen, maar er intrinsiek mee verweven, erin gemorst: het belangrijkste ooit. Het belang van dit gemorst weefsel ligt in het statuut van de houding van de choreograaf-wever die deze spillage teweegbrengt. Die wordt immers gekenmerkt door nederigheid, voorzichtigheid en verantwoordelijkheid. Morsen is een ongewilde handeling, maar één die inherent is aan de manier waarop Mriziga 55 opvoert. Het binnensijpelen in de architecture-trouvée van het Palais de la Dynastie is onvermijdelijk en inherent aan de voorstelling: “morsen is nooit de bedoeling, anders zou het gieten zijn.”⁴⁰ Per ongeluk gieten, en dan weer afdrogen.

En dat doet de morsende choreograaf-wever, zich bescheiden door de wereld bewegen, wetende dat hij die wereld *kan* beïnvloeden, maar proberen dit zo min mogelijk te doen en waar mogelijk de gemorste handeling op te kuisen. Bewust van het gieten als mogelijkheid en de grote impact die dit op de wereld kan hebben - zij het positief, zij het negatief -, giet Mriziga geen beton, maar morst hij, voorzichtig, met krijt en tape: “not to seek reassurance in any solidity: not in ground or tree, horizontality or verticality, nature or culture, form or foundation or finality. The architect who once wrote with stones now places lithographs in a volume.”⁴¹ De danser die ooit zijn virtuositeit tentoonstelde in een black box met decor, plaatst nu voorzichtig en bescheiden een geometrie in een architectuur, zoals hij die gevonden heeft: choreograaf-wever. De analyse van dit plaats-ruimte-weefsel zowel in architectuur, choreografie en geometrie laat toe om deze drie gegevens in een wederkerige relatie ten opzichte van elkaar te plaatsen. Alle drie kunnen ze geven en nemen, ruimen en plaatsen en kunnen ze naar elkaar luisteren, elkaar tegenwerken, of zich met elkaar verweven.

⁴⁰ Brihang, *Morsen*, 2016.

⁴¹ Derrida, *Point de folie*, 312.



Afb. 9: 55, choreografieerd door Radouan Mriziga, 2015. © Benjamin Boar.

3. "55" ALS ARCHITECTURAAL LICHAAM

*Environment-organism-person is all that is the case. Isolating persons from their architectural surrounds leads to a dualism no less pernicious than that of mind and body.*⁴²

Van binnen naar buiten toe valt in het grondplan van 55 een graduele versterking van de oriëntatie op: van punt, naar twaalfpuntige cirkel, via achthoek naar vierkant. Het is alsof Mriziga in de creatie van het geometrisch patroon het centrum oprekt en met de wereld verweeft. Niet geïsoleerd van of vastgezet, maar geplaatst in de wereld, of misschien correcter: *met* de wereld. In het vorige hoofdstuk werden zowel de architecture-trouvée, het geometrische grondplan en de bewegingen van Mriziga in een plaats-ruimte-weefsel geweven om een wederzijds beïnvloedbare relatie tussen deze drie aspecten van 55 denkbaar te maken. Zo lijkt de hevige verticaliteit van de ramen van het Palais de la Dynastie de focus op tweedimensionaliteit in de creatie van het grondplan van 55 te complementeren. Aangezien ruimte bij De Certeau de beoefende plaats is en plaats dus opgeladen wordt tot ruimte door dynamiek, temporaliteit en oriëntatie, kan de ruimte van de architectuur (de verticaliteit van de ramen) beantwoorden aan de plaats van de choreografie (de tweedimensionaliteit).

Na de uitgewerkte *mogelijkheid* van relationaliteit zal in dit hoofdstuk gekeken worden naar de *actualiteit* ervan. Om dit te kunnen doen zal Erin Mannings notie van het diagram uit haar *Always more than one. Individuation's dance* gebruikt worden alsook haar conceptualisering van beweging in een omgeving uit haar *Relationscapes: movement, art, philosophy*. Mannings denken zal verweven worden met dan van Bachelard (*Poetics of space*), Derrida (*Point de folie: maintenant l'architecture*) en Madeline Gins en Arakawa (*Architectural body*).

3.1. Diagram

De manier waarop 55 als voorstelling is opgevat, waar Mriziga het grondplan *tijdens* de voorstelling uittekent en dit grondplan dus de voorstelling niet voorafgaat tenzij als conceptschets, resoneert met wat Erin Manning in *Always more than one* een diagrammatische praxis noemt:

*Space-shaping is a procedure not so much for the creation of a stable version of space as for the bringing forth of active intervals - associated milieus - that are the diagram's force of form. [...] Space-shaping is immanent to the activity of diagramming. The diagram does not preexist its shaping. [...] This makes felt a quality of body-spacing - not your body exactly but a body-elastic co-constituted in the shaping - that itself becomes part of the ecology of the diagrammatic praxis.*⁴³

⁴² Madeline Gins en Arakawa, *Architectural body* (Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2002), 44.

⁴³ Erin Manning, *Always more than one. Individuation's dance* (V.S.: Duke University Press, 2013), 134.

Wat Manning 'space-shaping' noemt - het vormen van ruimte - lijkt een echo van De Certeaus conceptualisering van de ruimte als beoefende plaats in zich te dragen. Mannings concept kan zo productief verweven worden met de analyse van het grondplan van 55 in het vorige hoofdstuk. Er werd immers gesteld dat de lijnen die Mriziga tapet expliciet, doordat hij ze tijdens de voorstelling trekt, het residu van zijn bewegingen dragen. Op die manier krijgen de lijnen 'ruimtelijke' kwaliteiten toegewezen. Mrizigas bewegingen die het Palais de la Dynastie per definitie tot ruimte opladen, laten de lijnen met de mogelijkheid tot ruimte vibreren. Of, met Ingold: "The line to which it [de handeling] gives rise is, therefore, intrinsically dynamic and temporal."⁴⁴ De lijn verruimt de plaats van het Palais de la Dynastie. Ook de vormen die Mriziga tekent maken ruimte van de architectuur. Zowel de twaalfpuntige cirkel, als de achthoek en het vierkant bieden immers oriëntatie in het grondplan. Het 'binnen' van deze vormen kan zich via hun zijden verhouden ten opzichte van het 'buiten' - de andere vormen én de architectuur waarin ze getrokken worden - wat relationaliteit en dus, opnieuw, een ruimte bewerkstelligt. De lijnen en de vormen die het grondplan opmaken geven richting aan de architectuur-als-plaats en maken dus een ruimte van de omgeving waar ze zich in bevinden. Of eerder, waar ze in gemaakt worden.

Dat Mrizigas grondplan ruimte kan maken en tijdens de voorstelling ontwikkelt wordt, creëert een denkkader waarin de geometrie van 55 met Manning als een diagram gelezen kan worden. Ze stelt immers dat het maken van ruimte, inherent is aan het diagram: "Space-shaping is immanent to the activity of diagramming. The diagram does not preexist its shaping."⁴⁵ De mogelijkheid tot het maken van ruimte in het diagram is in 55 expliciet het gevolg van het feit dat het geometrische grondplan de voorstelling niet voorafgaat. Het is *omdat* het diagram door Mriziga *tijdens* de voorstelling voorbereid en getapet wordt dat het maken van ruimte immanent is aan de diagrammatische praxis. Want het is hier dat de innige band tussen lichaam en geometrie bewerkstelligd wordt en dat de lijnen in het grondplan het residu van de bewegingen dragen: "the diagram's force of form."⁴⁶

In het vorige hoofdstuk werd echter beargumenteerd dat het geometrische diagram in 55 niet enkel de mogelijkheid van het maken van ruimte bezit, maar tegelijk ook *plaats* kan maken en dus, in tegenstelling tot Mannings diagram, stabiliteit genereren. In haar conceptualisering van de diagrammatische praxis stelt ze immers dat het "not so much for the creation of a stable version of space"⁴⁷ is. De stabiliteit die Manning aanhaalt echoot opnieuw De Certeau en diens notie van plaats die hij met stilstand connoteert. Het diagram van Mriziga blijft nog steeds per definitie ook plaats. Abstracte geometrie beweegt immers niet fysiek. Meer nog het gehele grondplan wordt gekenmerkt door symmetrie en heeft geen eenduidige richting. Symmetrie 'klikt' immers, zet vast en verdeelt de mogelijke richting gelijkwaardig - in het grondplan het duidelijkst weergegeven door

⁴⁴ Ingold, *Lines: a brief history*, 72.

⁴⁵ Manning, *Always more than one*, 134.

⁴⁶ Manning, *Always more than one*, 134.

⁴⁷ Manning, *Always more than one*, 134.

het vierkant dat vier evenwaardige richtingen heeft - met een spanningsloze stabiliteit en dus plaats tot gevolg. Opnieuw hebben ook de vormen van de geometrie plaatsende kwaliteiten. De cirkel en het vierkant betrekken beiden - al doet eerstgenoemde dit explicieter - alles op hun middelpunt aangezien alle punten van de cirkel en alle zijden van het vierkant op gelijke afstand van dit centrum staan: de stabiele plaats. Mrizigas bewegingsmateriaal kan ook als *plaatsend* gelezen worden aangezien hij met zijn lichaam als meetinstrument de proporties en afmetingen van het grondplan uitzet en in de architectuur plaatst.

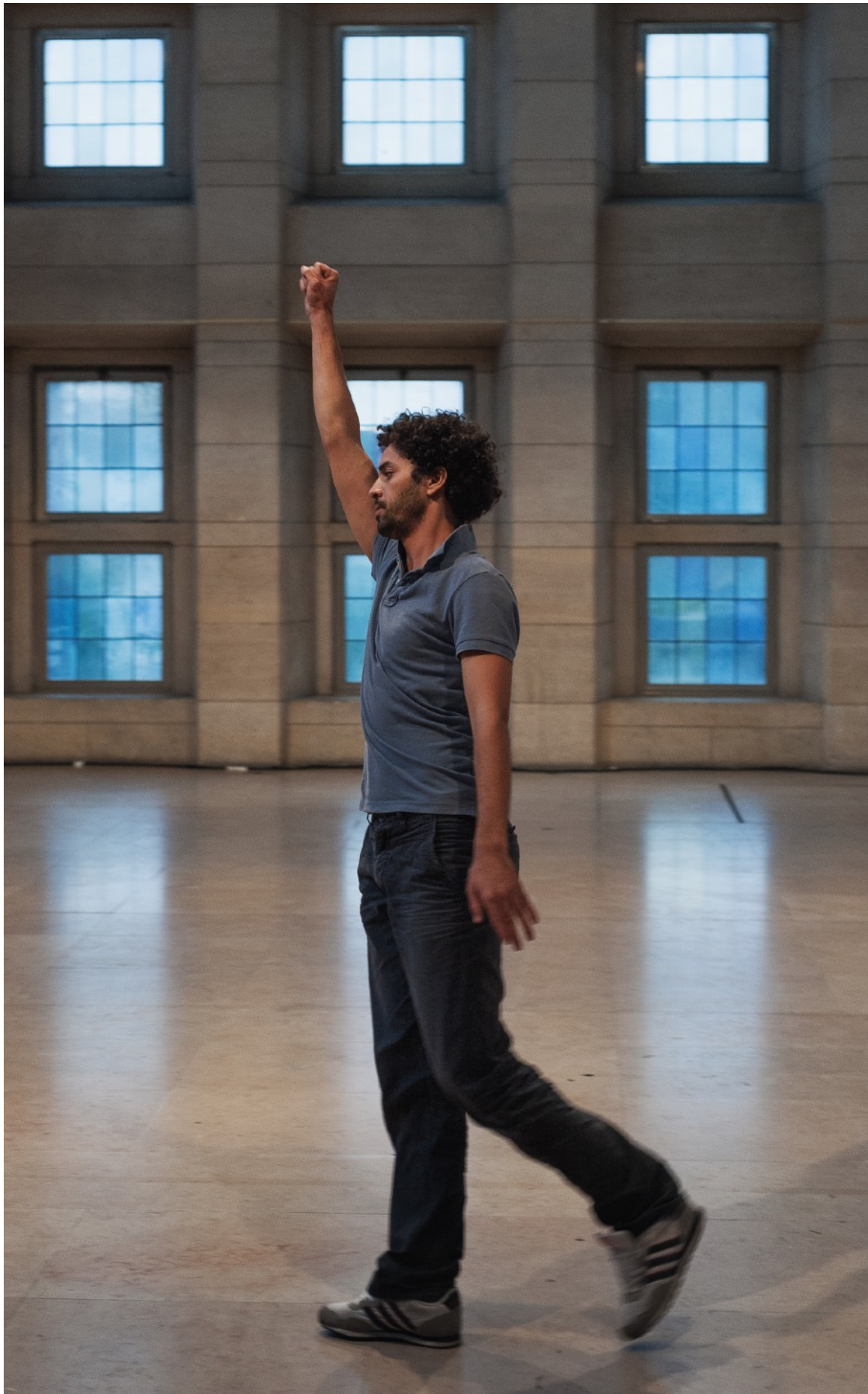
De diagrammatische praxis van Mriziga in het plaats-ruimte-weefsel van het vorige hoofdstuk gedacht, toont aan dat zijn diagram naast dynamische ruimte ook stabiele versies van ruimte (plaats) kan genereren. De centrale twaalfpuntige cirkel is bijvoorbeeld een plaats waarin men zich kan wentelen, een stabiele versie van de ruimte, alsook een vruchtbaar midden - of, met Manning, een actief interval - van waaruit het hele diagram kan opgebouwd worden: place- én space-shaping. Dat beide factoren in de diagrammatische praxis van Mriziga aanwezig zijn, wijst op het feit dat hij zichzelf niet boven, maar *in* de wereld zet. Zijn diagram is niet dominant ten opzichte van dat van de architectuur. Want ook die is, omdat ze als *gevonden* benaderd wordt, een diagrammatische praxis. De ruimtelijke kwaliteiten van het Palais de la Dynastie (ramen, verticaliteit, het grid van de tegels) worden niet weggewassen voor 55 en fungeren dus als een space-shaping waaraan het lichaam dat zich erin voortbeweegt moet beantwoorden. De architectuur die ruimte kan maken is een stabiele variatie op de "diagram's force of form,"⁴⁸ de actieve intervallen in potentialiteit, maar daarom niet minder aanwezig.

De manier waarop het diagram van de architectuur en dat van de choreografie elkaar ontmoeten, werd in het vorige hoofdstuk als *morsen* beschreven, een handeling die net als Mannings space-shaping ook inherent is aan de diagrammatische praxis van 55. Omdat Mriziga het grondplan tijdens de voorstelling tapet, sluiten twee lijnen die in een hoek samenkomen vaak niet volledig op elkaar aan. Op het einde van de voorstelling tracht hij die hoeken op te kuisen door de tape af te scheuren en ze te laten passen in de hoek (afb. 9). En het is hier dat het grondplan *morst*: "morsen is pas morsen ajet afdroogt."⁴⁹ De tape *morst* voorbij de hoek en maakt de grenzen van het grondplan diffuus waardoor de ruimtelijke kwaliteiten van het diagram van de choreografie in dat van de architectuur kan *lekken*. Een scherpe aflijning zou immers betekenen dat interactie tussen choreografie en architectuur onmogelijk gemaakt wordt. Het zou het diagram van 55 vol beton gieten en een ultiem 'binnen' maken, afgesloten van haar 'buiten'.

Mrizigas bewegingen versterken het morsende karakter van zijn diagrammatische praxis, door zich niet louter op dit binnen te focussen. Hij vat het choreografische deel aan in het midden van het diagram en rekt dit midden, via een spiraalbeweging op naar het buiten. Hij wandelt met grote passen een cirkel terwijl hij met zijn binnen arm een grote verticale cirkel trekt met zijn schouder

⁴⁸ Manning, *Always more than one*, 134.

⁴⁹ Brihang, *Morsen*, 2016.



Afb. 10: 55, choreografiert door Radouan Mriziga, 2015. © Benjamin Boar.



Afb. 11: 55, choreografeerd door Radouan Mriziga, 2015. © Benjamin Boar.

als middelpunt (afb. 10). Wanneer hij op een van de hoeken van het geklikte vierkant aan komt springt hij met gestrekte armen vooruit naar die hoek (afb. 11). Alsof hij met zijn lichaam de grens van het diagram flou maakt, een relationele uitwaartse beweging lijkt te faciliteren. Vervolgens ontspant hij zijn armen die dan richting het middelpunt zwaaien en tilt hij zijn rechterarm op om de hoek van het originele vierkant aan te duiden, als wijst hij de oorsprong van het nieuwe geklikte punt aan. Dit doet hij terwijl de voorkant van zijn lichaam naar buiten gedraaid is wat de relatie met de omgeving en de choreografie versterkt. Het is de diffuse grens die het morsen mogelijk maakt. Morsen en niet gieten, want dan zou er opnieuw een hiërarchische verhouding tussen de choreografie en de architectuur ontstaan. Morsen is geen gewilde directieve handeling, gieten is dat wel. Morsen is bescheiden en getuigt - omdat dit opgekuist kan worden - van een *zorg* en *verantwoordelijkheid* voor hetgeen waarin het morst. Morsen stelt voor, gieten beslist. Het morsende diagram van Mriziga laat zo ook toe dat het diagram van de architectuur via de gemorste tape in dat van hem kan *lekker* en er dus ook invloed op kan uitvoeren. De diagrammatische praxis van zowel choreografie als architectuur ontmoeten er elkaar evenwaardig.

In tegenstelling tot Mriziga, legt Manning de focus legt op het bewegende lichaam dat een diagram genereert in de gebouwde architectuur. Het is dan het bewegende lichaam dat aanstuurt op wat Manning een 'body-spacing' noemt: een situatie waarin lichaam en architectuur samen een soort nieuwe figuur bewerkstelligen waarbij beiden niet van elkaar te scheiden zijn: "a quality of body-spacing - not your body exactly but a body-elastic co-constituted in the shaping."⁵⁰ Lichaam en ruimte worden bij Manning wel samen gedacht, maar hun ontmoeting en de aard van hun relatie komen tot stand onder impuls van het lichaam. De architectuur blijft er nog te veel een passieve plaats. Zo stelt ze immers: "Never mistake the built architecture itself for the event."⁵¹ En het is net het event - het maken van ruimte - dat het fundament van Mannings 'body-spacing' aanduidt.

Bij Mriziga wordt de lichaam-architectuur-verhouding radicaal horizontaal gedacht en valt elke vorm van hiërarchie weg. Meer nog: tijdens het tapen van het geometrisch grondplan verschijnt het meest manifeste actieve interval *tussen* het diagram van de choreografie en dat van de architectuur in de afwijking van het grondplan van het grid van de tegels (afb. 7). Dit is enkel mogelijk wanneer beide diagrammen evenwaardig met elkaar in interactie kunnen treden. De diagrammatische praxis van de architecture-trouvée wordt evenveel met ruimte geconnoteerd als die van Mriziga. Of, met de architect Bernard Tschumi: "Architecture becomes the discourse of events as much as the discourse of spaces."⁵² De diagonalen die Mriziga tapet, vallen niet samen met de voeg van de tegels waardoor beide diagrammen niet zijn uitgelijnd ten opzichte van elkaar. Ze klikken dus niet in elkaar, maar lijken - doordat ze maar licht verschoven zijn - wel die intentie te hebben. Zoals reeds beschreven ontstaat deze niet-uitlijning wanneer Mriziga de hoekpunten van het 'geklikte vierkant' (de ruit in afb. 3) op de tegels krijgt waarbij de vijfde taperecorder het bovenste

⁵⁰ Manning, *Always more than one*, 134.

⁵¹ Manning, *Always more than one*, 146.

⁵² Bernard Tschumi, *Architecture and disjunction* (Cambridge: The MIT Press, 1996), 149.

punt suggereert. Hij bewandelt elke zijde met vijf lunges en zet een kruisje op de plek waar hij uitkomt. Deze zijden staan diagonaal op het grid van de tegels georiënteerd waardoor de diagonalen van het vierkant die Mriziga in tape trekt bijgevolg *in abstracto* met de voegen van het grid kunnen samenvallen. De mogelijkheid (en daarmee ook de wil) tot uitlijning manifesteert zich in het deel dat de lungefrase voorafgaat.

Na één zijde van het vierkant te markeren, wandelt hij eerst de diagonaal naar het overstaande punt die met het diagram van de architectuur samenvalt alvorens de andere zijde aan te zetten. Het is alsof Mriziga zijn lichaam aan de 'hoeken' van het vierkant gewoon wil laten worden, om aan te voelen hoe groot ze zijn, zodat hij ze afzonderlijk van het grid van de tegels kan tekenen. In de keuze om de punten niet in krijt aan te duiden via het bewandelen van deze diagonalen, maar via de zijden plaatst Mriziga zich in een bescheiden beïnvloedbare positie. Eén waarbij hij onderhevig wordt aan de ruimtelijke kracht van het diagram van het Palais de la Dynastie, zonder er volledig voor te buigen: de affirmatie van de diagrammatische praxis van de architecture-trouvée. Mriziga kiest radicaal voor een nederige positie waarbij hij zich bewust is van zijn eigen verantwoordelijkheid ten opzichte van de architectuur en de wereld en ontvankelijk blijft voor wat die architectuur en die wereld aanreiken. Zijn invloed wordt zo geen allesbepalende ruimtelijke macht, maar luistert naar wat zijn omgeving nodig heeft en verwacht. Deze bescheiden en ontvankelijke positie resoneert met wat Derrida over het 'grid' (of diagram) schrijft in zijn essay *Point de folie: maintenant l'architecture*. Hij stelt er immers dat, net als Mrizigas positionering en het diagram dat er het resultaat van is, ook het grid mogelijkheden voor verandering en invloed open laat. Derridas grid is er één dat zich ook ontvankelijk opstelt, klaar om te morsen en om spillage op te vangen:

But the structure of the grid [...] leaves opportunity for chance, formal invention, combinatory transformation, wandering. Such opportunity is not given to the inhabitant or the believer, the user or the architectural theorist, but to whoever engages, in turn, in architectural writing: without reservation, which implies an inventive reading, the restlessness of a whole culture and the body's signature. This body would no longer simply be content to walk, circulate, stroll around in a place or on paths, but would transform its elementary motions by giving rise to them; it would receive from this other spacing the invention of its gestures.⁵³

Dit 'other spacing', de 'andere' space-shaping, de 'andere' mogelijkheid tot ruimte - die van het diagram van de architectuur - beïnvloedt expliciet de geste van het tapen van het grondplan en genereert samen met het diagram van Mriziga een wederzijds morsende en verweven diagrammatische praxis. Niet louter onder impuls van het lichaam, maar samen met de architectuur: het meest vruchtbare actieve interval. Het getuigt van een radicale "distributed relational movement [...] the form movement takes when it becomes the ontogenetic expression of

⁵³ Derrida, *Point de folie*, 312.

diagrams in the making.”⁵⁴ Het gaat uit van een verwevenheid, een gelaagd lichaam-architectuur-complex: een doordenken van wat Manning hier ‘space-bodying’ en in *Relationescapes* ‘body-worlding’ noemt en wat Madeline Gins en Arakawa eenvoudigweg conceptualiseren als een ‘architecturaal lichaam’. Mriziga leest met Derrida dan als “whoever engages, in turn, in architectural writing: without reservation.”⁵⁵ Het is dit radicaal engagement in het architecturaal schrift van de diagrammatische praxis, dat Mriziga zichzelf en het Palais de la Dynastie met elkaar verweeft. Hij schrijft niet op een leeg blad, maar op één dat zelf met haar ruimende diagrammatische praxis ook een engagement zonder reserves toont, waardoor een diagramweefsel tussen beide kan ontstaan. Schering en inslag, een radicaal architecturaal lichaam, zonder hiërarchie: altijd meer dan zichzelf, steeds relationeel, *Always more than one*.

3.2. Always already more than one

Deze specifieke choreografie-architectuur-relatie kan verder geconceptualiseerd worden aan de hand van Erin Mannings *Relationescapes* omdat ze er bruikbare terminologie aanbiedt om na te denken over beweging en de omgeving. Ze stelt dat er minstens twee manieren zijn om hun verhouding te denken.

1. *I enter a room and see that room as preexisting me, I walk across the room, drawing an imaginary line that cuts the space.*

2. *My movement creates the space you will come to understand as “the room”. The room is defined as my body + the environment, where the environment is an atmospheric body. Without that particular moving body that particular environment does not exist.*⁵⁶

De eerste vorm van beweging koppelt ze aan Umberto Boccionis notie van relatieve beweging. Lichaam en omgeving zijn hier beiden a priori gegeven. Deze opvatting lijkt het dichtst aan te leunen bij De Certeaus opvatting van de ruimte als geactiveerde plaats: een lichaam dat een kamer snijdt, een plaats die wacht op beweging. De tweede beweging koppelt Manning aan Boccionis absolute beweging: een complexe eenheid tussen kamer en lichaam. Ze lijkt in deze conceptualisering van een body-room als het ware aan te sturen op een bijna Hegeliaanse synthetisering tussen lichaam en architectuur, zij het één die geen echte finaliteit vindt. Toch lijken de lichamelijke ‘these’ en architecturale ‘antithese’ op te lossen in Mannings discours: “The room becomes *configuring* as the body *recomposes*. There is no “body itself” here because the body is always more than “itself,” always reaching toward that which it is not yet.”⁵⁷ Het bewegende lichaam genereert hier een situatie waarbij de ‘preexistence’ van lichaam en kamer opgelost wordt in een nieuwe synthetiserende ‘body-room’. Deze permanente synthese van choreografie en architectuur, waar de tweede, absolute manier van beweging in het denken van Manning op

⁵⁴ Manning, *Always more than one*, 135.

⁵⁵ Derrida, *Point de folie*, 312.

⁵⁶ Erin Manning, *Relationescapes: movement, art, philosophy* (Cambridge: MIT Press, 2009), 15.

⁵⁷ Manning, *Relationescapes*, 15.

aanstuurt, wringt echter met wat eerder in deze masterproef over 55 al gesteld werd. Er kunnen namelijk parallellen getrokken worden tussen Mannings discours en dat van De Certeau over plaats en ruimte. Ruimte is dan de synthetiserende body-room, de absolute beweging, waar de pre-existentie van de plaats en dat van het lichaam verdwijnen om samen *ruimte* te maken (onder impuls van het lichaam). De plaats is dan hetgeen dat de body-room voorafgaat, de relatieve beweging. Zowel de architectuur als de choreografie werden hierboven echter in een plaats-ruimte-weefsel geweven, waardoor ze beiden *zowel/ plaatsende als* ruimende kwaliteiten bezitten. Doordat ze in dit weefsel gedacht worden, bevinden de architectuur en de choreografie zich in de mogelijkheid om én elkaar vooraf te gaan én zich met elkaar in een body-room te verweven. Hun plaatsende kwaliteiten zorgen ervoor dat ze een onafhankelijk 'voor' kunnen bewaren, waar de ruimende kwaliteiten in het 'nu' met elkaar kunnen interageren. Net daarom is het belangrijk om Mannings conceptualisering van de relatieve en de absolute beweging niet los te denken van elkaar, maar ze radicaal samen te verweven.

Opnieuw verwacht 55 dus nuancering met een weigering van binariteit in het achterhoofd. De benadering van het Palais de la Dynastie door Mriziga als architecture-trouvée fungeert hier als crux. Door de ruimende kwaliteiten en het diagram van de architectuur niet weg te wassen om zijn voorstelling te accommoderen, erkent Mriziga immers het feit dat die architectuur zijn voorstelling voorafgaat, iets wat hij radicaal affirmeert en mee aan de slag gaat. Het meest manifeste voorbeeld hiervan is wederom het moment waarop hij zijn diagram laat verschuiven door dat van de architectuur. Het is geen eenduidige *gewilde* afwijking van het grid van de tegels, maar het resultaat van de bescheiden positie die Mriziga in zijn diagrammatische praxis aanneemt en genereert een situatie waar niet alleen de beweging, maar ook de architectuur "the space that you will come to understand as "the room"⁵⁸ creëert. Het is niet de ongebreidelde beweging, maar de architectuur die beslist dat de diagrammen niet uitgelijnd worden, wat symptomatisch is voor de niet-hiërarchische benadering van Mriziga. Geen danser geworpen *op* een leeg platform, maar een choreograaf-wever *in* de architectuur.

Ook de diagrammatische praxis van het lichaam lost niet volledig op in de synthetiserende body-room. Het grondplan wordt dan misschien door Mriziga gemaakt *tijdens* de voorstelling, als ontwerp gaat het 55 wel vooraf en - nog van een grotere impact - appelleert het aan de rijke geschiedenis van de Maghrebijnse architectuur. De cirkel als generatieve kracht, als de vorm die lijnen en vierkanten voortbrengt, en de resulterende geometrie refereren aan een 'elders' geplooid op een 'hier' wat op die manier niet zomaar weggewassen kan worden. Elke krijtlijn is een 'gisteren' dat 'vandaag' aanwezig is, elke tape die getrokken wordt een 'toen' dat binnensijpelt in het 'nu'. En het zijn Mrizigas bewegingen die het grondplan zorgvuldig in de architectuur *plaatsen* die ervoor zorgen dat deze precaire 'preexistence' niet door de architectuur overdonderd wordt, maar wel ontvankelijk is voor de architecturale ruimtelijkheid. De geometrie is in staat om te verschuiven, maar moet dit niet. Het is in die weigering van het laten synthetiseren van de

⁵⁸ Manning, *Relationescapes*, 15.

geschiedenis van het lichaam met die van de architectuur waar in verder onderzoek bijvoorbeeld een expliciet politieke lezing van de voorstelling ontwikkeld kan worden. Het performen van een choreografie wiens grondplan refereert aan Maghrebijnse architectuur, in een Palais de la Dynastie van een land met een koloniaal verleden genereert zo een uiterst scherpe kritiek op het gebouw-als-instituut zonder de architectuur van het gebouw *an sich* aan te vallen. Het gebouw is immers opgetrokken voor de Expo '58, het summum van de ongebreidelde koloniale moderniteit en toont een monumentaal prestige dat heel expliciet gelinkt dient te worden aan koloniaal België. Dat Mriziga er een geometrie mee verweeft die origines kent in de architectuur van een land dat zelf gekoloniseerd werd, verscherpt de link tussen het Palais de la Dynastie en de koloniale geschiedenis van België. De focus op tweedimensionaliteit in 55 die de verticale monumentaliteit van het gebouw tegenwerkt, krijgt hier politieke connotaties.

De keuze om de punten van het vierkant te definiëren via bewegingen die niet gelijklopen met het grid van de tegelvloer laat een situatie toe waarbij Mriziga en zijn diagram “opportunity for chance, formal invention, combinatory transformation, wandering” laten.⁵⁹ De momenten waar de tape niet perfect op elkaar aansluit, wat hierboven als *morsen* werd gelezen, zijn zo niet enkel de plekken waar Mriziga's lichaam in het diagram van de architectuur lekt, maar ook de mogelijkheid voor de architectuur om het diagram van Mriziga binnen te sijpelen. Het genereert een weefsel waarbij ‘body’ en ‘room’ elkaar voorafgaan én *samen* “the space you will come to understand as “the room””⁶⁰ creëren. Dit wederzijds morsen van de architectuur en de choreografie is waar het weefsel van 55 parallellen biedt aan wat Gins en Arakawa als ‘architecturaal lichaam’ beschrijven. De innige wederkerige band laat immers toe dat bij volgende opvoeringen vorige architecturen kunnen meegenomen worden, als spoor, als herinnering. Het Palais de la Dynastie ook als een ‘elders’, als een ‘toen’ en Mriziga als: “[t]he toddler, taking its first steps as an organism that persons, drags its whole world along as pulltoy (architectural body).”⁶¹ Het architecturaal lichaam als een weefsel waarvan, na het slepen en opnieuw opvoeren van 55, de patronen kunnen veranderen, maar de kleuren hetzelfde blijven en/of verrijkt worden met nieuwe gemorste kleuren.

De houding die Mriziga zich in 55 aanmeet, getuigt van het besef dat er, in tegenstelling tot wat Manning stelt, wel een ‘body-itself’ is, maar niet afgesneden van omgeving en verandering. De manier waarop eerder in deze masterproef over het choreografische luik gesproken werd, reflecteert dit. De bewegingen van Mriziga laten zich immers in het plaats-ruimte-weefsel denken aangezien ze sterk verbonden zijn aan het geometrische grondplan. Origineel meet de uitgepuurde choreografie het grondplan om de tape correct te kunnen *plaatsen*: lunges dienen om de afmetingen van de grote vierkanten uit te zetten, het zwaaien van zijn arm om een cirkel met een bepaalde straal te tekenen etc. (afb. 10). Bewegingen - die per definitie van De Certeau *ruimte* zijn - *plaatsen* hier actief en kunnen dus aan stabiliteit gelinkt worden. Het is in deze choreografie

⁵⁹ Derrida, *Point de folie*, 312.

⁶⁰ Manning, *Relationescapes*, 15.

⁶¹ Gins en Arakawa, *Architectural body*, 2-3.

waarin Mriziga de kracht van de plaats om referentiepunt te zijn uitspeelt dat hij een lichaam toont dat niet “always [reaches] toward that which it is not yet.”⁶² Zijn lichaam focust niet op de permanente ‘nextness’ van de modernistische droom van de vooruitgang, maar kan ook rust en verblijfplaatsen vinden. Het lichaam is in staat om zich in een plaats te wentelen net omdat ze zich bewust is van het feit dat het *always* ‘already’ *more than one* is. Omdat Mrizigas choreografie en het bijhorend mensbeeld steeds al een plaats hadden en dus verleden more-thans met zich meeslepen, is die ‘nextness’ van het *zoeken* naar plaats, naar ruimte, naar wat het lichaam nog meer kan zijn, geen verplichting, maar wordt die als mogelijkheid geaffirmeerd. Het werkt ook de efemere kwaliteit van Mannings body-room tegen, want ook *na* de ontmoeting tussen architectuur en lichaam blijft die in het weefsel van de voorstelling aanwezig. De stabiele plaats wordt in Mrizigas choreografie niet als gevangenis, maar als waardevol geaffirmeerd, zonder de mogelijkheid van verandering en dynamiek uit te sluiten. De hand die tegen zijn heup tikt en de arm die een cirkel in de lucht trekt, *verruimen* (en dynamiseren) namelijk de plaatsende lunges en openen de stabiliteit van de plaats naar het “reaching towards which is not yet.”⁶³ Mrizigas bewegingen stellen hem benieuwd en voorzichtig ontvankelijk op voor wat het nog meer *kan* zijn. Hij toont een *zijn* dat stabiliteit én verandering als mogelijkheid met zich meedraagt, een *zijn* dat niet zomaar verdwijnt in een synthese met een nieuwe omgeving, maar zich bescheiden ontvankelijk stelt voor een wederzijdse beïnvloeding. Of zoals Bachelard het stelt in zijn *Poetics of space*:

*At times we think we know ourselves in time, when all we know is a sequence of fixations in the spaces of the being's stability - a being who does not want to melt away, and who, even in the past, when he sets out in search of things past, wants time to “suspend” its flight. In its countless alveoli space contains compressed time. That is what space is for.*⁶⁴

Bachelard onderlijnt hier de stabiliteit van het *zijn*, van iemand die niet permanent naar de toekomst loopt en ondertussen zijn verleden achterlaat. Essentieel om Mannings denken te nuanceren. Dit resoneert met wat hij over circulariteit stelde en wat eerder in deze masterproef gebruikt werd om Mrizigas cirkel te kunnen analyseren: “I repeat, images of full roundness help us to collect ourselves [...] being cannot be otherwise than round.”⁶⁵ Het *zijn* als cirkel, als plaats, verliest zich niet in dynamiek, maar fixeert zich, aldus Bachelard, in architectuur. Plaats verweven met ruimte, lichaam met omgeving, ‘preexistence’ met more-than. Mrizigas 55 verschijnt als een architecturaal lichaam dat zowel gemorste architectuur kan meenemen als spillage (in de vorm van kritiek op het instituut bijvoorbeeld) in die architectuur kan achterlaten, als herinnering. *That is what choreography is for*. Het radicaal verweven architecturaal lichaam van Mriziga stelt dat het altijd en overal, gelijk waar het opgevoerd wordt, *in* de architectuur en *met* de wereld verbonden is.

⁶² Manning, *Relationscapes*, 15.

⁶³ Manning, *Relationscapes*, 15.

⁶⁴ Bachelard, *Poetics of space*, 8.

⁶⁵ Bachelard, *Poetics of space*, 234.

4. HET ARTICULEREN VAN EEN ARCHITECTUUR

Here space is everything, for time ceases to quicken memory. Memory - what a strange thing it is! - does not record concrete duration [...]. We are unable to relive duration that has been destroyed. We can only think of it, in the line of an abstract time that is deprived of all thickness.⁶⁶

De conceptualisering van 55 als architecturaal lichaam heeft vergaande implicaties, al zeker wanneer de voorstelling niet als singuliere performance benaderd wordt, maar ze in het licht van haar opvoeringsgeschiedenis geplaatst wordt. Aangezien architectuur en choreografie met elkaar verweven worden en zo in elkaars diagram kunnen morsen, wil dat immers zeggen dat ook *na* de particuliere opvoering deze relatie nog werkzaam is. Zo is de verbinding van de patronen van Maghrebijnse architectuur aan het Palais de la Dynastie op zijn minst een duiding op het feit dat het gebouw vanuit een koloniale geschiedenis is opgetrokken. Het architecturaal lichaam vernietigt de architectuur niet, maar benadert haar als hypothese, wat volgens Gins en Arakawa indruist tegen de courante logica van de architectuur als solide, vast en permanent gegoten in beton:

Architecture as hypothesis plays off of the long-short history of architecture as non-hypothesis. Constructed in the tense of what if it presents itself as intentionally provisional, replacing definite form with tentative form, the notion of a lasting structure with that of an adaptive one.⁶⁷

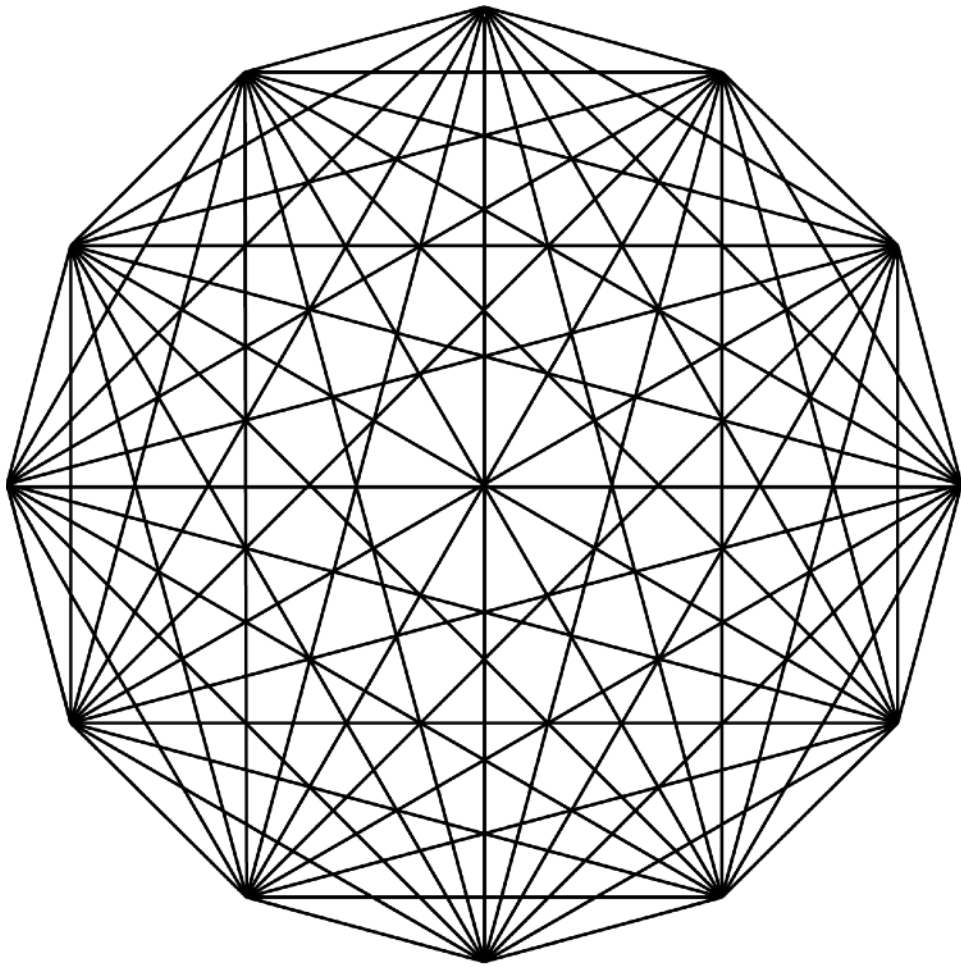
De morsende choreografie die in de architectuur lekt, plaatst laatstgenoemde expliciet in een onzekere, onstabiele situatie. De fysieke gebouwde structuur - de "lasting structure" - van het Palais de la Dynastie wordt door de verwevenheid met 55 onderhevig gemaakt aan verandering en moet plaats maken voor een adaptieve structuur. Die veranderlijke architectuur is niet louter discursief te denken en kan dus niet gereduceerd worden tot bijvoorbeeld de koloniale kritiek die 55 genereert. Doordat het diagram van het Palais de la Dynastie duurzaam met dat van 55 in een architecturaal lichaam verweven wordt, kan Mriziga die architectuur meeslepen in de opvoeringsgeschiedenis. Hij "drags its whole world along as pulltoy (architectural body)."⁶⁸

Naast een discursieve hypothese, krijgt het Palais de la Dynastie tevens een (conceptuele) fysieke onstabiele. Om deze adaptieve architectuur te kunnen denken, moet er teruggekeken worden naar het discours rond plaats en ruimte. Met het architecturaal lichaam in het achterhoofd kunnen de implicaties van dit concept op Mrizigas architecturale strategie geanalyseerd worden. In wat volgt zal er beargumenteerd worden hoe *de plaats* in het architecturaal lichaam van Mriziga verschijnt en wat de topologische implicaties van deze lezing zijn. Hiervoor zullen ook de draden

⁶⁶ Bachelard, *Poetics of space*, 9.

⁶⁷ Gins en Arakawa, *Architectural body*, 29.

⁶⁸ Gins en Arakawa, *Architectural body*, 2-3.



Afb. 12: Radouan Mrizigas twaalfpuntige cirkel. Afbeelding door de auteur.

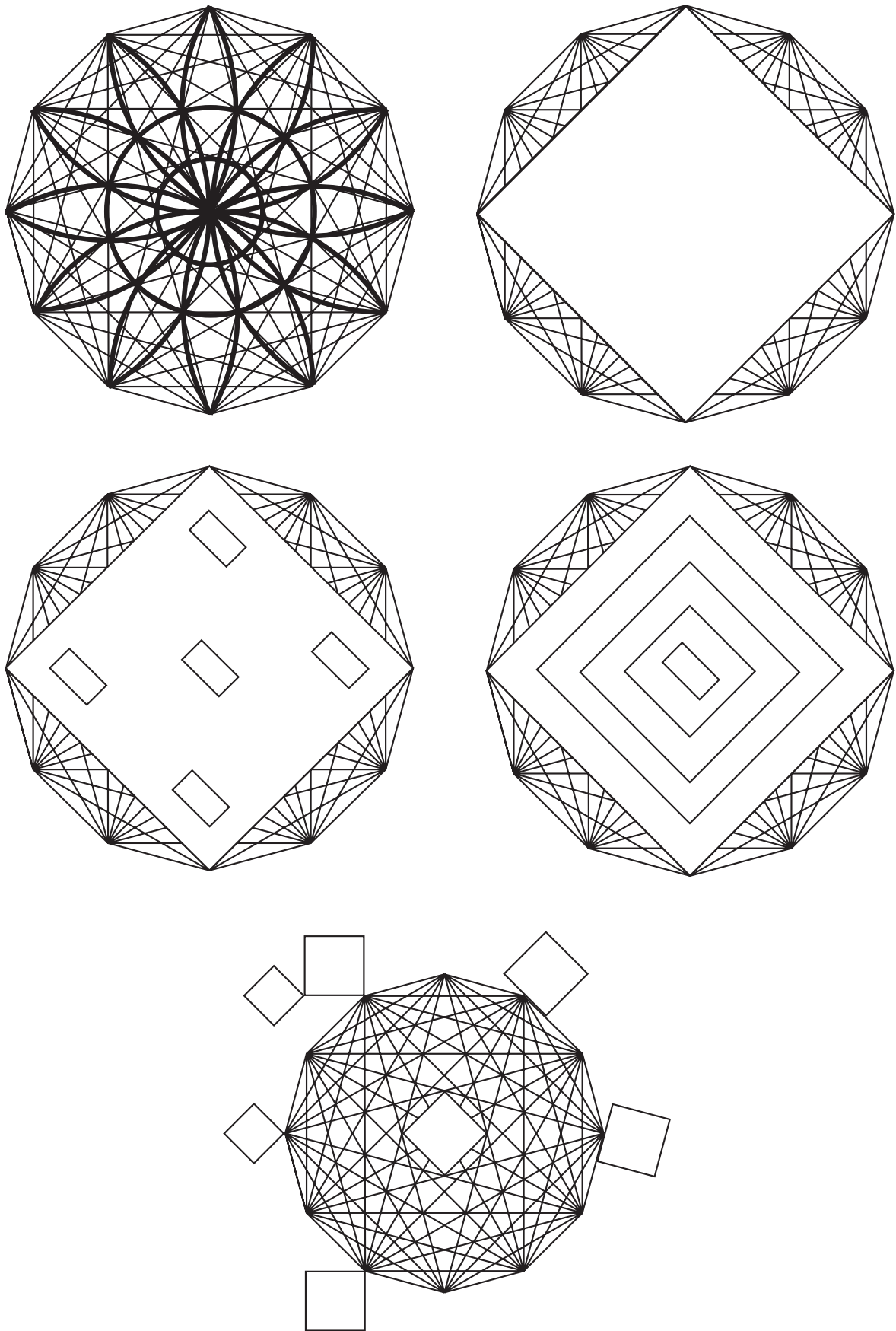
naar de andere twee voorstellingen van de Getallentriologie getrokken worden om een soort topologische dramaturgie te proberen ontrafelen en de werking van de plaats duidelijk te maken.

4.1. Plaats als gewricht

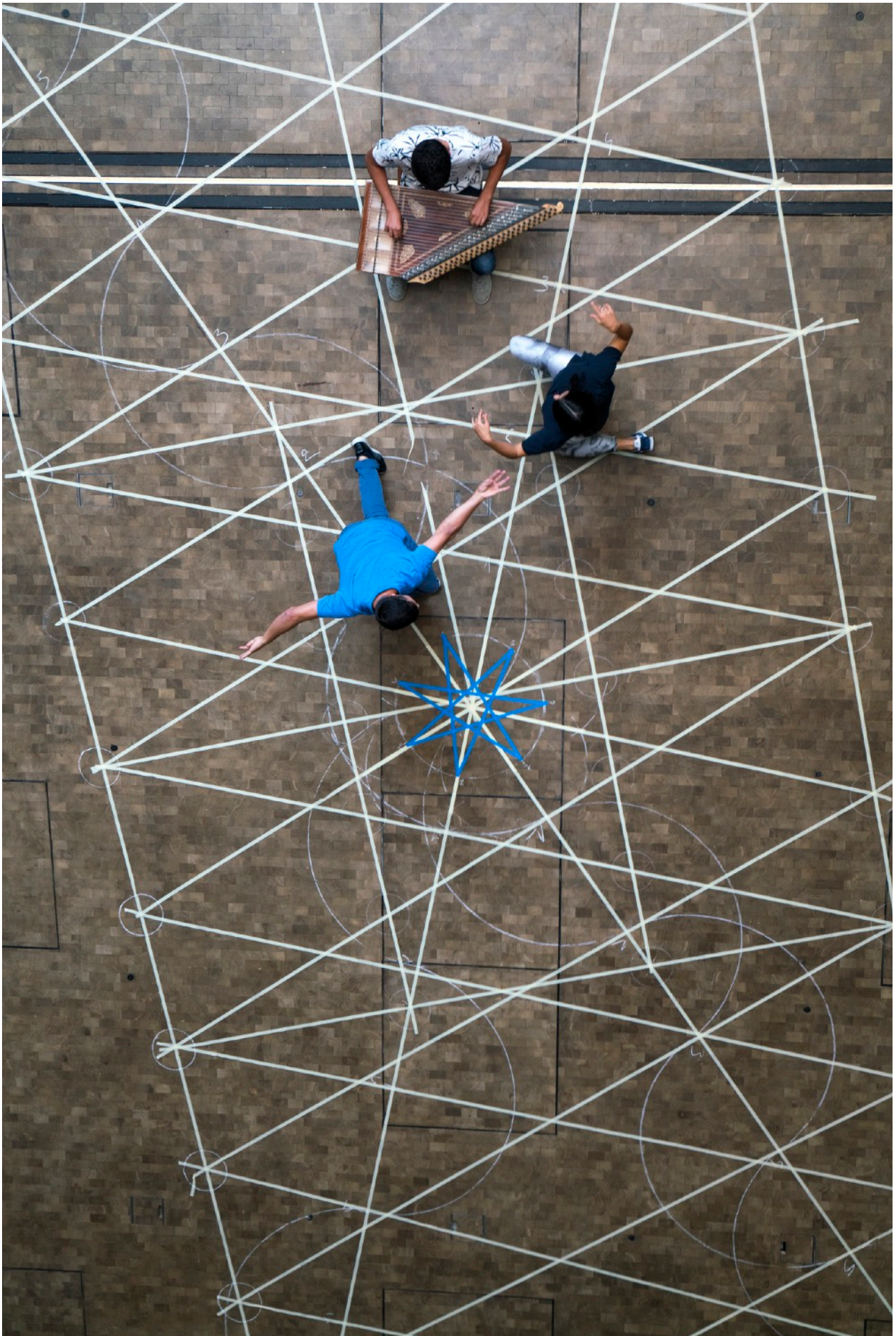
Het geometrische grondplan van 55 is het meest heldere uit de Getallentriologie en is daarom een vruchtbaar vertrekpunt. In de manier waarop het grondplan door Mriziga gradueel getekend wordt (afb.6), verschijnt een sterke focus op het middelpunt ervan. Vanuit de vier hoekpunten van het geklikte vierkant worden de diagonalen getrokken, die elkaar snijden en zo het middelpunt van het grondplan definiëren. Vanuit dit punt wordt dan de rest van de geometrie stelselmatig opgebouwd: van twaalfpuntige cirkel tot geklikte vierkanten. Het punt, het moment van stabiliteit en locatie en met De Certeau dus *plaats*, wordt hier verweven met ruimtelijke kwaliteiten. Ze ontstaat vanuit, en genereert zelf, richting. Zo wordt dit middelpunt door Mriziga bijna zichtbaar opgerekt tot een genuanceerde plaats die niet ultiem vastzet, maar ook dynamiek kan teweegbrengen: de twaalfpuntige cirkel (afb. 12).

Gezien de twaalfpuntige cirkel in het grondplan van 55 het meest centrale en generatieve midden is, kan het als de ultieme *plaats* van het diagram gelezen worden. De lezing van de twaalfpuntige cirkel als centrum van Mrizigas werk, krijgt extra gewicht wanneer de rest van zijn oeuvre naast 55 gelegd wordt, want ook hier duikt de vorm op, als een soort van troep. In 3600 verschijnt de twaalfpuntige cirkel nog radicaler als centrum: zonder de rest van het grondplan van 55 beslaat de cirkel hier het volledige diagram *waarbinnen* 3600 zich afspeelt (afb. 13). In 7 krijgt de twaalfpuntige cirkel een minder centrale plek, maar werkt haar logica wel door in de opbouw van het grondplan van de tempel van Zeus (afb. 14). De centrale plek in de tempel is een heptagram en de punten van de zuilen worden met elkaar verbonden. Ook buiten de Getallentriologie neemt de twaalfpuntige cirkel een prominente rol aan. In 0.KANAL was ze bijvoorbeeld de eerste vorm die op de eerste dag op de grond getapet werd en aanwezig bleef tot het einde. In het geheel van Mrizigas oeuvre - en niet enkel in de individuele voorstellingen dus - werkt de twaalfpuntige cirkel als referentiepunt, vertrekpunt en rustpunt. Of kortom: als de *plaats* van waaruit ruimte gemaakt kan worden. Om de topologische implicaties van het architecturaal lichaam te begrijpen, is het noodzakelijk om op de twaalfpuntige cirkel in te zoomen.

In de twaalfpuntige cirkel van Mriziga worden niet enkel de twaalf diagonalen getrokken, maar ook alle punten met elkaar verbonden. Dit gebeurt in twee bewegingen: als eerste *rekt* hij het snijpunt van de grote diagonalen van het vierkant *op* door de twaalf diagonalen te tapen en die vervolgens te omlijnen om de vorm van de twaalfpuntige cirkel te definiëren. Van hieruit vertrekt het verweven van dit punt in de architectuur via de stelselmatige opbouw de rest van het diagram. Mrizigas laatste handeling is om de twaalf punten allemaal met elkaar te verbinden en lijkt als het ware de opgebouwde energie opnieuw in het midden van het diagram te verzamelen, als rustpunt. Deze middelpuntvliedende beweging enerzijds en de middelpuntzoekende beweging resoneren met hoe Derrida de punten in het grid van het La Villette Park van architect Bernard Tschumi beschrijft:



Afb. 13: Evolutie grondplan 3600 (Radouan Mriziga). Afbeelding door de auteur.



Afb. 14: 7, gecoreografeerd door Radouan Mriziga, 2017. © Marc Domgage.

*On the one hand, the point concentrates, folds back towards itself the greatest force of attraction, contracting lines towards the centre. [...] At the same time, through its force of magnetic attraction [...] the point seems to bind, as Freud would say, the energy freely available within a given field. It exerts its attraction through its very punctuality[.]*⁶⁹

Net zoals het punt in het project van Tschumi, maakt Mrizigas twaalfpuntige cirkel dezelfde bewegingen: het plooit terug op zichzelf én onderhoudt een relatie met de omgeving waarin het zich bevindt. De twaalfpuntige cirkel is een grafische weergave van de manier waarop Derridas punt werkt en actualiseert wat hij analyseert als “the point of transaction with the architecture,”⁷⁰ het moment waarop Mrizigas diagram radicaal met dat van de architectuur verweven wordt en elkaar beïnvloeden. Hier manifesteert de architectuur zich als fysieke hypothese, met de twaalfpuntige cirkel als “a breaking point: it interrupts, absolutely, the continuity of the text or of the grid. But the inter-ruptor maintains together *both* the rupture *and* the relation to the other[.]”⁷¹ De twaalfpuntige cirkel markeert de plaats waar de architectuur zowel vervormd als samengehouden kan worden, de mogelijkheid tot breuk én verhouding: architecturaal lichaam.

Het opgerekte punt creëert op deze manier een situatie waarin het architecturaal lichaam goed gedijt, aangezien het hier is dat de radicale verwevenheid tussen van het architecturale en choreografische diagram geconstrueerd wordt. Wanneer Mriziga de twaalfpuntige cirkel trekt, tapet hij de mogelijkheid om het Palais de la Dynastie fysiek onstabiel te maken. De twaalfpuntige cirkel heeft de mogelijkheid om te *vormen* alsook om *af te breken*, of op z'n minst de architectuur in een soort vloeibare staat te stellen. Om de twaalfpuntige cirkel als inter-ruptor te kunnen denken moet er teruggekoppeld worden naar het architecturaal lichaam dat haar voortbrengt. De fysieke onstabieleit die de twaalfpuntige cirkel bij de architectuur genereert, kan er immers enkel zijn omdat 55 een radicaal verweven architecturaal lichaam is.

Mriziga slaat geen gaten in het Palais de la Dynastie van buitenaf, maar werkt *met* de architectuur om zijn diagram in de wereld te weven. Het reeds besproken moment waarop Mriziga de grote diagonalen trekt om het middelpunt van de twaalfpuntige cirkel te definiëren is hier symptomatisch voor. De diagrammatische praxis van het architectuur verschuift de lijnen, Mrizigas lichaam wordt er op gelijke hoogte met de architectuur gedacht en kunnen zo een wederkerige invloed op elkaar uitoefenen. Mrizigas architecturaal lichaam schakelt architectuur en lichaam gelijk en genereert een wederzijdse verhouding tussen beide. Hier ontstaat volgens Gins en Arakawa een evenwaardig moment van uitwisseling. Het lichaam kan er architecturale kwaliteiten verwerven en de architectuur lichamelijke en dit op het punt wat Derrida het moment van transactie noemt.

⁶⁹ Derrida, *Point de folie*, 315.

⁷⁰ Derrida, *Point de folie*, 315.

⁷¹ Derrida, *Point de folie*, 315.

We speak of an architectural body, rather than an architectural field or an architectural context simply because, to begin with, what we want to describe originates from and joins up with the physical body. Think of the body-proper as lending some of its body to the architectural surround, which, in turn, lends some of what characterizes it as architectural to the body-proper.⁷²

Binnen het architecturaal lichaam ontstaat er dus een uitwisseling van wat eigen aan het lichaam is enerzijds en eigen aan de architectuur anderzijds. Lichaam lekt in architectuur en architectuur in lichaam. Het is dan ook belangrijk om de manier waarop beweging gegenereerd wordt in het werk van Mriziga te bekijken om de twaalfpuntige cirkel te kunnen conceptualiseren. Het zal blijken dat hij choreografisch en architecturaal een gelijkaardige strategie hanteert, wat de *transactie* tussen beiden nog meer fasciliteert. Ook in Mrizigas lichaam ontstaat de beweging immers vanuit een *punt*, een inter-ruptor die zowel “the rupture *and* the relation to the other”⁷³ inhoudt: het gewricht.

Voor het project *0.KANAL* bijvoorbeeld werkte Mriziga samen met studenten uit architectuur, dans en woordkunst. Om die disciplines in eenzelfde mindset te brengen, vertrokken ze vanuit een bewegingsonderzoek dat Mriziga voor zijn hele oeuvre als fundament gebruikt: hoe bewegen de ledematen in hun gewrichten, en welke bewegingen zijn er mogelijk zonder dat andere gewrichten gebruikt worden? Vanuit de pols kunnen handen louter verticaal en horizontaal bewegen - bij rotatie is de elleboog nodig - terwijl de schouder een veel grotere mobiliteit heeft. Vanuit laatstgenoemde gewricht ontwikkelt Mriziga een soort uitgepuurde port de bras, die net als haar klassieke tegenhanger als basis in zijn werk werkt. Deze beweging verplaatst de armen in de ruimte zonder te roteren in het schoudergewricht. Met handpalmen naar binnen gericht bewegen de gestrekte armen in 90° voor het lichaam, om vervolgens horizontaal te openen en erna verticaal naar de lucht reikend, steeds met de handpalmen naar voor gericht. Hierna dalen de armen weer naar 90° voor het lichaam, deze keer met de handpalmen naar beneden, waarna ze opnieuw openen en terug naast het lichaam komen. Deze bewegingsfrase kan complexer gemaakt worden door canon, polyritmes of andere gewrichten te activeren.

Het belang van het gewricht als vertrekpunt voor de beweging blijkt ook expliciet uit het bewegingsmateriaal van *55*. Mriziga vangt het choreografische luik aan door met gestrekte armen in 45° voor en achter zijn lichaam te zwaaien waardoor hij een horizontale cirkel beschrijft. De plaats van beweging bevindt zich enkel in zijn schouders. Het is dit gewricht dat het zwaaien met zijn armen mogelijk maakt. Deze beweging wordt herhaald en gestaag aangevuld door beweging vanuit andere gewrichten. Vanuit zijn heup kruisen zijn benen ritmisch de ene achter de andere en vanuit zijn elleboog tilt hij zijn onderarm op richting zijn borstkas om vervolgens zijn pols te roteren. Met zijn handpalmen naar boven gericht tilt Mriziga zijn armen tot boven zijn hoofd om ze in een boog zijwaarts weer vanuit zijn schouder naar beneden te brengen. Het gewricht dat anatomisch

⁷² Gins en Arakawa, *Architectural body*, 68.

⁷³ Derrida, *Point de folie*, 315

gezien het punt van het lichaam is dat beweging mogelijk maakt, is dat in Mrizigas werk ook. Specifieker nog: het is de schouder van waaruit de hele voorstelling vloeit, niet toevallig het meest mobiele, maar tevens meest kwetsbare gewricht van het menselijk lichaam.

En net omwille van die precariteit is in het schoudergewricht de werking van de inter-ruptor het meest manifest aanwezig. Net als de twaalfpuntige cirkel is de kwetsbare schouder namelijk een breekpunt dat “maintains together *both* the rupture *and* the relation to the other[.]”⁷⁴ Het gewricht onderhoudt de mobiele relatie tussen bovenarm en schouderblad als kogelgewricht en is net daarom heel fragiel. Het schoudergewricht wordt samengehouden door *weefsel*, opnieuw een parallel met hoe Mriziga architecturale strategie in deze masterproef benaderd wordt. Deze parallel wordt door Mriziga geconsolideerd wanneer hij het grondplan van 55 tapet en hij zijn schouder als passerpunt in het snijpunt van de grote diagonalen gebruikt om cirkels te trekken die hij nodig heeft om de twaalfpuntige cirkel te tekenen (afb. 7). Door zijn schouder zorgvuldig op het snijpunt te plaatsen expliciteert Mriziga architecturaal lichaam “the point of transaction with the architecture”⁷⁵ waar, aldus Gins en Arakawa, het lichaam iets van wat het als lichaam definieert aan de architectuur geeft.

Zowel Mriziga plaats als schoudergewricht zijn vertrekpunten voor respectievelijk geometrie en beweging waardoor de transactie tussen beide in de koppeling van schouder en plaats een heldere overdracht bewerkstelligt. Mriziga plaats is niet de stabiele vaststaande locatie en is nog meer dan vertrekpunt, eindpunt of rustpunt. De twaalfpuntige cirkel verschijnt hier heel letterlijk als gewricht. Het is dit moment waarop het architecturaal lichaam verbonden wordt (het Engelse *to join* is etymologisch verbonden met *the joint*) en de plek van waaruit dynamiek gedacht kan worden en de architectuur als hypothese *gearticuleerd* kan worden, zoals ook beweging gegenereerd wordt in de anatomische *articulatie* van het gewricht. De plaats-als-gewricht maakt een conceptueel mobiele architectuur denkbaar. Ook Derrida spreekt niet voor niets over het opgerekte punt in termen van articulatie, “the dis-joint” en mobiliteit:

*Opened inside to a void that gives play to the pieces, it [the point] constructs/deconstructs itself like a cube given over to formal combination. The articulated pieces separate, compose and recompose. By articulating pieces that are more than pieces - pieces of a game, theatre pieces, pieces of an a-partment [Fr. pièce, room] at once places and spaces of movement - the dis-joint forms that are destined for events: in order for them to take place.*⁷⁶

De lezing waarbij de twaalfpuntige cirkel in 55 als gewricht geanalyseerd wordt, resoneert met de manier waarop Mriziga architecturaal lichaam in een plaats-ruimte-weefsel geweven werd: zowel

⁷⁴ Derrida, *Point de folie*, 315.

⁷⁵ Derrida, *Point de folie*, 315.

⁷⁶ Derrida, *Point de folie*, 316.

plaats als ruimte, de voorwaarde om beweging en performance toe te laten, “in order for them to take place.”⁷⁷ Hier kan ook het meenemen van de architectuur naar volgende opvoeringen geconcretiseerd worden. De architectuur met gewrichten plooit, met de voorstelling mee, niet meer louter als herinnering, maar expliciet als concept, als hypothese, gefaciliteerd door de morsende diagrammen van de choreografie en de architectuur. De Maghrebijnse architectuur plooit er met het Palais de la Dynastie, Marokko met België en genereert zo een gelaagd weefsel met het architecturaal lichaam waar ook verleden architectuur in geplooid is. Opnieuw, *always already more than one*.

De opbouw van de plaats-als-gewricht die doorheen de Getallentriologie hoe langer hoe complexer wordt, lijkt de dramaturgische lijn te volgen van de manier waarop Mriziga in *0.KANAL* met de studenten eenzelfde bewegingstaal deelt. *55* fungeert als het onderzoeken van de mogelijkheden van beweging in het gewricht (afb. 6). In het opbouwen van het grondplan articuleert Mriziga vanuit het midden ervan, de twaalfpuntige cirkel (gewricht), eerst de vier richtingen waarin bewogen kan worden door het kleine vierkant rond het centrum te tapen. Het architecturale equivalent van de polsen die verticaal en horizontaal kunnen bewegen. Onmiddellijk klikt Mriziga dit vierkant echter en suggereert rotatie door de acht punten van de vierkanten met elkaar te verbinden, de minimale rotatie die in de pols mogelijk is zonder de elleboog te gebruiken. Hij tapet dezelfde viervoudige richting van beweging door in de vorm van de twee negenvierkantsroosters die over elkaar geschoven en geklikt worden en wiens uiteinden samen een afgevlakte achthoek vormen. Het zijn de bewegingsmogelijkheden van de elleboog, parallel aan die van de pols. Vervolgens worden de twee grote vierkanten getapet en alle punten in de twaalfpuntige cirkel met elkaar verbonden. Het is in die laatste handeling dat, zoals reeds gesteld, de mobiliteit van de schouder weerspiegeld wordt en van waaruit *3600* vertrekt en een soort port de bras van de architectuur ontwikkelt.

In de tweede voorstelling van de Getallentriologie neemt Mriziga immers expliciet de twaalfpuntige cirkel als ultieme vertrekpunt. Ze is op voorhand getapet en verschijnt dus bijna letterlijk als een residu van *55*, als een gewricht waarvan de bewegingsmogelijkheden verkend zijn en nu gechoreografeerd kunnen worden. De twaalfpuntige cirkel is in *3600* uitvergroet en omvat een figuur, uitgetekend met bakstenen (afb. 13): een soort rozet met centraal twee concentrische cirkels. Doordat de tape is uitvergroet en het de bakstenen omvat, lijkt Mriziga deze basisvorm gelijk te schakelen aan het anatomische weefsel dat het gewricht op zijn plaats houdt. De eerste performer maakt de binnenste bakstenen cirkel ‘af’ door een laatste laag toe te voegen met bakstenen die rond de twaalfpuntige cirkel opgesteld zijn. Hier wordt het ‘voorafgaan’ van de vorm genuanceerd en de grens tussen het einde van *55* en het begin van *3600* flou gemaakt.

De tweede danser komt het podium op wanneer de eerste nog aan het bouwen is en wandelt rond de twaalfpuntige cirkel. Vervolgens vangt hij een bewegingsfrase aan waarbij hij de hoekpunten van de cirkel als het ware *activeert*. Zijn frase wordt immers in relatie gezet ten opzichte van de

⁷⁷ Derrida, *Point de folie*, 316.

eerste danser die met bakstenen een nieuwe cirkel maakt die zich rond de twaalfpuntige cirkel bevindt. De bewegingen van de tweede danser markeren de plaatsen waar de volgende baksteen geplaatst wordt. Hij lijkt er zelfs letterlijk conceptueel de hoekpunten te *plooien* en dus als gewricht te gebruiken aangezien hij bijvoorbeeld met zijn hand reikt naar een baksteen die reeds geplaatst is, als wilde hij die grijpen, om vervolgens met die hand zorgvuldig een lijn te trekken naar de plek waar de volgende baksteen geplaatst zal worden. Niet enkel het middelpunt als gewricht, maar ook de twaalf punten die de cirkel vormen: “not only a point: an open multiplicity of [...] points resists its totalization, even by metonymy.”⁷⁸ Dit maakt reeds draden los naar 7 waar meerdere gewrichten gearticuleerd worden en weigert opnieuw om alle betekenis en mogelijkheid tot subversie op slechts één plek te verzamelen en vast te zetten.

Wanneer de derde danser de voorstelling betreedt, begint de port de bras zich te ontplooien. In een spiraalbeweging wandelen de drie dansers in de cirkel en nemen en verplaatsen ze bakstenen. Zo articuleren ze opeenvolgend een ingesloten vierkant, een vierkant met een tweede laag waar vier hoekpunten en een middelpunt met een baksteen aangeduid zijn en een vijfzijdige piramide. Ze eindigen met het *opruimen* van de bakstenen in zeven stapels: één in het centrum van de twaalfpuntige cirkel, vijf aan de buitenkant met een van de twaalf hoeken uitgelijnd en één uitgelijnd met één van de andere stapels aan de buitenkant. Ze lijken de komst van de laatste voorstelling uit de trilogie 7 aan te kondigen waar verschillende gewrichten in een complex plooïende relatie een gelaagde mobiliteit teweegbrengen.

Voor 7 behandelt Mriziga de zeven antieke wereldwonderen: de Piramides van Gizeh, de Tempel van Zeus, de Tempel van Efeze, de Hangende Tuinen van Babylon, de Kolos van Rhodos, het Mausoleum van Halikarnassos en de Vuurtoren van Pharos. De toeschouwer betreedt de theaterzaal via het podium wanneer de voorstelling reeds bezig is en is vrij om op het podium rond te lopen tussen de performers. Mriziga, vier performers, een muzikant en een videokunstenares belichamen elk één van de wonderen die afzonderlijk als gewrichten verschijnen samen in de performatieve ruimte. Opnieuw wordt de choreografie geleidelijk opgebouwd: de belichting is piramidaal opgesteld, een man met rollen tape aan zijn arm start met tot zeven te tellen en zet zijn bewegingsfrase in, wederom opgebouwd vanuit zijn anatomische gewrichten. De tape zal dienen om het grondplan van de Tempel van Zeus te tapen. Vervolgens komt een vrouw op, zij telt tot zes en zet ook haar bewegingsfrase in, ook vanuit haar gewrichten gedacht. Alle performers sijpelen zo de voorstelling binnen. Elk hun eigen gewricht dansend (of in het geval van de muzikant: spelend) waardoor ze het wereldwonder dat ze belichamen op de actuele ruimte plooïen. Ze delen initieel geen bewegingsmateriaal en zijn zodanig opgesteld dat ze als afzonderlijke gewrichten lezen (afb. 15). Toch worden ze samengebracht doordat ze allen *tellen*, hetgeen hier verschijnt als het weefsel dat de gewrichten samenhoudt. Zo creëren de performers een soort grid, waarbij hun punten als gewricht werken en de geplooïde architecturen verbindt, hoe verschillend ze ook zijn. Deze werking wordt door Derrida mooi beschreven als een deconstructieve affirmatie:

⁷⁸ Derrida, *Point de folie*, 315.



Afb. 15: 7, choreografiëerd door Radouan Mriziga, 2017. © Marc Damage.

Without renouncing the deconstructive affirmation whose necessity we have tested - indeed, on the contrary, so as to give it new impetus - this writing maintains the dis-jointed as such; it joins up the dis- by maintaining [maintenant] the distance; it gathers together the difference.⁷⁹

Elk van de wonderen wordt vervolgens als een solo opgevoerd in een dramaturgie die werkt naar een samenplooiën van de afzonderlijke gewrichten. De solo's worden ofwel voorafgegaan door of eindigen in een situatie waarbij de performers samen in een gewricht komen. Ook de gehele voorstelling werkt naar dit punt. 7 eindigt immers met een moment waarbij de performers samen bij elkaar geplooid worden initieel met verschillend bewegingsmateriaal dat met elkaar versmelt. Ze evolueren choreografisch naar een gemeenschappelijke dansfrase die ze vervolgens openplooiën door zich verder uit elkaar en opnieuw afzonderlijk te positioneren: de gewrichten elk met hun eigen kwaliteiten ultiem met elkaar verbonden. Schouder, elleboog en pols plooiën samen een complexe choreografie.

4.2. Gearticuleerde topologie

Het discours van Mrizigas architecturale strategie als één die werkt met gewrichten impliceert een specifieke visie op de topologie in het algemeen. Om die te kunnen vatten is het belangrijk om de architecturale gewrichten opnieuw te plooiën op de eerdere analyse van Mrizigas architecturaal lichaam en zijn non-hiërarchische positionering hierin. De gewrichten worden immers niet door Mriziga uit het niets in de architectuur geslagen om de architectuur met zich mee te dragen, als was hij een soort Atlas-figuur - een lezing die in de voorgaande analyse zou kunnen sluimeren - maar zijn het resultaat van Mrizigas weefsel van architectuur en choreografie en hoe het lichaam in, of *met*, de wereld is, op een bescheiden en verantwoordelijke manier. Zijn lichaam is één dat *always already* verweven is met de architectuur en de wereld waar het zich in bevindt en kan dus onmogelijk van buitenaf gewrichten in de architectuur slaan. De crux om die nederige houding in de benadering van de plaats-als-gewricht te verweven kan net in het hoofdstuk over het architecturaal lichaam gevonden worden.

Er werd immers gesteld dat de manier waarop Mriziga het architecturaal lichaam van zijn voorstellingen ontwikkelt, gestoeld is op een radicale weigering van hiërarchie omdat hij het gebouw waarin hij zich bevindt als een architecture-trouvée benadert. De dynamiek, richting en temporaliteit van de architectuur blijft in tact: het grid van de tegelvloer, de verticaliteit van de ramen en het licht dat door de ramen valt. De diagrammatische praxis van de architectuur wordt dus door Mriziga *niet* genegeerd of weggewassen om die van zijn choreografie te doen primeren. Dit laat toe om de ontmoeting tussen het diagram van de architectuur en dat van de choreografie die Erin Manning voorstelt radicaal door te denken. Meer nog dan in Mannings synthetiserende body-room waar de plaats en de pre-existentie van de choreografie en die van de architectuur

⁷⁹ Derrida, *Point de folie*, 314.

opgelost worden in de ruimte van de body-room, is Mrizigas architecturaal lichaam in staat om choreografie en architectuur elkaar te laten voorafgaan (en dus hun eigenheid te laten bewaren) én een duurzaam weefsel tussen beiden te weven. De temporaliteit van de architectuur wordt niet gereduceerd tot die van het lichaam en vice versa, elk heeft zijn eigen geschiedenis die op het moment van de opvoering van 55 samenvloeit zonder eigenheid te negeren. Choreografie lekt er in de architectuur en architectuur in de choreografie. Het architecturaal lichaam loopt zichzelf noch voorbij naar de toekomst noch wentelt het zich in het verleden. Ze is eerder stevig in het heden verweven, waar ze het verleden als situatie affirmeert en naar de mogelijkheden van de toekomst kijkt, vanuit het nu.

Mrizigas omgang met de architectuur zoals hij die gevonden heeft, verweven met zijn benadering van de plaats-als-gewricht, impliceert dat niet hij de architectuur van gewrichten voorziet, maar diegene die in de architectuur aanwezig zijn louter activeert. Want de punten op het diagram van de architectuur zijn immers ook inter-ruptors: de snijpunten in het grid van de tegelvloer en dat van de ramen van het Palais de la Dynastie en zelfs de hoekpunten van muren, vloer en plafond. Misschien niet inter-ruptors *per se*, maar als mogelijkheid. De plaats-als-gewricht is als inherente mogelijkheid in het diagram van de gevonden architectuur *always already* aanwezig. Het moment waarop Mriziga de grote diagonalen van het geklikte vierkant in 55 tapet, de plaats waar het diagram van het lichaam en choreografie expliciet met dat van de architectuur verweven wordt, werkt ook voor als paradigma (afb. 7). Zoals eerder beschreven zijn de verschoven diagonalen in 55 immers het resultaat van Mrizigas keuze om de hoekpunten van het vierkant niet te definiëren door het grid van de tegelvloer te volgen wat ervoor gezorgd zou hebben dat de geometrie perfect met de voegen uitgelijnd zou zijn en erin zou klikken. Door dit niet te volgen plaatst Mriziga zijn eigen diagram onderhevig aan de invloed van dat van de architectuur en het is net hier dat hij de potentialiteit van de gewrichten inherent aan het Palais de la Dynastie activeert. De tape is hier dan niet zo zeer zijn eigen diagram gelegd op dat van de architectuur, maar een manifestatie van een plooï in het grid van de tegelvloer alsof de tape een conceptuele verschuiving toont van de architecturale hypothese. Mriziga *plooit* vanuit de plaats-als-gewricht dat inherent is aan de architectuur. Laatstgenoemde laat dus actief toe om geplooid te worden doordat het altijd al gewrichten-als-mogelijkheid bezit die door Mriziga geactiveerd worden.

Opnieuw is de beweging niet het resultaat van een lichaam dat tot alles in staat is, maar een samenwerking tussen choreografie en architectuur: een architecturaal lichaam dat *samen* articuleert *in* hun gedeelde gewricht. Zoals het de armspieren zijn die de arm optillen, maar die beweging enkel mogelijk is door de manier waarop de bovenarm en het schouderblad als gewricht functioneren. Hier toont Mriziga de topologie van zijn wereld. Het is één die parallel loopt met de relativiteitstheorie van Einstein: een wereld die *always already* de mogelijkheid heeft om te plooiën door de objecten die zich erin bevinden, het moment waarop het gewricht zich laat articuleren. Einstein postuleert immers dat tijd fungeert als de vierde dimensie van ruimte en dat beiden dus niet los van elkaar gedacht kunnen worden. Dit resoneert met wat eerder het plaats-ruimte-weefsel van Mriziga genoemd werd. De radicale scheiding van de plaats die met tijd dient opgeladen te

worden tot ruimte is onhoudbaar en maakt plaats voor een relatieve ruimtetijd: ze is beweegbaar en veranderlijk, dat wil zeggen dat ze zich kan buigen rond een bepaalde massa die zich in de ruimtetijd bevindt zoals een trampoline rond een object op die trampoline. Einsteins ruimtetijd is er een waarbij zwaartekracht dus niet meer - zoals dat bij Newton wel het geval is - *als kracht* gezien wordt, maar als een inherente eigenschap van die ruimtetijd zelf. Ruimte wordt bij Einstein getemporaliseerd, dit in tegenstelling tot de absolute ruimte Newton, en tijd gespatialiseerd. Zoals ook Mriziga choreografie in de architectuur gemorst wordt en de architectuur in de choreografie lekt. Mriziga wordt niet, zoals dat bij de Newtoniaanse topologie zou zijn, door de zwaartekracht op een platform getrokken alsof hij *los* van het platform gedacht kan worden, maar is *always already* deel van die wereld. Zijn bewegingen plooiën de ruimte en dragen dus een grote verantwoordelijkheid, waar de bewegingen op een vlak van buitenaf grotere vrijheid en minder aansprakelijkheid genieten omdat ze in mindere mate invloed op dit platform uitoefenen en er geen inherent deel van uitmaken. Het architecturaal lichaam van Mriziga verschijnt als een concretisering van Einsteins ruimtetijd.

Niet louter in het resultaat van het grondplan (dus strikt als beeld genomen), maar ook in het proces van het tapen ervan manifesteren zich gearticuleerde plooiën, vooral in de manier waarop Mriziga de grote lijnen tapet. Om de zijden van de grote vierkanten te trekken, bijvoorbeeld, plaatst hij een uiteinde van de tape op het middelpunt van de cirkel die hij eerder met krijt markeerde en trekt hij die verticaal omhoog (afb. 4). Vervolgens verbindt hij dit met een aanliggend middelpunt laag bij de grond alsof hij de tape over de vloer sleept (afb. 5). Eerder werd gesteld dat Mriziga hier de beweging van zijn lichaam verbindt aan de tape en de geometrische lijn zo in een plaats-ruimte-weefsel verweeft. In het licht van de plaats-als-gewricht kan er echter nog een andere draad door dit weefsel getrokken worden.

De hoekpunten van het vierkant, de cirkels wiens middelpunten Mriziga met elkaar verbindt, werden eerst getrokken met zijn elleboog als passerpunt en gebeurt er opnieuw een transactie tussen het architecturaal lichaam waarbij “the body-proper [lends] some of its body to the architectural surround.”⁸⁰ Het optrekken van de tape correleert dan met het articuleren van het gewricht van de hoekpunten en de verbinding met een architecturale plooi. In het architecturale lichaam wordt de architectuur onstabiel en gaat Mriziga dus in tegen de volhoudende gedachte van een dominante, onveranderlijke gebouw, gegoten in beton. De architectuur met gewrichten, één met plooiën als concrete mogelijkheden, is er één die op gelijke hoogte met het lichaam en de choreografie staat, één die zich kan aanpassen en kan beantwoorden en wat er in plaatsvindt:

⁸⁰ Gins en Arakawa, *Architectural body*, 68.

*A folded, or pliant, architecture is able to interconnect with a context/site in a seamless manner, and is able to create complexity from a singular gesture. The fold as a concrete possibility leads to architectural manoeuvres such as the compliant, supple, adaptable, fluid, responsive, flowing, etc.*⁸¹

Het bewegingsmateriaal van Mrizigas werk in het algemeen en van het choreografische luik van 55 specifiek, moet ook op deze manier gelezen worden. Want Mriziga genereert niet louter beweging vanuit zijn anatomische gewrichten, maar ook vanuit die van de architectuur, een strategie die doorheen zijn hele oeuvre loopt. Er werd reeds beschreven dat in 3600 de tweede danser een baksteen conceptueel verplaatst door een schijnbaar louter reikende beweging die zo een gewricht van de twaalfpuntige cirkel in het grondplan activeert en articuleert. Maar waar het in 3600 om een conceptuele plooi in het eigen diagram gaat - al zijn de bakstenen er wat betwixt-and-between om het met Victor Turner te stellen - gebeurt dit in 55 (en in 7) ook met de diagrammatische praxis van de architectuur waarmee de voorstellingen plaatsvinden.

Het choreografische luik van 55 fungeert, gezien haar focus op de tweedimensionaliteit van het geometrische grondplan, parallel aan de plooiën die gemaakt worden in het tapen van dit grondplan. Wanneer Mriziga de lungefrase danst, plooit hij zijn vertrekpunt mee naar zijn aankomstpunt bijvoorbeeld. Op het moment dat de functionele oorsprong van het bewegingsmateriaal lyrischere kwaliteiten krijgt, genereert die tevens een complexere articulatie in de gewrichten van de architectuur. Bij de aanvang van de choreografie wandelt Mriziga naar het centrum van de twaalfpuntige cirkel en zwaait hij met zijn armen voor en achter zijn lichaam. De zwaaibeweging is niet zomaar een aanduiding van de plek waarop de twaalfpuntige cirkel getapet zal worden in het tweede deel, maar tevens een *activatie* van het architecturale gewricht, inherent aan het grid van de tegelvloer. Door afwisselend zijn ene been achter het andere te kruisen om de twaalf punten aan te duiden gaat nog verder in de activatie van het gewricht. De punten worden met elkaar verbonden en op elkaar gearticuleerd en het is met zijn armen dat hij de architectuur plooit. Hij brengt de door zijn armen geactiveerde cirkel naar zijn borst, en plooit ze open richting het plafond van het Palais de la Dynastie door zijn polsen te roteren en zijn blik en gestrekte armen naar boven te richten. Plafond en vloer worden vervolgens geplooid met de muren door de neerwaartse beweging die zijn armen maken. Mriziga herhaalt deze frase terwijl hij telkens zijn lichaam draait en toont zo een geplooid ruimte waar hij inherent deel van uitmaakt als in de ruimtetijd van Einstein. De vloer wordt opgetrokken naar plafond en muur en weigert zo de connotaties van een louter newtoniaans platform waar Mrizigas lichaam op vastgezet wordt, ondanks de tweedimensionaliteit van 55. Meer nog, het is deze vloer-plafond-muur-plooi die Mriziga in staat stelt om de verticaliteit van het Palais de la Dynastie tegen te werken: een geplooid architectuur die zich ontvankelijk stelt voor adaptatie, geen betonnen gegeven als instrument om macht op te leggen aan hetgeen zich in en rond die architectuur afspeelt.

⁸¹ Graham Livesey, "Fold + architecture," in: *Deleuze dictionary: revised edition*, ed. Adrian Parr (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010), 110.

Betekenis wordt in de architectuur met gewrichten dus niet vastgezet. Het is een nederige architectuur die verandering, verschillen en dynamiek toelaat en zelfs verwacht en daarbij geen uitspraken doet over die verschillen. Of, met Derrida: "Abiding and maintaining, this work does not pour the difference into concrete; it does not erase the differential trait, nor does it reduce or embed this track, the distract or abs-tract, in a homogeneous mass (*concrete*)."⁸² Mrizigas impact op de architectuur wordt niet gebetonneerd, maar blijft louter als een suggestie sluimeren. Steeds blijft het mogelijk om in het architecturaal lichaam de architectuur te benaderen *vanuit* die architectuur. Mrizigas benadering van het Palais de la Dynastie als architecture-trouvée (architectuur an sich) en de affirmatie van de inherente gewrichten laat plooiën toe die haar lostrekken van het instituut dat haar macht uitoefent. Het geplooid Palais de la Dynastie is geen mythisch monumentaal systeem, maar gewoon dat: architectuur.

Yes, folded. What is the fold? The aim of re-establishing architecture in what should have been specifically its own is not to reconstitute a simple of architecture, a simple architectural architecture, through a purist or integratist obsession. [...] [A] narrative montage of great complexity explodes, outside, the narrative which mythologies contracted or effaced in the hieratic presence of the 'memorable' monument.⁸³

De affirmatie van architectuur als een "narrative montage of great complexity"⁸⁴ waarmee ze, ontdaan van haar "hieratic presence,"⁸⁵ als architectuur an sich geaffirmeerd kan worden, gebeurt in 7 door de plaatsing van de performers en de dramaturgie van de toeschouwer. Zo betreedt laatstgenoemde de theaterzaal niet a priori via de conventionele ingang waarna ze stil op een zeteltje wacht tot de voorstelling begint, maar langs een deur die rechtstreeks naar het podium leidt en dat wanneer de performers al begonnen zijn. Gedurende de hele performance bevinden de toeschouwers zich op het podium waarop ze zich kunnen voortbewegen als ze dat willen. Deze handeling plooit plekken open voor performance die anders onzichtbaar - met beton volgegoten als het ware - gemaakt worden ten voordele van de voorstelling op podium. Zo dansen de performers tussen de stoelen van de theaterruimte, in de techniekkamer, op de luchtbrug en zijn de coulissen en wat er zich in bevindt zichtbaar voor het publiek. Het is door deze verschuivingen in perspectief van het publiek dat de theaterruimte *als architectuur an sich* benaderd kan worden en *als architectuur* geaffirmeerd. Een opengeplooid gebouw dat laat zien wat er allemaal in mogelijk is. De keuze om het publiek via een achterdeur te laten binnenkomen fungeert hier ook als een plooi waardoor de andere 'onzichtbare' ruimtes ook geplooid kunnen worden. De gewrichten van een gebouw - hier dus de theaterzaal - bevinden zich immers niet enkel op de punten van een fysiek architecturaal grid, maar ook op het grid van de functionaliteit en institutionalisering. In de toewijzing en betonning van functies aan bepaalde locaties (publiek in tribune, techniek op

⁸² Derrida, *Point de folie*, 314.

⁸³ Derrida, *Point de folie*, 311.

⁸⁴ Derrida, *Point de folie*, 311.

⁸⁵ Derrida, *Point de folie*, 311.

luchtbruggen, performance op podium etc.) zijn het instituut en de bijhorende machtsstructuren werkzaam: ze leggen een geïnstitutionaliseerd grid over de architectuur heen en bakenen de ruimtes en hun functies scherp af. Het is in die aflijningen, op die punten, dat opnieuw gewrichten verschijnen. Deuren, openingen, trappen en muren bieden de mogelijkheid om het institutionele grid te plooiën. Gewrichten die, wederom, *inherent* zijn aan de gebouwde architectuur. Om dit scherp te stellen biedt Gilles Deleuzes conceptualisering van gladde en gestreepte ruimtes een bruikbaar begrippenpaar:

A 'smooth space' is one that is boundless and possibly oceanic, a space that is without border or distinction that would privilege one site or place over another. It does not belong to a prelapsarian world from which humans have fallen (as Rousseau might argue), nor is it utopian unless it can be thought of in conjunction with its 'striated' counterpart, a space drawn and riddled with lines of divide and demarcation that name, measure, appropriate and distribute space according to inherited political designs, history or economic conflict.⁸⁶

De gestreepte ruimte is in Deleuzes denken de ruimte van afbakeningen, politiek en institutionalisering. En het is die gestreeptheid die Mriziga met de architectuur plooit en op die manier terugbrengt naar *gewoon architectuur*, onttrokken van het instituut dat er haar macht in uitoefent. In de activatie van de gewrichten van de architectuur schuilt een strategie van de affirmatie: radicaal omgaan en bewegen met de wereld in al de mogelijkheden die ze toelaat. En net dat is essentieel, want Mrizigas plooiën gommen de lijnen van de gestreepte ruimte niet weg ten voordele van een gladde ruimte. Dit zou namelijk impliceren dat hij naar een "boundless and possibly oceanic"⁸⁷ ruimte loopt waar hij als een soort almachtige figuur nieuwe strepen kan trekken. De architectuur *an sich* brokkelt niet af, wel de institutionele beslissingen: de deur is nog steeds een deur, ze verandert enkel van functionaliteit. De activatie van de gewrichten maakt de architectuur niet *glad*, maar affirmeert ze in haar *always already* geplooid-zijn. Deze plooi is een soort van derde conceptuele ruimte waar verdelingen aanwezig, maar niet gehiërarchiseerd zijn. Het is een manier van omgaan met een verleden, zonder dit verleden te vernietigen, geen tabula rasa, maar affirmatieve deconstructie. Zo kunnen ook de plooiën van de zeven wereldwonderen in 7 en die van de Maghrebijnse geometrie in 55 gelezen worden. Ze tonen een architectuur - en de westerse ideologie die haar bouwt - die *always already* geplooid is: in haar basis met een antieke wereld die niet louter West-Europees is en met een koloniale erfenis. De strepen pretenderen totaliteit waar de gewrichten de mogelijkheid van "a multiplicity of matrices or generative cells"⁸⁸ in zich dragen. Nieuwe plooiën creëren in het werk van Mriziga geen crisis, want zowel architectuur, lichaam als het verweven architecturaal lichaam zijn *always already* geplooid. De één nooit boven de ander, steeds radicaal *in, van en met* wereld.

⁸⁶ Tom Conley, "Space," in: *Deleuze dictionary: revised edition*, ed. Adrian Parr (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010), 262.

⁸⁷ Conley, *Space*, 262.

⁸⁸ Derrida, *Point de folie*, 313.

5. "ARIADNE ICH LIEBE DICH"

The labyrinth is not safe space, but the disoriented space of someone who has lost his way, whether he has had the good fortune to transform the steps he is taking into a dance, or more banally has let spatial intoxication lead him astray.⁸⁹

De manier waarop het architecturaal lichaam van Mriziga in deze masterproef geanalyseerd werd, opent mogelijkheden om een mensbeeld uit diens werk te destilleren. De specifieke architecturale benadering - waarbij het gebouw als *architecture-trouvée*, dat wil zeggen met gewrichten, geaffirmeerd wordt - toont immers een mens die niet, zoals in de filosofie van een Martin Heidegger bijvoorbeeld, *in* de wereld *geworpen* is (dit zou eerder een Newtoniaanse topologie impliceren), maar er altijd al deel van uitmaakt, als was hij een draad in het weefsel van de geschiedenis. Gestoeld op Einsteins ruimtetijd, leest de architectuur van Mriziga als één die niet alleen met haar gewrichten de plooï-als-mogelijkheid in zich draagt, maar tevens *always already* geplooid is. De niet-hiërarchische verwevenheid tot architecturaal lichaam, stelt niet enkel *in concreto*, maar ook op een abstracter meta-niveau het statuut van de mens in vraag. Het mensbeeld in het architecturaal lichaam impliceert immers een radicaal andere verhouding van mens tot wereld waarin 'verantwoordelijkheid' een doorslaggevende rol speelt, eerder dan persoonlijk ongebreideld kunnen. Het zal blijken dat Mrizigas mens niet het excessief humanistisch beeld van de mens als maat en maker van alle dingen is, maar een mens radicaal *in* en *van* de wereld die zich al luisterend en al wevend doorheen die wereld beweegt.

Dit hoofdstuk zal een lossere geweven textuur met 55 opzetten, symptomatisch voor de zoombeweging die er gemaakt wordt. De steeds concreter wordende beweging van de vorige hoofdstukken wordt hier als opmaat gebruikt om net *iets* lichter te worden, net *iets* meer te zweven, zonder in de Newtoniaanse topologie of de geworpenheid van het zijn te vervallen, maar eerder om het discours ook vormelijk een meta-kwaliteit mee te geven. Geweven *met* de wereld, maar net iets minder strak.

5.1. Enmeshed network netted meshwork

Het zoeken naar een figuur om Mrizigas mens mee te identificeren moet eerst en vooral vertrekken vanuit de manier waarop die figuur zich verhoudt ten opzichte van de architectuur en dit via, opnieuw, een omweg langs het geometrische grondplan van 55 en Tim Ingolds *Lines: a brief history*. De getapete lijnen in het grondplan werden reeds geconceptualiseerd als een weefsel, als waren het draden gevlochten met de twee soorten lijnen die Ingold beschrijft. Het is immers niet zo dat Mrizigas lijnen *niet* overeenkomen met de lijnen van Ingold, maar dat de tape beiden met elkaar verweeft. Aangezien Mriziga de lijnen tijdens de voorstelling tapet en zijn lichaam er intiem

⁸⁹ Denis Holier, *Against architecture: the writings of Georges Bataille*, vert. Betsy Wing (Massachusetts: MIT Press, 1993), 58-59.

mee verbindt, draagt de lijn een soort residu van zijn handeling en verschijnt dus als “intrinsically dynamic and temporal. [...] [T]he line that develops freely, and in its own time, ‘goes out for a walk’.”⁹⁰ Het is de lijn die vibreert met beweging en daardoor de lijn die wandelt. Tegelijkertijd worden Mrizigas lijnen tot op zekere hoogte gedefinieerd door punten. De cassetterecorders suggereren reeds de hoekpunten van het grote vierkant een vooraleer hij het grondplan tapet, definieert hij eerst de hoekpunten van het geklikte vierkant doormiddel van de lunges. De diagonalen die getrokken worden zijn dus een verbinding tussen de overstaande hoeken van het vierkant. Ook de lijnen van de twaalfpuntige cirkel zijn in zekere zin verbindingen. Mriziga tekent de punten op de cirkel eerst met krijt en verbindt die vervolgens met het middelpunt en het overstaande punt. Dit resoneert met de tweede lijn die Ingold beschrijft, de lijn die “goes from point to point, in sequence, as quickly as possible, and in principle in no time at all, for every successive destination is already fixed, prior to setting out, and each segment of the line is pre-determined by the points it connects.”⁹¹

Mrizigas getapete lijnen zijn dus niet louter op wandel, noch lopen ze louter gehaast naar hun bestemming, maar ze zijn eerder de wandelende beweging geplaatst tussen, en gedefinieerd door, de punten die ze verbinden. Niet enkel *de weg* is van belang, maar tevens het vertrekpunt en aankomst krijgen gewicht toegekend waardoor het mogelijk wordt om *de plaats* naar waarde te schatten alsook de stabiliteit erin te affirmeren. De manier waarop in de twee categorieën verschillende lijnen samenkomen, wordt ook door Ingold gedefinieerd. Hij onderscheidt het netwerk enerzijds voor de gehaaste lijnen en het meshwork anderzijds voor de wandelende lijnen:

*The lines of a network, in its contemporary sense, join the dots. They are connectors. However, the lines that Orlove describes in this passage form a meshwork of interwoven trails rather than a network of intersecting routes. The lines of the meshwork are the trails along which life is lived.*⁹²

De verwevenheid van de wandelende en de gehaaste lijn in de manier waarop Mriziga zijn grondplan opbouwt verwacht echter ook hier een vertroebeling tussen het meshwork en het netwerk. Want opnieuw kan de werking van beide concepten in de geometrie van 55 gelezen worden aangezien de tape zowel verbindt als netwerk en het resultaat is van het pad waarlangs *choreografie* geleefd wordt en dus, zoals het meshwork, weeft. Al lijkt de handeling van het *weven* in het meshwork van Ingold niet volledig te passen. In een diagram toont hij immers de relatie van de draden in het meshwork als *knopen*, of entanglement, waar weven net heel letterlijk niet knoopt en haar draden gewoon over en onder elkaar laat lopen, zonder dat ze verstrikt geraken. En het is dat wat eerder het geval lijkt in het getapete grondplan van Mriziga: een weefsel (meer nog dus dan een meshwork) waarbij de tapes elkaar kruisen, zich niet vast laten zetten en expliciet

⁹⁰ Ingold, *Lines: a brief history*, 72-73.

⁹¹ Ingold, *Lines: a brief history*, 73.

⁹² Ingold, *Lines: a brief history*, 80-81.

doorlaatbaar blijft. Of zoals Derrida het stelt: "It [het weefsel] is the experience of a permeability."⁹³ Ook het netwerk past niet ultiem op de geometrie in 55. Om de werking van de verbinding in het netwerk duidelijk te maken tekent Ingold een diagram waarbij lijnen letterlijk *tussen* punten staan, dat wil zeggen met witruimte tussen lijn en punt waardoor ze niet echt aan die punten raken. Het toont de suprematie van begin- en eindpunt over de weg tussen beide. In Mrizigas grondplan echter zijn de getapete lijnen niet los van het punt te denken, maar er eerder het resultaat van. Het zijn de cirkels die hij in krijt tekent die het mogelijk maken om de lijnen te trekken en aangezien ze de middelpunten van de cirkels verbinden, worden die zelfs *in* de lijn getrokken. Verder is de tape nooit volledig uitgelijnd in de hoeken. Ze *morsen* naar buiten toe. De lijnen van Mriziga zijn niet ingesloten door hun punten, maar weven er als het ware voorbij. Of wederom met Derrida: "A weave always weaves in several directions, several meanings, and beyond meaning."⁹⁴

Opnieuw worden beide categorieën met elkaar verweven waardoor Mrizigas getapete geometrie verschijnt als een enmeshed network, of een netted meshwork, waar zowel verbinding - en dus de dominantie van de punten die de lijn verbindt - als de wandeling tussen de punten *samen* denkbaar zijn. De geometrie van 55 is niet volledig netwerk, niet volledig meshwork, maar beiden tegelijk, radicaal met elkaar verweven *als weefsel*. Want het is het weefsel dat "*maintains the disjointed as such; it joins up the dis- by maintaining [maintenant] the distance; it gathers the difference.*"⁹⁵ Het grondplan als weefsel laat toe om verschillen samen te brengen *als verschil* waarbij betekenis nooit volledig tot stilstand komt en dus niets in beton gegoten wordt. Ingold suggereert twee figuren die het meshwork en het netwerk in de wereld ontwikkelen, respectievelijk de wandelaar en de reiziger, waarbij eerstgenoemde volgens hem de meest basale manier van zich voortbewegen is:

*Like the line that goes out for a walk, the path of the wayfarer wends hither and thither, and may even pause here and there before moving on. But it has no beginning or end. While on the trail the wayfarer is always somewhere, yet every 'somewhere' is on the way to somewhere else. [...] Transport, by contrast, is tied to specific locations. Every move serves the purpose of relocating persons and their effects, and is oriented to a specific destination. The traveller who departs from one location and arrives at another is, in between, nowhere at all.*⁹⁶

De wandelaar beweegt zich doorheen de wereld op manier waarop beweging op het traject valt, dat wil zeggen dat de weg tussen twee plaatsen een beleefde weg is, en het onderweg-zijn expliciet voelbaar is. Dit contrasteert met de beweging van de reiziger die er net naar streeft om de perceptie van onderweg-zijn te minimaliseren en zo snel mogelijk op zijn bestemming wil zijn. "The

⁹³ Derrida, *Point de folie*, 313.

⁹⁴ Derrida, *Point de folie*, 313.

⁹⁵ Derrida, *Point de folie*, 314.

⁹⁶ Ingold, *Lines: a brief history*, 81-84.

wayfarer is always somewhere⁹⁷ terwijl de reiziger in diens netwerk “in between, nowhere at all”⁹⁸ is. De plaats waarin de wandelaar kan verblijven is louter een rustplek en impliceert dus altijd vertrek, terwijl de plaats van de reiziger meer finaliteit opeist. De verwevenheid van netwerk en meshwork in het weefsel van Mriziga impliceert dat ook de figuren die deze structuren bewerkstelligen naast, op, in en met elkaar gedacht kunnen worden om ze zo te nuanceren. Want zijn lijnen zijn de lijnen van iemand die de weg én de plaats gelijkwaardig denken zonder één van beide als absoluut te nemen. Want in de verplaatsing van de wandelaar schuilt een slepende logica en in die van de reiziger een soort sprong. Wanneer 55 ergens anders dan het Palais de la Dynastie opgevoerd wordt, sleept het niet de hele weg naar de Kaaistudio's mee bijvoorbeeld, noch springt hij van de Maghrebijnse architectuur van Marokko in het Palais de la Dynastie. Mrizigas verplaatsing is immers de plooi, en zijn plaats het gewricht. Plooien als een wandelende reiziger.

Afzonderlijk lijken zowel de wandelaar als de reiziger uit te gaan van een context waarbij het lichaam en de omgeving los van elkaar gedacht kunnen worden. De wandelaar snijdt doorheen de wereld, en de reiziger zweeft boven die wereld-als-oppervlak. Eerder werd dan ook Mrizigas verhouding ten opzichte van architectuur en wereld als een architecturaal lichaam gedefinieerd, waar zijn lichaam *always already* deel uitmaakt van de wereld en er niet van buitenaf in geworpen. Hij *maakt* nooit plaats, noch *zoekt* hij die, hij heeft die *always already* gehad, gearticuleerd vanuit het gewricht dat de wereld hem aanbiedt plooi die immers met hem mee. Het is hier dat Mriziga de wandelaar achterlaat want diens verplaatsing of “[w]ayfaring, in short, is neither placeless nor place-bound but place-making.”⁹⁹

Ingold plaatst zijn wandelaar zelf reeds in een genuanceerde positie waarbij hij de plaats-als-mogelijkheid krijgt (in tegenstelling tot de nomade of de bezetter waarbij plaats respectievelijk onmogelijk en opgelegd wordt). Het verschil met Mriziga is dus niet *dat* Mriziga een plaats heeft, maar net dat hij die *met* de wereld overlegt - eerder dan die zelf te maken. Het is in zijn weefsel dat de gewrichten inherent aan de wereld gearticuleerd worden. Hij plooi zelf niet, maar bewerkstelligt wel de plooi, *met* de wereld. Tegelijkertijd is zijn weefsel expliciet plaatsgebonden: *always already more than one*. De wandelaar lijkt nog de focus op beweging te plaatsen en die te prefereren boven stabiliteit, terwijl die bij Mriziga als gelijkwaardig verschijnen. In tegenstelling tot de wandelaar gaat Mriziga niet enkel in de plaats om te sterven.¹⁰⁰ Het permanente verblijf, de wenteling, in de plaats is in zijn weefsel als mogelijkheid *always already* aanwezig. Mrizigas weefsel weigert het net van de wandelaar of dat van de reiziger op te leggen aan de wereld. Mriziga bezet en verknoopt niet, hij weeft tegenstellingen als tegenstellingen, complexiteit als complexiteit: radicale mogelijkheid.

⁹⁷ Ingold, *Lines: a brief history*, 81.

⁹⁸ Ingold, *Lines: a brief history*, 84.

⁹⁹ Ingold, *Lines: a brief history*, 101.

¹⁰⁰ Ingold, *Lines: a brief history*, 100.

5.2. Radouan Mriziga als Ariadne

De conceptualisering van de manier waarop Mriziga zich met de wereld beweegt als een weefsel, laat toe om te weven richting in een figuur voor zijn mens. De manier waarop Derrida immers over het weefsel spreekt resoneert met Georges Batailles conceptualisering van het labyrint, via Hollier. Net als het weefsel houdt ook het labyrint verschil *als verschil* samen:

*There is no way of choosing. And yet the labyrinth is a place of violent oppositions. It is the locus of the debate between the copula and the substance. Between lexical and syntactic functions. A debate in which sense is always threatened but nonsense is never triumphant.*¹⁰¹

In het labyrint is het mogelijk om zowel wandelaar als reiziger te zijn en elkaar in vraag te stellen. Betekenis op losse schroeven te zetten, zonder te vervallen in relativisme, zonder dat *bezetting* een voedingsbodem krijgt. En het is hier dat Mrizigas figuur zich manifesteert. Hij is diegene die zich doorheen dit labyrint weeft en die zo *als labyrint* affirmeert. Hij legt geen netten over of in de wereld, maar weeft *met* de wereld een weefsel, net als Ariadne. Die tragische figuur uit de Griekse mythologie, zij die de held Theseus helpt om de Minotaurus te verslaan en levend uit het labyrint te ontsnappen om vervolgens door diezelfde held - wandelaar? - op een eiland vergeten te worden, achtergelaten, en daarom trouwt met Dionysos, de god van de Roes. Dit verradt reeds een bescheiden positie. Want niet alleen *luistert* Ariadne met haar draad naar het labyrint, ze plaatst zichzelf niet als heldin boven de wereld. Zo ook Mriziga. Hij benadert het Palais de la Dynastie als architecture-trouvée en laat die dus als architectuur in tact. Hij wast het gebouw niet actief weg (door bijvoorbeeld een balletvloer aan te brengen) om zichzelf - als in een black box - als *ster* te tonen. Zijn bewegingstaal is niet die van de ongebreidelde virtueuze danser, maar staat ten dienst van zijn grondplan, waardoor hij de architectuur waarin hij zich voortbeweegt met zo min mogelijk impact kan benaderen. Mriziga is de danser aan het werk, zonder pretentie. Zijn getapete lijn, zijn draad, is de manier waarop hij zich ten opzichte van de architectuur verhoudt en waarmee hij *samen* met die architectuur zijn weefsel opzet. Immers:

*The labyrinth both is and is not our Ariadne's thread: rather, here we must think of Ariadne's thread as itself weaving the labyrinth. What with all its crisscrossing back and forth, it ends up becoming [...] a shirt of Nessus - that is, cloth that only covers a body by adhering to it, clothing and nakedness identical, in the same place.*¹⁰²

Hollier analyseert Ariadnes weefsel als labyrintisch omdat het door haar densheid, volledig met het labyrint samenvalt. Het impliceert echter ook dat niet enkel Ariadne weeft, maar dat het labyrint hier ook een hand in heeft. Net als het Palais de la Dynastie heeft het labyrint immers haar eigen grid, haar eigen diagram, waarmee Ariadne dat van haar verweeft. Ze verschijnt bijna als het

¹⁰¹ Hollier, *Against architecture*, 69.

¹⁰² Hollier, *Against architecture*, 59.

prototype van het *always already* architecturaal lichaam. Ariadne verweven met labyrint, stof met naaktheid, zonder echter - en hier is Mriziga minder dens dan Hollier - *volledig* samen te vallen waarbij elk zijn eigenheid verliest. Immers: Mrizigas choreografie en de architectuur van het Palais de la Dynastie werden eerder geconceptualiseerd als diagrammen die, wanneer ze samenkomen, verweven worden met elkaar, maar elkaar nog steeds voorafgaan. Het grid van de tegel blijft herkenbaar, alsook de conceptschets van het geometrische grondplan bijvoorbeeld. Mrizigas weefsel wordt beïnvloed door de architectuur, en verweeft zich er innig mee, maar beiden blijven afzonderlijk ook denkbaar, net als de stof van het Nessushemd en het verbrandde vlees van het lichaam dat het draagt. Op metaniveau reflecteert dit ook de waarde van het nemen van Ariadne als figuur en niet 'de' choreograaf-wever, 'de' wandelaar of 'de' reiziger bijvoorbeeld. Waar laatstgenoemden louter onpersoonlijke categorieën zijn, laat Ariadne - doormiddel van haar eigennaam - wanneer ze *paradigma* wordt toch idiosyncratische kwaliteiten in haar concept doorschemeren.

De analyse van Mriziga-als-Ariadne impliceert een soort abstract-politieke lezing van het werk van Mriziga, net vanuit zijn wevende houding ten opzichte van de wereld. Hollier beschrijft met Bataille immers nog een andere ruimtelijke troep: de pyramide. Dit is het gebouw van de modernistische rationaliteitsdrift, van de pretentie van objectiviteit en duidelijkheid, de architectuur van de beslissing. "The pyramid stands out. Clearly, decisively. It rises above confusion, towers above it. It is an edifying monument, one that turns meaning into a one-way stream."¹⁰³ De pyramidale beweging kan aan nog twee figuren uit de mythe van Ariadne gekoppeld worden, figuren die lijken overeen te komen met Ingolds reiziger en wandelaar, of eerder met hun uitersten. Zo kan Daedalus gelezen worden als de reiziger die de plaats bezet. Hij werpt van buitenaf *zijn* labyrint op de wereld om de Minotaurus in *vast* te zetten. Icarus is dan de wandelaar. Hij die zich *doorheen* de wereld voortbeweegt en zijn eigen plaats erin wil maken, een plaats die wel ondergeschikt is aan zijn beweging.

*Icarus flies away, but he falls down again. One of the labyrinths most subtle (treacherous) detours leads one to believe it is possible to get out, even making one desire to do so. [...] Therefore, in spite of their opposition, one is not faced with an alternative between labyrinth and pyramid. Each implies the other.*¹⁰⁴

Icarus is niet de bezetter, maar zweeft als wandelaar nog net te veel boven de wereld. Het is de drang om *uit* de plaats van het labyrint te vertrekken om een nieuwe plaats te maken, de wil om niet plaatsgebonden te zijn die zijn ondergang betekent. Door omhoog te vliegen, een pyramidale oplossing te willen, wordt zijn *ergens* ultiem altijd ergens anders en valt hij, net als de wandelaar, voorgoed samen met zijn weg. Icarus is enkel de vlucht omhoog en de val naar beneden. Hij is zón noch labyrint. Ariadnes kracht is dat ze de mogelijkheid van de pyramide in haar weefsel ontkent

¹⁰³ Hollier, *Against architecture*, 70.

¹⁰⁴ Hollier, *Against architecture*, 73.

noch refereert, maar die louter toelaat. Mriziga giet de architectuur niet vol beton, want dat zou Daedalus zijn, noch breekt hij het gebouw af, als was hij Icarus of plooit hij die van uit zichzelf als droeg hij de wereld als Atlas. Hij beslist niet definitief, maar maakt suggesties doormiddel van de wevende tape, die achteraf ook weer weggehaald kan worden. Toch morst er steevast *iets* van zijn choreografie in de architectuur en blijft eerstgenoemde op zijn minst altijd als spoor aanwezig, de beslissing als mogelijkheid. Waarom zou hij ook betekenis vastzetten, als de wereld waarin hij beton zou gieten zijn eigen temporaliteit ver vooraf en voorbij gaat. Zijn relatie ten opzichte van de wereld is er niet één die oplossingsgericht is - alsof Mriziga die wereld zou bezitten - en pretendeert dat de dingen eenduidig en makkelijk zijn, maar situatiegericht, contextueel gebonden en inherent complex. Het opent het nu richting de toekomst zonder slechts één asfaltweg te bouwen. Een mens, als dienstbode van de wereld, van wat zich er in bevindt en omringt. Met zijn tape benadert Mriziga de wereld als labyrint niet als een gevangenis waaruit ontsnapt moet worden, die rationeel opgelost dient te worden doormiddel van pyramidale structuren, maar als een vruchtbaar weefsel van mogelijkheden waarin hij vanuit het heden, met besef van het verleden naar toekomst verlanget:

*To will the future (and not to desire it), to submit it to planning and projects, to wish to construct it, is to lock oneself into a devalorized present that is airless and unlivable. "The project," according to Bataille, "is the prison." To want to get out of the labyrinth, making this into a project, is to close it, to close oneself inside it.*¹⁰⁵

Het weefsel verlangt de toekomst op een duurzame manier en *wil* die dus niet pyramidaal. Waar de mens van het excessief humanisme als Icarus boven de wereld zweeft om die van buitenaf te willen oplossen, beweegt Mriziga zich *doorheen* de wereld, of eerder - als *always already* architecturaal lichaam - *met* de wereld. Met de tape als draad *schetst* hij toekomst, nu, vanuit een affirmatie naar heden en verleden, niet wachtend op een morgen, maar actief wevend, zonder die morgen ooit in beton te gieten. Daedalus en Icarus kunnen zich in het weefsel voortbewegen, maar enkel *beslissen* wanneer het weefsel dit vraagt. Inherent vanuit en met de wereld, luistert Mriziga bescheiden als Ariadne. " *ignorance that touches on the future* " - which indicates how one must " *feel one's way* " through a labyrinth and also that the relationship to the future does not enter into a theoretical, optical perspective, cannot be taken as horizon."¹⁰⁶ Dit *voelen doorheen* manifesteert zich in het moment waarop de verschuiving in het diagram van 55 onder invloed van dat van het Palais de la Dynastie plaatsvindt. Mriziga volgt het tegelgrid niet, waardoor zijn passen steeds relationeel zijn, nooit louter van zichzelf en steeds *doorvoeld*. Een verantwoordelijke omgang met de wereld die nooit vervalt in defaitisme en waar handeling dus niet onmogelijk, maar louter nederig wordt. Luisterend naar gisteren vanuit vandaag zoekend naar morgen: Ariadne, Ariadne, *always already* Ariadne.

¹⁰⁵ Hollier, *Against architecture*, 60-61.

¹⁰⁶ Hollier, *Against architecture*, 60.

6. "TO CROSS THROUGH:" BESLUIT

Maar de mensen liepen onverschillig verder en het liet hen helemaal koud dat een of andere rivier van eeuw naar eeuw midden door hun vergankelijke stad stroomde. Ze keek opnieuw naar de rivier. Ze voelde zich intens droevig. Ze begreep dat wat ze zag een afscheid was.¹⁰⁷

Doorheen de masterproef *Architectuur choreografen / choreografie architecturen* werd een weefsel geweven om de relatie tussen architectuur en choreografie in het werk van Radouan Mriziga, hier specifiek zijn solo 55, te beginnen denken. Hiervoor werden vier grote momenten in Mrizigas esthetisch weefsel opgerekt om ze tot een leesbaar punt te brengen, zonder die volledig transparant te ontrafelen. De drie eerste hoofdstukken weefden in een steeds concreter wordende richting en het vierde permitteerde zich een dromerigere bijna abstraherende beweging.

In het eerste hoofdstuk werd er gekeken naar de mogelijkheden om een relatie tussen architectuur en choreografie aan te zetten. Een onderzoek naar de schering enerzijds en de inslag anderzijds als het ware, een analyse naar *hoe* ze op het weefgetouw geplaatst zijn. Hiervoor werd Michel de Certeaus begrippenpaar 'plaats' en 'ruimte,' aangevuld met Tim Ingolds denken over 'de lijn' en 'de cirkel,' gebruikt. Er werd beargumenteerd dat Mriziga in de manier waarop hij het grondplan tapet, de stabiliteit van De Certeaus plaats verweeft met de dynamiek van diens ruimte. Zo bleek het middelpunt van het grondplan - wat per definitie *plaats* zou zijn, aangezien het dingen vastzet en lokaliseert - het resultaat van een ruimtelijke handeling: het snijpunt van twee lijnen die door Mriziga getapet werden. Die lijnen verschenen zelf ook als een verweven plaats-ruimte. An sich zijn ze immers stabiel, dat wil zeggen ze bewegen niet, maar omdat Mriziga de lijnen *tijdens* de voorstelling tapet dragen ze een soort residu van zijn handeling en dus ruimtelijke dynamiek.

Ook in vormelijkheid werd het grondplan in dit plaats-ruimte-weefsel geweven want de cirkel en het vierkant maken een gelijkaardige nuancerende beweging. Als vorm zijn ze immers de vormen par excellence die *plaatsen* (de cirkel nog explicieter dan het vierkant) aangezien de punten bij de cirkel en de zijden bij het vierkant op gelijke afstand van het middelpunt staan. Hierdoor concentreren en plaatsen ze betekenis op dit midden. Beiden worden ze echter vanuit hun diagonalen getekend en dus pas in tweede instantie omlijnd. Eerst wordt hun *richting* (en dus ruimte) aangegeven om pas daarna een centrerende plaatsende beweging te maken door de omlijning te tapen. Verder articuleert het vierkant heel duidelijk een oriëntatie doormiddel van haar vier zijden. Relationaliteit (een ruimtelijk kenmerk) wordt er mogelijk maakt. Ook Mrizigas cirkel laat deze oriëntatie toe omdat het geen volledige cirkel is, maar een twaalfpuntige cirkel waar dus in op zijn minst twaalf richtingen relationaliteit mogelijk is.

¹⁰⁷ Milan Kundera, *De ondraaglijke lichtheid van het bestaan*, Vert. Jana Beranová (Amsterdam: Ambo/Anthos uitgevers, 1998), 139-141.

Het plaats-ruimte-weefsel werd ook toegepast op de architectuur van het Palais de la Dynastie. Er werd gesteld dat Mriziga die architectuur niet wegwast om zijn voorstelling te accommoderen. De ramen blijven zichtbaar, de tegelvloer niet bedekt door een balletvloer etc. De *ruimtelijke* kwaliteiten van het gebouw (wat per definitie, gezien haar stabiliteit en soliditeit, plaats is) worden in de voorstelling toegelaten: de verticaliteit van de ramen, het natuurlijk licht dat door de ramen valt, het grid van de tegelvloer etc. Het gebouw op een dergelijke manier door Mriziga benaderd, werd geconceptualiseerd als een *architecture-trouvée*. Het is een architectuur die per definitie plaats is, maar die de mogelijkheid tot ruimte in zich draagt. Doordat zowel de choreografie van 55 als het Palais de la Dynastie plaatsende én ruimtelijke kwaliteiten bezitten, dient de mogelijkheid van relatie zich aan. Want zowel architectuur als choreografie kunnen de plaats van de ander tot ruimte opladen en vice versa.

De mogelijkheid van relationaliteit tussen 55 en het Palais de la Dynastie werd vervolgens in het tweede hoofdstuk geactualiseerd aan de hand van Erin Mannings filosofie. Zo werd er gesteld dat het grondplan van de voorstelling en het grid van het Palais de la Dynastie werken als een diagrammatische praxis. Niet louter om ruimte te maken, maar ook om te plaatsen, conform het plaats-ruimte-weefsel dat eerder opgezet werd. Doormiddel van een nuance die aan Mannings denken over beweging in ruimte werd aangebracht, waar lichaam en architectuur zowel samen gedacht kunnen worden én hun eigenheid bewaren (als een weefsel waarbij prints veranderen maar de kleuren hetzelfde blijven) werden de diagrammen van lichaam en architectuur met elkaar verweven in een radicaal niet-hiërarchisch architecturaal lichaam. Verder werd er beargumenteerd dat deze verwevenheid impliceert dat Mriziga in de opvoeringsgeschiedenis van 55 'eerdere' architectuur kan meenemen en opnieuw verweven met de 'huidige'. Het architecturaal lichaam heeft *always already* een plaats en hoeft die niet koortsachtig te zoeken, als crisis.

In een derde beweging werd vervolgens ingezoomd op de implicaties van het architecturaal lichaam op de manier waarop Mriziga 'plaats' benadert en werd er een manier gezocht om te concretiseren *hoe* die architectuur kan meegenomen worden. Hiervoor werd gekeken naar de twaalfpuntige cirkel en de manier waarop Mriziga beweging genereert, aangezien zich hier een parallel tussen lichaam en architectuur manifesteert. Ze beginnen immers vanuit een 'punt' (de twaalfpuntige cirkel en het anatomische gewricht) dat in beide gevallen op een gelijkaardige manier werkt: als Jacques Derridas inter-ruptor. Deze parallel werd strak getrokken en er werd gesteld dat de twaalfpuntige cirkel als gewricht werkt en zo de architectuur onstabiel maakt. Dit werd vervolgens doorgedacht (via 3600 en 7) en resulteerde in een analyse waarbij de architectuur zelf de mogelijkheid van plooiën in de vorm van gewrichten in zich draagt en die samen met het lichaam articuleert. Opnieuw het architecturaal lichaam naast elkaar, niet de ene dominant over de andere. Er werd beargumenteerd dat de plooiën van de gewrichten de architectuur kan ontdoen van haar Deleuziaanse gestreeptheid (de institutionalisering) en op die manier brengt naar een situatie waarbij de architectuur an sich geaffirmeerd en onderzocht kan worden, zonder kritiek op de architectuur-als-instituut onmogelijk te maken en zonder te vervallen in de totale vrijheid van Deleuzes gladder ruimte. Een lichaam dat verantwoordelijk is voor de architectuur.

De analyses van 55 in de voorgaande hoofdstukken leunen tegen een hersituering van de figuur van 'de' mens in Mrizigas werk aan, een figuur die in tegenstelling tot de humanistische mens die tot alles in staat is, een eerder nederige plek in de wereld heeft. En het is hier dat het laatste hoofdstuk al wevend een opmaat suggereerde richting een manier om het mensbeeld in Mrizigas werk te conceptualiseren. Hiervoor werd allereerst met Tim Ingold opnieuw ingegaan op het geometrische grondplan van 55, de meest expliciete manifestatie van de manier waarop Mriziga zich ten opzichte van *wereld* verhoudt. Aan de hand van Ingolds concepten 'meshwork' en 'netwerk' bleek dat Mrizigas geometrie niet *echt* door één van die termen gevat kan worden en dat bijgevolg de figuur van de mens niet volledig met respectievelijk 'de wandelaar' of 'de reiziger' gedacht kan worden. Er werd dan ook gesteld dat eerder dan net of netwerk, Mrizigas grondplan - met Derrida en Georges Bataille - een weefsel is en dat hij er als Ariadne verschijnt. Ze luistert en weeft bescheiden haar weefsel doorheen het labrynt van de wereld, waarbij de reiziger en de wandelaar als mogelijke figuren geïncorporeerd zijn, maar niet als alfa of omega. Ze privilegieert niet de route boven de bestemming en bevindt zich niet op een Newtoniaans platform. Ariadne beweegt *always already* met die wereld, verantwoordelijk en niet almachtig.

De masterproef *Architectuur choreografen / choreografie architecturen* laat op zijn minst drie grote draden in haar weefsel los om op verder te weven. Als eerste kan er in verder onderzoek op een expliciet architectuurtheoretische manier met Mrizigas werk omgegaan worden door te kijken naar de notie van 'de ambachtsman', waar Adolf Loos en Bart Verschaffel bruikbare denkers voor zijn. Ook kan met Mrizigas werk een discours opgezet worden over functionalisme, opnieuw met Loos, maar geplooid met de Maghrebijnse architecturale traditie waar het ornament geen misdaad, maar een natuurlijke uitwaas is van de vorm die functie volgt. Er kan met andere woorden gedacht worden over *welke* architectuur gebouwd kan worden, *hoe* die te conceptualiseren en *welke* figuur van de architect die kan vormgeven. De notie 'starchitect' kan er plaatsmaken voor een architect die, net als Mriziga, vanuit Ariadne vertrekt. Tot slot kan in verder onderzoek tevens de opvoeringsgeschiedenis van Mrizigas voorstellingen als casus genomen worden om te bekijken hoe hij met 'site-specificiteit' en het theater omgaat. Dit kan aan de hand van Miwon Kwons *One place after another: notes on site specificity*.

Een tweede draad gaat eerder richting een posthumanistisch en nieuw materialistisch discours, waar Mrizigas werk, zoals hier uiteengezet, zich ook in laat denken. De notie van architecture-trouvée zou kunnen geplaatst worden in een nieuw materialistisch denkkader bijvoorbeeld. Mrizigas werk kan tevens dienen als een soort nuancering in temporaliteit van het posthumanistisch discours. Derrida behandelt immers het weefsel in zijn *Point de folie* in de tijd van het 'maintenant' dat zowel 'nu' als 'volhouden' betekent. Hiermee kan de drang om vooruit te gaan tegengewerkt worden:

Maintenant *neither a modernist signal nor even a salute to postmodernity. The post-s and posters which proliferate today [...] still surrender to the historicist urge. Everything marks an era, even the decentering of the subject: posthumanism. It is as if one again wished to put a linear succession in order, to periodize, to distinguish between before and after, to limit the risks of reversibility or repetition, transformation or permutation: an ideology of progress.*¹⁰⁸

De derde draad van waaruit kan verder geweven worden in deze masterproef is de draad die er niet in aanwezig is. Het grootste hiaat in *Architectuur choreografen / choreografie architecturen* is immers de afwezigheid van niet-westerse literatuur om Mrizigas werk te kunnen analyseren. Verder onderzoek moet dus focussen op het verweven van de Westerse discoursen die in deze masterproef wel gebruikt werden, met die van het werk van Edouard Glissant en Bell Hooks' *Eating the other: desire and resistance* bijvoorbeeld, maar zeker denkers uit Amazigh studies die in recent werk van Mriziga meer en meer prominentie krijgen.

Het is de basis van zijn nieuwe cyclus die de origines van de godin Athena onderzoekt en haar *always already* geplooidheid met de Etruskische en Amazigh mythologieën. Hij gebruikt drie godinnen als basis om deze evolutie te schetsen. Het verweven van Westerse discoursen en die van Amazigh past binnen Mrizigas denken over kennisproductie en het belang van de bescherming van de precare niet-westerse kennis: rapmuziek, poëzie en Amazigh filosofie. Een mooi uitgangspunt uit het Westerse denken en richting precairdere vormen van kennis kan Milan Kunderas *De ondraaglijke lichtheid van het bestaan* zijn. Hij verweeft er lichtheid met zwaarte en nuanceert beide categorieën door te stellen dat lichtheid niet per se positief hoeft te zijn en zwaarte niet per se negatief. De zware verantwoordelijkheid voor de precariteit van niet-westerse kennis kan verweven worden met de lichte macht van die van de Westerse denktradities. Het weefsel om koloniale dominantie én essentialisering te weren.

“Ariadne, ich liebe dich.”

Dionysos

- FRIEDRICH NIETZSCHE

¹⁰⁸ Derrida, *Point de folie*, 306.

We vinden het allemaal ondenkbaar dat je grote liefde iets lichts zou kunnen zijn - iets dat niets weegt, we veronderstellen dat onze liefde iets is dat moest zijn, dat zonder haar ons leven niet ons leven zou zijn. We voelen dat de fronsende Beethoven met zijn verschrikkelijke haardos in eigen persoon voor onze grote liefde zijn *Ess muss sein!* speelt.

Tomas dacht aan Tereza's opmerking over zijn vriend Z. en constateerde dat er uit het verhaal van zijn grote liefde geen 'Ess muss sein!' klonk, maar eerder 'Ess könnte auch anders sein', het kon ook anders.

- MILAN KUNDERA

(De ondraaglijke lichtheid van het bestaan)

7. BIBLIOGRAFIE

Bachelard, Gaston. *Poetics of space*. Vertaald door Maria Jolas. Boston, Massachusetts: Beacon Press, 1994.

Brihang. "Morsen." Op *zolangmogelijk*. CD. 2016.

Davidts, Wouter. *Triple bond: essays on art, architecture and museums*. Amsterdam: Valiz, 2017.

De Certeau, Michel. *The practice of everyday life*. Vertaald door Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 2000.

Derrida, Jacques. "Point de folie - maintenant l'architecture." In: *Rethinking architecture: a reader in cultural theory*. Onder redactie van Neil Leach, 305-317. Londen: Routledge, 1997.

Gins, Madeline en Arakawa. *Architectural body*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2002.

Glissant, Edouard. *Poetics of relation*. Vertaald door Betsy Wing. Michigan: The University of Michigan Press, 1997.

Grau, Max. *You'll be alright sugar revisited*. Online beschikbaar: <https://vimeo.com/97220887>. 2014.

Hollier, Denis. *Against architecture: the writings of Georges Bataille*. Vertaald door Betsy Wing. Massachusetts: MIT Press, 1993.

Ingold, Tim. *Lines: a brief history*. New-York: Routledge, 2007.

Kundera, Milan. *De ondraaglijke lichtheid van het bestaan*. Vertaald door Jana Beranová. Amsterdam: Ambo/Anthos uitgevers, 1998.

Manning, Erin. *Always more than one. Individuation's dance*. V.S.: Duke University Press, 2013.

—. *Relationescapes: Movement, art, philosophy*. Cambridge: MIT Press, 2009.

Parr, Adrian, ed. *The Deleuze dictionary: revised edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

Tschumi, Bernard. *Architecture and disjunction*. Cambridge: MIT Press, 1996.

VOORSTELLINGEN

55. Door Radouan Mriziga. Brussel: Palais de la Dynastie, 2015.

3600. Door Radouan Mriziga. Brussel: Kaaistudio's, 2016.

7. Door Radouan Mriziga. Brussel: Kaaitheater, 2017.

0.KANAL. Door Radouan Mriziga. Brussel: KANAL, 2019.