

What's Your Move?

Een esthetische en maatschappelijke analyse van de
'Choreographic Objects' van William Forsythe

Luce Moelans

Masterproef aangeboden binnen de opleiding
master in de Kunstwetenschappen.
Academiejaar 2014-2015

Promotor prof. dr. Hilde Van Gelder
Co-promotor prof. dr. Stéphane Symons
164 908 tekens

INHOUDSTAFEL

BIBLIOGRAFIE	IV
INLEIDING	1
1 CHOREOGRAFISCHE OBJECTEN?	6
1.1 Het choreografisch probleem.....	6
1.2 Choreografie in enkele historische incarnaties	9
1.3 Choreografie als ruimer concept bij Forsythe	12
1.4 Vroege voorbeelden.....	14
2 LICHAAMS- EN RUIMTEBEWUSTWORDING	18
2.1 Interactie met een idee	19
2.2 Belichaamde perceptie – Belichaamde intelligentie.....	22
2.3 Kennis in het danserslichaam	24
2.3.1 Proprioceptie	24
2.3.2 Ruimtebewustzijn.....	26
2.3.3 <i>Entrainment</i>	26
2.4 ‘Post-minimalistische’ interactieve installaties als choreografische objecten.....	28
3 “DESIRE TO DANCE” ALS DEMOCRATISCH IDEEAAL	32
3.1 Het zelforganiserende lichaam op podium	33
3.2 Het genereren van alternatieve bewegingen.....	34
3.2.1 Enkele dansconstructies en andere methoden	34
3.2.2 <i>No to spectacle no to virtuosity</i>	37
3.3 Het democratisch project van Judson	41
3.4 Interventies in de publieke ruimte	44

4	<i>HOW TO MOVE POLITICALLY</i>	47
4.1	Maatschappelijke relevantie van choreografie	47
4.1.1	Maatschappijtheorie	48
4.1.2	De constructie van een sociale ruimte.....	50
4.2	Een choreopolitiek alternatief.....	52
4.3	<i>Planning the unpredictable</i>	54
4.4	Kritiek op participatiekunst	56
	CONCLUSIE	59
	BIJLAGE 1 AFBEELDINGEN	63
	BIJLAGE 2 OVERZICHT VAN CHOREOGRAFISCHE OBJECTEN	79
	SAMENVATTING	81

BIBLIOGRAFIE

A WERKEN

Banes, Sally, *Greenwich Village 1963. Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*. Durham/London: Duke University Press, 1993.

—, *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. 2de verb.uitg., Middletown: Wesleyan University Press, 1987.

Bishop, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London/New York: Verso, 2012.

—, *Installation Art. A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005.

Burt, Ramsay, *Judson Dance Theater. Performative Traces*. London/New York: Routledge, 2006.

Forti, Simone, *Handbook in Motion*. Halifax/New York: Press of the Nova Scotia College of Art and Design / New York University Press, 1974.

Foster, Susan Leigh, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*. London/New York: Routledge, 2011.

Foucault, Michel, *Discipline, Toezicht en Straf. De Geboorte van de Gevangenis*. Vert. uit Frans door Vertalerscollectief, 2de uitg., Groningen: Historische Uitgeverij, 1997.

Fried, Michael, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

Gehm, Sabine, Pirkko Husemann en Katharina von Wilcke (eds.), *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*. Verlag: Transcript, 2007.

Hall, Edward T., *The Dance of Life. The Other Dimension of Time*. Garden City (New York): Anchor Press/Doubleday, 1984.

Hewitt, Andrew, *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham/London: Duke University Press, 2005.

Lee, Carol, *Ballet in Western Culture. A History of its Origins and Evolution*. New York/London: Routledge, 2002.

Lepecki, André (ed.), *Dance, Documents of Contemporary Art*. London/Cambridge (Massachusetts): Whitechapel Gallery/The MIT Press, 2012.

— (ed.), *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.

Meyer, James, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*. New Haven: Yale University Press, 2001.

Morris, Robert, *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, October Books. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 1995.

Rainer, Yvonne, *Work 1961-1973*. Halifax/New York: Press of the Nova Scotia College of Art and Design/New York University Press, 1974.

Rancière, Jacques, *The Emancipated Spectator*. Vert. uit Frans door Gregory Elliott, 2de uitg., London/New York: Verso, 2011.

— , *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. Vert. uit Frans door Gabriel Rockhill, 8e uitg., London/New York: Continuum International Publishing Group, 2011.

— , *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Vert. uit Frans door Steven Corcoran, London/New York: Continuum International Publishing Group, 2010.

Spier, Steven (ed.), *William Forsythe and the Practice of Choreography. It Starts from Any Point*. London/New York: Routledge, 2011.

Van Gelder, Hilde, *Temporality and the Experience of Time in Art of the 1960s*. Ongepubliceerde doctoraatsverhandeling, Leuven: Katholieke Universiteit Leuven, 2000.

B ARTIKELS

Allsopp, Ric en André Lepecki, 'Editorial. On Choreography', *Performance Research*, 13, 1 (2008): 1-6.

Banes, Sally, 'Democracy's Body. Judson Dance Theatre and Its Legacy', *Performing Arts Journal*, 5, 2 (1981): 98-107.

Barrios Solano, Marlon, 'William Forsythe on his interactive online project Synchronous Objects', *Contact Quarterly*, 35, 2 (2010): 28-30.

Brandstetter, Gabriele, 'Defigurative Choreography. From Marcel Duchamp to William Forsythe', *The Drama Review*, 42, 4 (1998): 37-55.

De Laet, Timmy, 'Het is theater zoals te verwachten maar niet te voorzien is. Over het nut en nadeel van re-enactment voor de kunsten', *Etcetera*, 26, 114 (2008): 3-8.

Deleuze, Gilles, 'Postscript on the Societies of Control', *October*, 59 (1992): 3-7.

Dempster, Elizabeth, 'The Choreography of the Pedestrian', *Performance Research*, 13, 1 (2008): 23-28.

Driver, Senta, 'A Conversation with William Forsythe', *Ballet Review*, 18, 1 (1990): 86-97.

Franko, Mark, 'Archaeological choreographic practices. Foucault and Forsythe', *History of Human Sciences*, 24, 4 (2011): 97-112.

—, 'Dance and the Political. States of Exception', *Dance Research Journal*, 38, 1-2 (2006): 3-18.

Gardner, Sally, 'Notes on Choreography', *Performance Research*, 13, 1 (2008): 55-60.

Hirsch, Nikolaus en William Forsythe, 'Planning the Unpredictable. William Forsythe talks to architect Nikolaus Hirsch about the temporarity of body, space and dance', *Ballet-tanz. Das Jahrbuch: Forsythe, Bill's Universe* (2004): 20-25.

Kaiser, Paul en William Forsythe, 'Dance Geometry. William Forsythe in dialogue with Paul Kaiser', *Performance Research*, 4, 2 (1999): 64-71.

Kolb, Alexandra, 'Current Trends in Contemporary Choreography. A Political Critique', *Dance Research Journal*, 45, 3 (2013): 29-52.

- Laermans, Rudi, 'Dance in General' or Choreographing the Public, Making Assemblages', *Performance Research*, 13, 1 (2008): 7-14.
- Lambrechts, An-Marie, 'Een hoofd vol sneeuw. Het denkend dansen van William Forsythe', *Etcetera*, 11, 41 (1993): 11-15.
- Lepecki, André, 'Choreopolice and Choreopolitics: or, the task of the dancer', *TDR/The Drama Review*, 57, 4 (2013): 13-27.
- Manning, Susan, 'Modernist Dogma and Post-modern Rhetoric. A Response to Sally Banes' *Terpsichore in Sneakers*', *TDR/The Drama Review*, 32, 4 (1988): 32-39.
- Morris, Robert, 'Notes on Dance', *The Tulane Drama Review*, 10, 2 (1965): 179-186.
- Siegmund, Gerald, 'Op afstand bestuurd dansers, choreografie zonder lichamen. Over nieuwe ontwikkelingen in het werk van William Forsythe', *Etcetera*, 32, 136 (2014): 23-28.
- Spier, Steven, 'Dancing and Drawing, Choreography and Architecture', *The Journal of Architecture*, 10, 4 (2005): 349-364.
- , 'Tight Roaring Circle': Organizing the Organization of Bodies in Space', *NTQ/New Theatre Quarterly*, 14, 55 (1998): 202-209.
- , 'Engendering and Composing Movement. William Forsythe and the Ballett Frankfurt', *The Journal of Architecture*, 3, 2 (1998b): 135-146.
- Spivey, Virginia B., 'The Minimal Presence of Simone Forti', *Woman's Art Journal*, 30, 1 (2009): 11-18.
- Stanger, Arabella, 'The Choreography of Space. Towards a Socio-Aesthetics of Dance', *NTQ/New Theatre Quarterly*, 30, 1 (2014): 72-89.
- Sulcas, Roslyn, 'William Forsythe. The poetry of Disappearance and the great tradition', *Dance Theatre Journal*, 9, 1 (1991): 4-7, 32-33.
- Van Imschoot, Myriam, 'De natuur is mijn richtsnoer'. Een gesprek met Anna Halprin', *Etcetera*, 26, 114 (2008): 8-12.
- Weinstein, Beth, 'Performing Architectures. Closed and open logics of mutable scenes', *Performance Research*, 18, 3 (2013): 161-168.

C TENTOONSTELLINGSCATALOGI

Rosenthal, Stephanie (ed.), *Move. Choreographing You. Art and Dance Since the 1960s*, tent. cat. London: Hayward Gallery, Hayward Publishing, 2010.

D DIGITALE BRONNEN

Artangel, 'Tight Roaring Circle', http://www.artangel.org.uk/projects/1997/tight_roaring_circle, laatste toegang 26/05/2015.

Baas, Michael, 'Forsythe lässt Basler Bäume tanzen', *Badische Zeitung* (5 juni 2013), <http://www.badische-zeitung.de/kultur-sonstige/forsythe-laesst-basler-baeume-tanzen--72483862.html>, laatste toegang 05/08/2015.

Balletco, 'Transcript of Interview William Forsythe on BBC Radio 3 by John Tusa' (2003), http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_03/feb03/interview_bbc_forsythe.htm, laatste toegang 26/05/2015.

Baur, Simon, 'Wenn Bäume lernen, den 'Harlem Shake' zu tanzen', *Basellandschaftliche Zeitung* (6 juni 2013), <http://www.basellandschaftlichezeitung.ch/basel/basel-stadt/wenn-baeume-lernen-den-harlem-shake-zu-tanzen-126688282>, laatste toegang 05/08/2015.

Brown, Ismene, 'Q&A Special: Choreographer William Forsythe Over Time' (2009), <http://www.theartsdesk.com/print/43>, laatste toegang 26/05/2015.

deSingel, 'Forsythe Lectures / Pieter T'Jonck' (2014), <https://www.youtube.com/watch?v=PNVxbT0gnzI>, laatste toegang 05/07/2015.

deSingel, 'Forsythe Lectures / William Forsythe - Freya Vass-Rhee' (2014), <https://www.youtube.com/watch?v=jf2mIukMy9o>, laatste toegang 04/07/2015.

Movement Research/ Zachary Whittenburg, 'William Forsythe in conversation with Zachary Whittenburg' (2012), <http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=5213>, laatste toegang 26/05/2015.

Renema, Sybren, 'Redistributing the sensible: The culture industry under the sign of post-fordism' (2013), <http://www.artandeducation.net/paper/redistributing-the-sensible-the-culture-industry-under-the-sign-of-post-fordism/>, laatste toegang 05/08/2015.

Staat in Groningen, 'Stadsmarkeringen', <http://www.statingroningen.nl/manifestatie/5/stadsmarkeringen>, laatste toegang 26/06/2015.

TATE, 'Simon Grant interviews Robert Morris', <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/simon-grant-interviews-robert-morris>, laatste toegang 19/07/2015.

The Forsythe Company, 'Choreographic Objects', <http://www.williamforsythe.de/installations.html>, laatste toegang 05/08/2015.

This is Tomorrow, 'Robert Morris: Bodyspacemotionthings', <http://thisistomorrow.info/articles/robert-morris-bodyspacemotionthings>, laatste toegang 19/07/2015.

T'Jonck, Pieter, 'The interchangeability of dance and visual art after Duchamp' (2002), <http://www.sarma.be/docs/805>, laatste toegang 26/05/2015.

INLEIDING

Het kan om het even welk startpunt hebben. Deze masterpaper is het resultaat van een uitgebreid onderzoeksproces dat vertrok vanuit verschillende vragen. Welke linken kunnen historisch ontwaard worden tussen dans en beeldende kunst? Was er op bepaalde momenten sprake van (wederzijdse) beïnvloeding tussen beide domeinen? Wat zijn de consequenties van het gebruiken van een lichaam als medium in kunst? Wat kan het methodologisch opleveren om methoden of concepten uit danstheorie toe te passen in een kunstwetenschappelijk onderzoek, en vice versa? Kan dans een politieke betekenis hebben, of biedt dans specifieke maatschappelijke inzichten? Maar ook: wat is choreografie, en kan dit concept aangewend worden in het denken over de samenleving?

Echter, de beperkingen van deze thesis laten niet toe om die interessevelden allemaal voldoende aandacht te schenken. Deze diverse maar fundamentele vraagstellingen zijn gekristalliseerd tot een grondige analyse van het werk van choreograaf William Forsythe (New York, ° 1949), meer bepaald van een aantal installatiewerken die door hem benoemd worden als ‘choreografische objecten’. Deze benaming wijst al op een synthese van dans-gerelateerde methoden en formele aspecten uit de beeldende kunst en biedt daarom een vruchtbare insteek voor bovenstaande onderwerpen. Dit onderzoek tracht aldus voornamelijk te ontrafelen wat de specifieke karakteristieken zijn van Forsythes choreografische objecten, en dat vanuit een visueel, conceptueel en spectatoriaal oogpunt. Hierbij wordt geput uit zowel danstheoretische als kunstwetenschappelijke bronnen, aangevuld met relevante politiek-maatschappelijke concepten.

Hoewel de focus ligt op de installatiewerken, dient om praktische en methodologische redenen ook het dansante werk van Forsythe in beschouwing genomen te worden. De choreograaf wordt internationaal geroemd als één van de grootste innovators in (klassieke) dans, wat resulteert in talrijke publicaties, artikels en interviews over zijn podiumpraktijk. Het beeldende oeuvre — als het al in deze teksten vermeld wordt — wordt louter descriptief en zeer beknopt besproken, vaak als kleine uitweiding vanuit de analyse van een specifiek danswerk. De voornaamste

¹ Interview met Freya Vass-Rhee, Colloquium deSingel ‘Focus op theorie en praxis in het oeuvre van William Forsythe’, 15/03/2014, <https://www.youtube.com/watch?v=jf2mIukMy9o>, laatste toegang 04/07/2015: “Het kan om het even welk startpunt hebben.” [alle vertalingen zijn door de auteur, tenzij anders aangegeven]

uitzondering hierop vormen een aantal artikels van architectuurtheoreticus Steven Spier.² Hoewel volledig gewijd aan enkele voorbeelden van de choreografische objecten, missen deze teksten toch theoretische diepgang. Daarnaast heeft Forsythe in 2008 zelf een paper geschreven met de titel *Choreographic Objects*. Uit de ietwat hermetische bewoordingen blijkt dat zijn beeldend oeuvre conceptueel veel rijker is dan de overige literatuur doet uitschijnen. Algemeen betekent die beperkte discursieve belangstelling voor de installaties (zowel vanuit de dans- als de kunstwereld) een volledig ontbreken van kritische bedenkingen over de artistieke doelen die Forsythe naar eigen zeggen nastreeft.

In bepaalde opzichten zijn de installatiewerken een voortzetting in een ander medium van vraagstellingen en experimenten uit Forsythes uitgebreid podiumoeuvre. Als artistiek leider bij Ballet Frankfurt vanaf 1984, en aansluitend vanaf 2005 bij The Forsythe Company (Frankfurt en Dresden) bouwt hij een sterke internationale reputatie op als vernieuwer. Op een consequente manier tracht hij de parameters van klassiek ballet, van het theater-apparatus, en van de verhouding tot de toeschouwer, te onderzoeken en her-denken. Het resultaat is een meer eigentijdse kunstvorm. En dit kan om het even welk startpunt hebben. Het in vraag stellen van de formele grondslagen van het klassieke bewegingsvocabulary begint met de zoektocht van een ontdekkingsreiziger naar de exacte locatie van de Zuidpool (*Die Befragung des Robert Scott*, 1986). Beelden van Amerikaanse televisiepredikanten inspireren tot een onderzoek van de (politieke) relaties werkzaam in een dansgezelschap (*Alien/a(c)tion*, 1992). Zijn balletten zijn geen uiting van een universele of transcendente betekenis. Het is dans die in de eerste plaats zichzelf bevraagt. Hierin toont zich een diepgaande invloed van poststructuralistische denkers zoals Roland Barthes, Michel Foucault en Jacques Derrida.³

Concreet betekent dit bijvoorbeeld het nadrukkelijk tonen van bewegingen die normaal verdoezeld worden (overgangen, voorbereidingen, dagelijkse gestes) of het gebruik van improvisatie als choreografische werkwijze tijdens de uitvoering van een voorstelling. Op die manier wordt de mogelijkheid tot mislukking steeds toegelaten. Van de toeschouwer wordt een actieve kijkhouding gevraagd door middel van methoden die de verwachtingspatronen doorbreken: er is geen middelpunt om de blik op te richten, geen aanwijzing over waar te kijken

² Steven Spier, 'Tight Roaring Circle': Organizing the Organization of Bodies in Space', *NTQ/New Theatre Quarterly*, 14, 55 (1998): 202-209; Steven Spier, 'Choreographic thinking and amateur bodies', in Steven Spier (ed.), *William Forsythe and the Practice of Choreography. It Starts from Any Point*, London/New York: Routledge, 2011: 139-150.

³ Gabriele Brandstetter, 'Defigurative Choreography. From Marcel Duchamp to William Forsythe', *The Drama Review*, 42, 4 (1998): 44; Roslyn Sulcas, 'William Forsythe. The poetry of Disappearance and the great tradition', *Dance Theatre Journal*, 9, 1 (1991): 32.

of soms zelfs geen duidelijk begin en einde aan de voorstelling. Hiernaast stelt Forsythe eveneens zijn eigen positie als choreograaf en auteur ter discussie. Er wordt veel belang gehecht aan de samenwerking met de uitvoerende dansers in het maakproces. Bovendien ziet hij de performance van een stuk evengoed als een proces — in plaats van als statisch afgewerkt product — dat in grote mate bepaald wordt door de performers, de situatie en de eventuele interactie met het publiek.

Algemeen gesteld gebruikt Forsythe de klassieke danstaal om te onderzoeken of we ons bewust zijn van de representatieve mogelijkheden van het lichaam. Dit komt nog sterker naar boven in de recentere werken, waarschijnlijk mede dankzij de vrijheid die het werken met een onafhankelijk gezelschap hem bood (vanaf 2005). De focus op het bevragen van de eigen kunstvorm blijkt zich te verbreden tot een zoektocht naar de grondslagen van choreografie in ruimere zin, en naar choreografische organisatieprincipes van lichamen. Dit roept tevens vragen op over de wijze waarop lichamen samen (kunnen) zijn in een gedeelde ruimte; vragen die onvermijdelijk sociaal-maatschappelijke implicaties hebben. Het zijn precies deze aspecten die centraal staan in de ontwikkeling van de choreografische objecten.

Doorheen dit onderzoek worden de beeldende werken van Forsythe benaderd als participatieve installatiewerken. Claire Bishop definieert installatiekunst als kunstwerken waarin een object of ensemble van objecten, samen met de locatie waarin het geplaatst wordt, behandeld moet worden als een singuliere entiteit. Hiermee wordt een ruimte gecreëerd waarin de toeschouwer fysiek moet binnentreden en een letterlijke aanwezigheid moet innemen als belichaamd kijker. Met installatiekunst wordt gestreefd naar een verscherping van de bewuste beleving van de objecten en onze lichamelijke reactie daarop.⁴ Participatieve kunst anderzijds hecht volgens Bishop minder belang aan de objecten of de ruimte: het centrale artistieke medium, het materiaal waaruit het kunstwerk bestaat zijn de deelnemende mensen. Het gaat daarbij veelal om de gelijktijdige participatie door een (grotere) groep bezoekers, wat wijst op een impliciete politiek-maatschappelijke gevoeligheid. Deze kunstenaars streven vooral naar een gewijzigde verhouding tussen kunstobject, artiest en publiek: de artiest is producent van situaties zonder duidelijk begin of einde, waarin het publiek niet als toekijker maar als coproducent of participant wordt beschouwd.⁵

⁴ Claire Bishop, *Installation Art. A Critical History*, London: Tate Publishing, 2005: 6.

⁵ Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York: Verso, 2012: 1-2.

Maar wat maakt de kunstwerken van Forsythe specifiek tot choreografische objecten, tot een eventueel apart te benoemen subcategorie van participatieve installatiekunst? In het eerste hoofdstuk wordt, voornamelijk op basis van Forsythes eigen schrijven en interviews, geanalyseerd wat de intenties van de artiest zijn. De conceptie van choreografische objecten vertrekt vanuit een historisch geworteld onderzoek naar wat choreografie kan zijn, alsook naar mogelijke uitingen van choreografisch denken. Op basis hiervan kunnen een aantal centrale kenmerken als doelstellingen afgelijnd worden. Die worden vervolgens getoetst aan de twee eerste beeldende werken van de choreograaf: *The Books of Groningen: Stadsmarkering S07* uit 1990 en *White Bouncy Castle* uit 1997.

Belangrijk is echter dat de centrale aspecten en doelen die getraceerd worden in dit beginhoofdstuk geen nieuwe werkvormen of gevoeligheden zijn: aan elk van de aangehaalde elementen kunnen historische tegenhangers uit de neo-avant-garde van de jaren 1960 gelinkt worden. Door een doorgedreven zelf-reflexieve en zelfkritische houding van vele artiesten, kende de kunstwereld in deze periode enkele paradigmatische verschuivingen. De grondslagen van wat kunst is of kan zijn, werden consequent in vraag gesteld — zoals noties rond auteurschap, de relatie met tijd, materialiteit en de beleving van de kijker. Daarnaast werd het Romantische geloof in de esthetische ervaring als transcendent ten opzichte van wereldlijke aangelegenheden achtergelaten. Kunstwerken dienden vooral geworteld te zijn in de dagelijkse ervaring, om onze beleving van de (immanente) wereld te transformeren.⁶ Niet toevallig ontwaart Bishop belangrijke ontwikkelingen in zowel installatie- als participatieve kunst in deze kunsthistorische periode.⁷

In het tweede en derde hoofdstuk wordt achterhaald op welke manier bepaalde neo-avant-gardistische noties toepasbaar zijn op het werk van Forsythe, maar ook wat de eventuele verschillen met of actualisaties van dit gedachtengoed zijn. Eerst wordt de status van het object bij Forsythe bevraagd door gebruik te maken van een begrippenapparaat afgeleid uit het Minimalisme. Het uitgangspunt hierbij is de bewustmaking van de belichaamde ervaring van de toeschouwer door de vormgeving van de objecten én hun plaatsing in de ruimte. Daarnaast wordt echter ook de fysieke participatie van toeschouwers aangemoedigd door de choreograaf. Is die participatie misschien noodzakelijk om de volledige reikwijdte van Forsythes artistieke intenties aan de oppervlakte te laten komen? Vervolgens wordt aldus de benadering tot het

⁶ Hilde Van Gelder, *Temporality and the Experience of Time in Art of the 1960s*. Ongepubliceerde doctoraatsverhandeling, Leuven: Katholieke Universiteit Leuven, 2000: 14.

⁷ Bishop (2005): 6-7; Bishop (2012): 3.

lichaam in de choreografische objecten behandeld (hoe het lichaam wordt aangesproken of in beweging wordt gebracht en met welk doel). Vernieuwende werkmethodes en denkwijzen ontwikkeld door choreografen van Judson Dance Theater in de jaren 1960 fungeren hierbij als kader.

Tenslotte wordt in het vierde hoofdstuk onderzocht welke bredere politiek-maatschappelijke betekenislagen vervat zitten in choreografische objecten. Veelzeggend in dit verband is de manier waarop Forsythe de posities van artiest en publiek, alsook van hun onderlinge relatie, her-denkt. Participatieve (installatie)kunst, alsook de artiesten van Judson en Minimalistische kunstenaars, beogen een kunst die in de wereld staat, die immanent is. De modernistische autonomie van kunst wordt gedurende de jaren 1960 aangevochten als een artificiële scheiding tussen kunst en leven. De manier waarop Forsythe choreografie definieert en gebruikt, wijst op een gelijkaardig geloof in de maatschappelijke relevantie van esthetische ingrepen. Daarnaast is de term choreografie sinds een tiental jaar in breder opzicht centraal komen te staan in cultuursociologisch geïnspireerd danstheoretisch onderzoek. Dit afsluitende hoofdstuk is voornamelijk opgebouwd aan de hand van enkele geschriften van André Lepecki. Zijn benadering van het dansende lichaam als drager van maatschappelijke betekenis, en bijhorende theorievorming rond choreopolitiek (het politieke potentieel van choreografie) zijn dankzij een vernieuwende insteek toonaangevend geworden in danstheorie. Lepecki's dans-gerelateerde inzichten worden in dit hoofdstuk waar mogelijk ingezet in de analyse van de beeldende werken van Forsythe, om aan te tonen hoe danstheorie en kunstwetenschappen elkaar eventueel kunnen versterken.

Het kan om het even welk startpunt hebben.

“One could easily assume that the substance of choreographic thought resided exclusively in the body. But is it possible for choreography to generate autonomous expressions of its principles, a choreographic object, without the body?”¹

1 CHOREOGRAFISCHE OBJECTEN?

1.1 HET CHOREOGRAFISCH PROBLEEM

In de westerse cultuur worden fysieke praktijken zoals dans vaak gecategoriseerd als pre- of niet-cognitief en daarom als contrasterend met intellectuele activiteiten. De Cartesiaanse dualiteit van lichaam versus geest schemert hierin sterk door: informatie die we opnemen via het lichaam wordt gezien als onbewerkt, grof, en dus zonder echte (wetenschappelijke) waarde.² In een verlicht streven naar vooruitgang is de rede steeds meer een hegemonisch controle-instrument geworden, terwijl het lichaam uitgesloten wordt als orgaan voor kennisvergaring. Het gevolg is onder andere dat alles wat niet rechtstreeks in een discursieve vorm gecommuniceerd kan worden, dat ‘sprakeloos’ blijft, gedenigreerd wordt inzake objectieve waarde.³

Volgens William Forsythe ontstaan zeer veel reële en betekenisvolle acties echter precies door het lichaam dat in beweging wordt gebracht onder impuls van een gedachte of idee. Hij haalt hierbij het voorbeeld aan van Bernard Morin (°1931), een Franse wiskundige in het domein van geometrie en topologie. Hoewel hij blind is sinds zijn kindertijd wist deze wetenschapper mentale beelden van wiskundige figuren om te zetten in sculpturen, die vervolgens aanleiding gaven tot universele wiskundige formules. Via ideeën wordt het lichaam in beweging gebracht,

¹ William Forsythe, ‘Choreographic objects’, in Steven Spier (2011): 90: “Men kan gemakkelijk veronderstellen dat de inhoud van choreografische denken zich uitsluitend in het lichaam bevindt. Maar is het mogelijk voor choreografie om autonome uitingen van zijn principes te genereren, een choreografische object, zonder het lichaam?”

² Hortensia Völckers, ‘Preface’, in Sabine Gehm, Pirkko Husemann en Katharina von Wilcke (eds.), *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Verlag: Transcript, 2007: 10-11. Ondanks een sterk voortleven van het Cartesiaans rationalisme toont wetenschappelijk onderzoek (bijvoorbeeld in neurofysiologie) aan dat het denken sterk gelinkt is aan het lichaam. De focus ligt hierbij steeds meer op het lichaam als opslagplaats voor ervaringen, die hun sporen nalaten in andere domeinen van het leven zoals de manier van denken.

³ Gabriele Brandstetter, ‘Dance as Culture of Knowledge’, in Gehm, Husemann en von Wilcke (2007): 43.

wat resulteert in waarneembare — maar in eerste instantie niet-discursieve — sporen van dit denken.⁴

Het lichaam wordt in zijn visie een onmisbare schakel tussen het denken enerzijds en onze relatie tot de wereld anderzijds: “Het lichaam is een denkinstrument.”⁵ Via het lichaam accumuleren én genereren we zeer veel informatie, wat in een later stadium aanzet kan geven tot bijvoorbeeld filosofische of wetenschappelijke inzichten.⁶ Gerald Siegmund verheldert dat choreografie voor Forsythe begint bij het actief of passief bewerken van cultureel materiaal. Via lichamelijke handelingen geven we vorm aan materiële artefacten (bijvoorbeeld geografische kaarten of muziekpartituren) die op hun beurt een aanleiding kunnen zijn tot fysieke acties.⁷ Het is niet de intentie van Forsythe om puur intellectuele arbeid (cogito) te devalueren. Er blijft een zeker onderscheid tussen lichaam en geest, hoewel het niet om een hiërarchische relatie gaat. Via onze belichaamde (niet exclusief visuele) ervaringen en acties in de wereld kan evengoed kennis vergaard worden. Deze inzichten moeten niet noodzakelijk talig zijn — ze kunnen fysiek, zintuigelijk of impliciet genoemd worden — maar kunnen wel waardevol blijken in de ontwikkeling van nieuwe ideeën en denkwijzen. Vervolgens, als in een vicieuze cirkel, geeft deze cognitief verwerkte informatie mogelijks opnieuw aanleiding tot concrete daden. De deelverzameling van verschillende ideeën over, of impulsen voor een “mogelijke manier van handelen” wordt door Forsythe gelabeld als ‘choreografisch denken’.⁸

In het licht van de dualistische visie op het menselijk lichaam als verwaarloosbaar in het vergaren van kennis, is het volgens Forsythe belangrijk om choreografie los te koppelen van dans als zuiver lichaams-georiënteerde praktijk.⁹ Deze denkconstructie lijkt op het eerste zicht contra-instinctief voor een professioneel choreograaf. Nochtans past hij dit soort ‘reconfiguratie’ systematisch toe in zijn gehele oeuvre: het ontmantelen van een vaste waarde, een platonisch idee, waarbij de parameters van de ideale vorm behouden blijven, maar enkel

⁴ Forsythe (2011): 91.

⁵ William Forsythe, *Interview door John Tusa voor BBC Radio*, uitgezonden op 02/02/2003. Transcript via http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_03/feb03/interview_bbc_forsythe.htm, laatste toegang 26/05/2015: “The body is a thinking tool”.

⁶ Idem: “I think the body is incredibly instructive and contains a wealth of information – also information that, I would say, supplies philosophy with ideas. I think by dancing I was able to understand a lot of things.”; Gerald Siegmund, ‘Op afstand bestuurde dansers, choreografie zonder lichamen. Over nieuwe ontwikkelingen in het werk van William Forsythe’, *Etcetera*, 32, 136 (2014): 26-27.

⁷ Siegmund (2014): 26-27.

⁸ Forsythe (2011): 90: “[...] in this case a thought or suggestion as to a possible course of action.”

⁹ Forsythe (2011): 90; Ismene Brown, ‘Q&A Special: Choreographer William Forsythe Over Time’ (2009), <http://www.theartsdesk.com/print/43>, laatste toegang 26/05/2015: “I think you have to distinguish between dance and choreography – two separate disciplines. Dancing happens without choreography all the time. Think of discos!”

als basis om te onderzoeken hoe deze ook anders kunnen functioneren.¹⁰ Op die manier wordt dans (in de enge betekenis als een verzameling van min of meer vastomlijnde technieken) slechts één mogelijke uitingvorm van choreografisch denken.

Een choreografisch idee wordt traditioneel veruitwendigd via een opeenvolging van lichamelijke acties, waarbij het moment van performance de eerste, laatste en dus enige uiting is van een particuliere interpretatie van die choreografie.¹¹ Het menselijk lichaam wordt onvoorwaardelijk geponeerd als distinctief medium van dans, en dus van choreografie; beide bestaan enkel in de fysieke uitvoering door een lichaam.¹² Er zijn door deze efemere kwaliteit — die eigen is aan performancekunsten — geen blijvende sporen van het oorspronkelijke idee, en dus geen adequate middelen om deze misschien wel waardevolle inzichten (objectief) te onderzoeken.¹³ De opvatting van dans als direct, vluchtig en puur fysiek heeft mede de marginalisering van de danskunst in stand gehouden, waardoor het steeds gezien werd als artistieke praktijk zonder maatschappelijke of culturele relevantie.¹⁴ Forsythes ontkoppeling van dans en choreografie moet daarom gezien worden als een poging om deze temporele obstakels te omzeilen. Enkel in een andere, meer duurzame visuele vorm kan choreografisch denken in alle facetten onderzocht worden.

Maar wat zijn dan de structurele, historische of maatschappelijke grondslagen van choreografie, en choreografisch denken, los van deze traditionele belichaamde danscontext? En op welke manier kan hieraan uitdrukking gegeven worden, zonder gebruik van het menselijk lichaam? Dit zijn de onderzoeksvragen die geleid hebben tot enkele intrigerende installatiewerken, door Forsythe overkoepelend benoemd als ‘choreografische objecten’.

¹⁰ Steven Spier, ‘Engendering and Composing movement: William Forsythe and the Ballett Frankfurt’, *The Journal of Architecture*, 3, 2 (1998b): 135: “Choreography is a language. It’s like the alphabet and you don’t necessarily have to spell words you know... The value of a language is determined by the context in which it appears. The most important thing is how you speak with the language, not what you say.”

¹¹ Forsythe (2011): 91.

¹² Rudi Laermans, ‘Dance in General’ or Choreographing the Public, Making Assemblages’, *Performance Research*, 13, 1 (2008): 7: Laermans benoemt dit als lichaams-humanisme (*body humanism*).

¹³ Forsythe (2011): 91.

¹⁴ Gabriele Klein, ‘Dance in a Knowledge Society’, in Gehm, Husemann en von Wilcke (2007): 29; Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*. London/New York: Routledge, 2011: 42-43: Foster (alsook Ramsey Burt en Anna Chave) vermeldt daarnaast het belang van gender in de marginalisering van dans in kunstgeschiedenis. Vanaf de 18e eeuw wordt de narratief van een voorstelling, en dus de betekenis overgedragen door een vrouwelijke cast, waardoor de kunstvorm getrivialiseerd wordt als louter ornamenteel.

1.2 CHOREOGRAFIE IN ENKELE HISTORISCHE INCARNATIES

Choreografisch denken betekent voor Forsythe een constellatie van ideeën die aanzet kunnen geven tot een choreografie als fysieke en georganiseerde actie in de wereld: “Choreografie gaat over het organiseren van lichamen in een ruimte”.¹⁵ De specifieke vorm die deze actie kan aannemen om nog als choreografisch benoemd te worden, is steeds cultureel bepaald, maar een aantal basiselementen blijven constant: een lichaam (of lichamen) dat zich verhoudt tot een specifieke ruimte, via een ‘handeling’ die geïnitieerd wordt door choreografisch denken.

Deze definiëring roept echter ook vragen op. Immers: wie organiseert wie en op welke manier? Danstheoreticus André Lepecki stelt dat in de notie choreografie impliciet steeds een spanning tussen macht en onderdanigheid aanwezig is. Het organiseren van lichamen in de wereld gebeurt doorgaans niet spontaan, maar wordt vaak — bewust of onbewust — van buitenaf geïmplementeerd.¹⁶ Toegespitst op de relatie tussen danser en choreograaf in de balletwereld, spreekt Forsythe in dit verband over een “kunst van geboden” (*art of command*): de danser wordt in zijn/haar acties gestuurd door de ideeën van de choreograaf, alsook door zijn/haar klassieke danstraining met rigide vormvereisten, waardoor de autonomie ingeperkt wordt.¹⁷ Klassieke dans is bij uitstek een ‘discipline’ in de betekenis van Michel Foucault (1926-84): een relatie van onderdanigheid én bruikbaarheid die wordt opgelegd aan de lichaamskrachten.¹⁸

Choreografie is echter geen eenduidige term: doorheen de eeuwen zijn er verschillende betekenislagen aan toegevoegd, of werden bestaande choreografische implicaties aangevochten. Forsythe stelt daarom dat “elk tijdperk, en elke uiting van choreografie idealiter op gespannen voet staat met voorgaande incarnaties ervan”.¹⁹ De term ‘choreografie’ werd als neologisme geïntroduceerd in 1700 door Raoul Feuillet (1675-1710).²⁰ Zijn publicatie *Chorégraphie ou l’art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* was een technische handleiding voor het noteren van dansbewegingen. Hierin werd de basis gelegd voor wat nog steeds geldt als de (Franse) klassieke terminologie, alsook een grafisch systeem

¹⁵ Spier (2011): 139: “Choreography is about organizing bodies in space, or you’re organizing bodies with other bodies, or a body with other bodies in an environment that is organized.”

¹⁶ André Lepecki, ‘Choreopolice and Choreopolitics: or, the task of the dancer’, *TDR/The Drama Review*, 57, 4 (2013): 16.

¹⁷ Mark Franko, ‘Dance and the Political. States of Exception’, *Dance Research Journal*, 38, 1-2 (2006): 8.

¹⁸ Mark Franko, ‘Archaeological choreographic practices. Foucault and Forsythe’, *History of Human Sciences*, 24, 4 (2011): 97-98: “[...]’a relation of docility-utility’ imposed on the body’s forces”; Laermans (2008): 12. Foucaults notie van discipline wordt nader onderzocht in Hoofdstuk 4.

¹⁹ Forsythe (2011): p.90: “Each epoch, each instance of choreography, is ideally at odds with its previous defining incarnations.”

²⁰ Susan Leigh Foster, ‘Choreographing Your Move’, in Stephanie Rosenthal (ed.), *Move. Choreographing You. Art and Dance Since the 1960s*, tent. cat., London: Hayward Gallery, Hayward Publishing, 2010: 32.

ontwikkeld om dansfrasen schriftmatig vast te leggen.²¹ In deze beginfase betekent choreografie dus het noteren van beweging, maar niet het ontwerpen van dansen. Dit komt overeen met de Griekse etymologie van het woord: een samenvoeging van *choreia* (χορεία) — een specifieke oud-Griekse dansvorm — en *grapho* (γράφω) — schrijven.²² Een choreograaf is dan de persoon die kundig is in het lezen en noteren van danspartituren.²³

Het Feuillet-systeem (Fig.1) bevat een aantal symbolen om richting, timing en ruimtelijke oriëntatie van de passen weer te geven in een planimetrische representatie, maar geeft weinig indicaties over variaties in hand-, arm-, hoofd- of torsoposities.²⁴ Het lichaam wordt geconcipieerd als verticaal geheel, dat zich in geometrische patronen doorheen een ruimte verplaatst. Dit heeft veel te maken met de ontstaanscontext ten tijde van het koningschap van Lodewijk XIV (1638-1715): omwille van de toenmalige mode (korsetten) was het onmogelijk om bijvoorbeeld de verticale as van het lichaam te doorbreken.²⁵ Op een meer ideologisch-politiek vlak zag Lodewijk XIV danskunst als een manier om zijn hofhouding onder controle te houden. De institutionalisering van ballet volgens strikte protocollen leidde tot een maatschappijvorm waarin alle menselijk gedragingen en lichaamsbewegingen sterk gereguleerd werden van bovenaf.²⁶ Niet alleen tijdens het dansen, maar ook in de dagelijkse omgang diende men zich aan deze artificiële absolute ‘wetten’ te houden. De Feuillet-notatie is een conceptualisering van hoe lichamen en hun bewegingen in de ruimte georganiseerd kunnen worden volgens abstracte (geometrische) principes.²⁷ Daarnaast werd het lichaam ontdaan van elke individualiteit, door het verhinderen van vrije invulling zoals armbewegingen. De benaming choreografie is aldus vanaf deze introductieperiode intrinsiek verbonden aan

²¹ Carol Lee, *Ballet in Western Culture. A History of its Origins and Evolution*. New York/London: Routledge, 2002: 80.

²² Foster (2011): 16-17: *Choreia* beschrijft een synthese van dans, ritme en vocale harmonieën zoals uitgevoerd door het koor in Griekse tragedies. Deze term is zelf een afgeleide van twee andere Griekse woorden: *orches* – de ruimte tussen theaterpodium en publiek – en *chora* – een algemene notie van plaats of ruimte. *Choreia* omhelst aldus zowel een actie als een ruimtelijke positionering.

²³ Foster (2010): 32; Foster (2011): 30-31. Dankzij hun kunde in het noteren/vastleggen van dansen, werden choreografen als het ware bemachtigd met auteursrechten. Het gevolg is de (wereldwijde) circulatie van dans(notaties) als koopwaar of verzamelobject, binnen een economie gebaseerd op zelfrepresentatie.

²⁴ Lee (2002): 81; Foster (2011): 18-25.

²⁵ Lee (2002): 80-81. De door Feuillet gepubliceerde dansnotatie werd (grotendeels) ontwikkeld door Pierre Beauchamps, de dansmeester van Lodewijk XIV, hoewel Feuillet het auteurschap steeds zelf heeft opgeëist.

²⁶ Lee (2002): 66-67; Foster (2011): 28-29: Dans gaat (in deze periode) steeds om sociale interactie en zelfpresentatie, in de vorm van sprakeloze retoriek (*mute rhetoric*). De afstanden tussen personen waren een vorm van codering van de relatieve statusverhoudingen. Men moest aldus de eigen positie voortdurend afstellen op alle andere aanwezigen in de ruimte.

²⁷ Foster (2010): 35; Foster (2011): 25: Een gevolg van deze vorm van noteren is een homogenisering van specifieke culturele of historische dansvormen binnen een absolute opvatting over tijd en ruimte. Hiermee is Feuillet misschien wel de eerste choreograaf die dans behandelde als universele taal.

maatschappelijke relaties van macht en onderdanigheid, die bovendien worden vastgelegd in schrift als een imperatief.

Met de academisering van klassiek ballet gedurende de 18e eeuw, werden voorstellingen steeds vaker uitgevoerd door professionele dansers, waardoor dans los kwam te staan van monarchale machtsuitoefening en sociale gedragsregels. Gedurende de 18e en 19e eeuw werd de term choreografie — als het noteren van dans — nauwelijks vermeld in geschriften. Vanaf het begin van de 20e eeuw verschijnt het concept weer aan de oppervlakte, hoewel met een andere invulling. Voorheen was het de taak van dansmeesters om entertainende voorstellingen op te bouwen uit bestaande passen volgens een vastgelegd systeem. Nu begonnen dansmakers, die zichzelf choreograaf gingen noemen, nieuwe idiosyncratische bewegingen uit te vinden buiten het klassieke vocabulaire. Choreografie benoemt dan de artistieke creatie (en het maakproces) waarin bewegingen zowel een persoonlijke als universele inhoud communiceren.²⁸ Dans wordt op die manier een vorm van non-verbale taal, die volgens sommige auteurs zelfs de capaciteit heeft om betekenisinhouden over te brengen over culturele grenzen heen.²⁹ Of anders gezegd: de betekenis van de notie choreografie verschuift van het ‘schrijven *van* dans’ naar een ‘schrijven *in* dans’. De bewegingen vormen een tekst, met eigen vocabulaire en syntaxis, waarvan de inhoud even leesbaar is als een partituur, hoewel die efemer blijft. Toch is ook in deze tweede invulling van choreografie een vorm van macht aanwezig: de choreograaf heeft het absolute alleenrecht om het auteurschap over een dansstuk te claimen, aangezien het een product van zijn eigen inventiviteit is.³⁰ De rol van onderdanige hofhouding verschuift zo naar de uitvoerende dansers.

Deze premisse wordt tenslotte aangevochten vanaf de jaren 1960. Door het toepassen van toevalsprocedures of improvisatietechnieken wordt het resultaat van een choreografisch proces minder bepaald door één artistieke geest, en kunnen verschillende uitvoeringen van eenzelfde dansstuk onderling sterk variëren qua structuur. Dansmakers gaan toenemend samenwerken met de uitvoerende dansers en/of met kunstenaars uit andere domeinen in het ontwikkelen van dansmateriaal. Daarnaast wordt inspiratie geput uit bijvoorbeeld dagelijkse acties als een vorm

²⁸ Foster (2010): 35; Foster (2011): 43-45.

²⁹ Foster (2010): 35: Danscriticus John Martin was bijvoorbeeld overtuigd van de kracht van de nieuwe moderne dans om een sterk variërend publiek te bereiken. Foster weidt in *Choreographing Empathy* (2011) meermaals uit over zogenaamde ‘werelddans’, of dans uit andere culturen en gemeenschappen. Hierbij benadrukt ze dat in andere maatschappijvormen de term choreografie vaak een andere invulling krijgt dan degene die danscritici in het Westen gebruiken. Het idee van dans als universele taal die communiceert over culturele grenzen heen lijkt in dit opzicht vooral een idealisering door westerse schrijvers.

³⁰ Foster (2010): 36; Foster (2011): 52-54.

van ‘gevonden’ materiaal (*found movement*), in navolging van de *readymade* van Duchamp.³¹ Het maken van dansstukken wordt een interpersoonlijke vorm van schrijven, die ontstaat uit een belichaamde en unieke relatie tussen performers onderling of tussen performer en kijker.³² Via deze strategieën wenste men de nog autoritaire noties van de choreograaf-als-genie en van choreografie als vaststaande sequentie van bewegingen, te ondermijnen. De termen choreograaf en choreografie werden om deze redenen ook zoveel mogelijk vermeden in de danswereld.³³ Hiermee werd de deur geopend om vanuit andere onderzoeksvelden choreografie als concept te appropriëren. Vandaag spreekt men over ‘*web service choreography*’, en ‘*choreography of DNA repair*’, of over hoe architectuur de beweegruimte choreografeert. Ondanks de proliferatie van de notie, blijft de algemeen verspreide interpretatie van choreografie, wanneer het gaat om het (ver)plaatsen van menselijke lichamen, nog steeds verbonden met een autoritaire uitoefening van macht, wat zelfs kan gebeuren zonder medeweten van de uitvoerders.

1.3 CHOREOGRAFIE ALS RUIMER CONCEPT BIJ FORSYTHE

Forsythe tracht via zijn installatiewerken (zoals de dansmakers uit de jaren '60) te onderzoeken hoe een choreografische organisatie van lichamen in de ruimte op een spontane wijze tot stand kan komen, zonder autoriteit van buitenaf. In de eerste plaats is het van belang in welke vorm zijn choreografisch denken gematerialiseerd of veruitwendigd wordt. Historisch gezien is schrijven en taal altijd verbonden aan een systeem van onderdanigheid, waarbij discursieve praktijken (eventueel via symbolen) de beweging van buitenaf sterk structureren. De choreografische objecten moeten daarom een blijvende en niet-lichamelijke uiting van het choreografisch denken van de artiest zijn, zonder te vervallen in inscriptie.

De te ontstane (counter-)choreografie waarnaar Forsythe streeft, steunt sterk op bewegingsexploratie en improvisatie. Hiervoor is het in de eerste plaats belangrijk om zich bewust te worden van het eigen lichaam, en de verhouding tot anderen en de omringende ruimte. Deze gevoeligheden — benoemd als proprioceptie en *entrainment* — zijn bij dansers zeer sterk ontwikkeld, maar in principe bezit elk lichaam deze kennis. Forsythe erkent het lichaam als bekwaam om continu signalen uit de omgeving te lezen, én hierop te reageren.³⁴ De kunstenaar

³¹ Foster (2010): 36; Foster (2011): 61.

³² Sally Gardner, ‘Notes on Choreography’, *Performance Research*, 13, 1 (2008): 58.

³³ Foster (2010): 36; Foster (2011): 62-66: Choreografie wordt nog wel gebruikt in de betekenis van het maakproces dat voorafgaat aan een performance (om de historische focus op het afgewerkte kunstobject tegen te gaan). De choreograaf wordt dan eerder de persoon die een groep gelijkgestemden samenbrengt voor een collaboratie, in plaats van de (enige) auteur van een werk.

³⁴ Forsythe (2011): 91: “[...] the body as wholly designed to persistently read every signal from its environment”. Proprioceptie is een vorm van bewustzijn over de positie van het eigen lichaam, ook zonder visuele referentie;

probeert met andere woorden een situatie vorm te geven die de kijker bewust kan maken van hoe het lichaam autonoom beweging kan organiseren.

Naast de focus op lichaams- en ruimtebewustzijn, hoopt Forsythe tevens dat bezoekers opnieuw herinnerd worden aan een inherente, authentieke impuls om in vrijheid te bewegen — vergelijkbaar met de vreugde en onbevreesdheid van kinderen. Dit aspect draagt sterk bij aan de onvoorspelbaarheid van de uiteindelijke interactie. Hierbij kan als kritische noot echter vermeld worden dat Forsythe in zijn installaties, als kunstenaar en dus als buitenstaander, de parameters voor een potentiële interactie zelf bepaalt, en dit als een materiële veruitwendiging van zijn eigen choreografisch denken. Is de resulterende organisatie van de lichamen dan nog autonoom of authentiek te noemen? De kunstenaar verklaart daarentegen dat zijn installaties ontwikkeld worden om acties toe te laten zonder deze te determineren. Het gaat om het ontwikkelen van een plan waarvan het resultaat niet voorspeld kan worden.³⁵ Een idee wordt aangereikt, maar de individuele of gemeenschappelijke choreografische incarnaties blijven altijd ‘in wording’, onvoorspelbaar en onbepaald.³⁶

Dankzij dit doelbewust uitlokken van onvoorspelbaar gedrag lijkt het alsof de kunstenaar via zijn eigen kunstwerk handvaten aanbiedt om zijn artistieke autoriteit teniet te doen; een tendens die merkbaar is in zijn gehele oeuvre.³⁷ Dit brengt ons bij de politieke dimensies van choreografie. Een herontdekking van de mogelijkheden om als vrij, autonoom individu te bewegen via deze installatiewerken, kan in een later stadium een bredere impact hebben, zelfs in de maatschappelijke ruimte. Voor Forsythe is choreografie — in de meest ruime betekenis — altijd subversief: choreografie als notie en als praktijk kan niet gereduceerd worden tot een sluitende, altijd geldende definitie. Het meest cruciale is een steeds terugkerend verzet tegen of vervormen van vorige definiërende concepties.³⁸

Samengevat kunnen een aantal factoren afgelijnd worden, die voortkomen uit Forsythes definiëring van choreografie, en die van belang zijn in de analyse van (zijn) choreografische objecten. De installaties creëren een omgeving waarin het lichaams- en ruimtebesef van de deelnemer wordt aangesproken en verscherpt. Deze belichaamde vorm van kennis komt aan de

Entrainment, of ook synchronisatie, gebeurt wanneer twee of meer lichamen bewegen volgens eenzelfde ritme en/of bewegingspatroon. Deze begrippen worden diepgaand behandeld in Hoofdstuk 2.

³⁵ Spier (2011): 148: “the piece is designed to allow and not determine action”, of “planning the unpredictable”.

³⁶ Forsythe (2011): 90.

³⁷ Spier (1998b): 141: “I have always wanted to facilitate dancing that shows the body’s own experience of itself, and this is an idea in opposition to my desire, as a choreographer, to organise [sic] movement.”

³⁸ Forsythe (2011): 90: “[...] the most crucial of its [choreography] mechanisms: to resist and reform previous conceptions of its definition.”

oppervlakte via een uitnodiging tot instinctief bewegen, wat tegelijk de interactie tussen deelnemer en installatie onvoorspelbaar maakt. De basisprincipes voor deze potentiële interactie, voortkomend uit het choreografische denken van Forsythe, moeten tevens tot uitdrukking komen in het object zelf (zelfs zonder participatie van het publiek). Idealiter werken ze daarnaast het ontstaan van een zelforganiserend choreografisch systeem (*self-organising choreographic system*) in de hand.³⁹ Op die manier wordt duidelijk dat de notie ‘choreografie’ een belangrijk hulpmiddel kan betekenen in het analyseren van vormen van maatschappelijke organisatie van lichamen in de publieke ruimte.

1.4 VROEGE VOORBEELDEN

Het eerste beeldend werk dat Forsythe benoemde als choreografisch object werd ontwikkeld naar aanleiding van een project van architect Daniel Libeskind (°1946). Voor de viering van het 950-jarig bestaan van de stad Groningen werd hij in 1990 aangesteld om markeringen aan de grenzen van de stad aan te brengen, onder de titel *The Books of Groningen*. Forsythe ontwierp *Stadsmarkering S07* (Fig. 2a en b): een lange loodrechte rij wilgen wordt via dikke metalen kabels kromgetrokken, zodat hun kruin na verloop van tijd een parabolische vorm aanneemt.⁴⁰ Steven Spier verwoordt het resultaat als volgt: “Ze overwelden het kanaal gracieus, buigend als in een permanente windvlaag, of alsof ze het kanaal beschutten, of zelfs als een arm *en haut* in een klassieke vierde positie”.⁴¹ Forsythe choreografeert hiermee een extreem langzame dans, die een vegetatief tijds kader volgt.

In dit vroege voorbeeld zijn nog niet alle bovengenoemde elementen van choreografie of choreografisch denken aanwezig waarop Forsythe focust in zijn schrijven over zijn beeldend oeuvre. Zo slaagt dit werk er niet in om aanwezige ideeën ook te vertalen naar de fysieke beleving van de kijker. Er wordt geen beroep gedaan op het inherente lichaam- en ruimtebewustzijn van het publiek, en de installatie biedt geen handvaten voor het ontstaan van een choreografisch organisatiesysteem. Wel toont deze *land art* duidelijk aan op welke manier choreografie een ‘kunst van geboden’ kan zijn: de bomen worden in hun bewegen en fysieke hoedanigheid gemanipuleerd, vervormd, onderdanig gemaakt aan de wil van de choreograaf —

³⁹ Spier (2011): 142.

⁴⁰ The Forsythe Company, ‘The Books of Groningen’, http://www.williamforsythe.de/installations.html?&pid=4&count=25&no_cache=1&detail=1&uid=36, laatste toegang 26/06/2015; Staat in Groningen, ‘Stadsmarkeringen’, <http://www.staatingroningen.nl/manifestatie/5/stadsmarkeringen>, laatste toegang 26/06/2015.

⁴¹ Steven Spier, ‘Dancing and Drawing, Choreography and Architecture’, *The Journal of Architecture*, 10, 4 (2005): 360.

net als dansers. De choreograaf organiseert de bomenlichamen volgens vooropgestelde parameters in de ruimte. Anderzijds zullen bomen of planten zichzelf steeds oriënteren naar het licht, naar de meest gunstige locatie, waarmee ze in feite hun eigen groeiwijze vervormen ondanks de obstakels van Forsythe. Precies in het naar voor schuiven van een traditionele definitie van choreografie — in termen van macht en onderdanigheid — worden de mogelijkheden van de ‘nieuwe’ lezing van choreografie — als subversief middel tot autonomie — in de verf gezet. Deze principes worden daarenboven getoond, niet via een vluchtige performance, maar op een blijvende manier die verder onderzoek mogelijk maakt.

Een daaropvolgend choreografisch object sluit veel nauwer aan bij bovengenoemde definiëring: *Tight Roaring Circle* uit 1997 (Fig. 3a en b; de titel is snel veranderd in *White Bouncy Castle*). In opdracht van Artangel creëerde Forsythe, samen met danseres Dana Caspersen en muzikant Joel Ryan, een site-specifieke installatie voor The Roundhouse in Londen: een 19e-eeuws depot voor het onderhoud van goederentreinen.⁴² De drie auteurs werkten op een symbiotische manier samen, onder impuls van een gedeelde interesse in het genereren van beweging en organisatorische principes.⁴³ De gehele cirkelvormige ruimte werd ingenomen door een wit springkasteel (compleet met hoektorens en kantelen) dat sterk contrasteerde met de bestaande architecturale stijl. Door middel van theatrale belichting en de soundscape van Ryan werd een specifieke atmosfeer neergezet: zonder te vervallen in een quasi-narratieve weergave, werd hiermee getracht een connectie te maken tussen het gebouw en de installatie. Daarnaast is op de binnenzijden van de muren van het kasteel — met wit op wit — een poëtische tekst van Yukio Mishima (1925-70) geschreven over het sublieme en het ridicule.

Op het eerste zicht lijkt *White Bouncy Castle* slechts een naïeve, kinderlijke poging tot entertainment voor een zo breed mogelijk publiek: makkelijk verteerbare ‘kunst’ voor de massa. Toch worden hiermee zeer fundamentele vragen opgeroepen omtrent choreografie als organisatie van lichamen in de ruimte. Echter, in tegenstelling tot het latere discours van Forsythe, komen deze extra betekenislagen enkel aan de oppervlakte door de activatie van de installatie door de bezoekers, hoewel de manier van participatie niet op voorhand voorspeld kan worden. Men kan acrobatische sprongen uitproberen, tegen muren opbotsen, ter plaatse blijven stuiten, aan de zijmuren zitten om de teksten te lezen of in het midden gaan liggen om de

⁴² Meer informatieve over Artangel is te vinden via http://www.artangel.org.uk/about_us. The Roundhouse werd gebouwd in 1847, door architect Robert Stephenson: zie ook <http://www.roundhouse.org.uk/about-us/history-of-the-roundhouse/1847-1960-trains-wines-and-spirits/>.

⁴³ Spier (1998): 202-209.

Victoriaanse dakstructuur te bewonderen. Op geen enkele basis kon voorspeld worden hoe mensen zouden reageren, hoewel de meesten kinderlijke neigingen kregen, aldus Spier.⁴⁴ Dit wordt nog versterkt door een gedeeltelijk verlies (of modificatie) van controle over het eigen lichaam. De met lucht gevulde ondergrond verandert onze relatie met de zwaartekracht, waardoor bewegingen als het ware gemaniëreed, overdreven en onwennig worden. Elke lichaamsactie wordt veel uitdrukkelijker beleefd, met een verhoogd gevoel van lichaamsbewustzijn tot gevolg.

Deze situatie staat volledig open om te resulteren in chaos. Toch blijken de participanten elke botsing te ontwijken, wat volgens de makers gezien kan worden als een manifestatie van een instinctieve gemeenschappelijke zelforganisatie.⁴⁵ Op een non-verbale en niet-hiërarchische manier ontstaat in deze omgeving een precare vorm van orde in de ruimtelijke relaties tussen de verschillende deelnemers (*entrainment*). Maar die autonoom ontstane choreografie kan voortdurend uitgedaagd of ondermijnd worden door de aanwezigen: onbedoeld door bijvoorbeeld een evenwichtsverlies, maar ook door een meer actieve vorm van *agency*. Het springkasteel — met associaties van onschuld en onbevangenheid — nodigt precies uit om zonder sociale restricties te bewegen, ongeacht maatschappelijke conventies rond decorum.

De tekst op de zijmuren kan eveneens in dit opzicht geïnterpreteerd worden:

“Each passing year, never failing / to exact its toll, / keeps altering what was sublime / into the stuff of comedy. / Is something eaten away?

If the exterior is eaten away / is it true, then, that the sublime pertains / by nature / only to an exterior / which conceals a core of nonsense?

Or / does the sublime indeed pertain to the whole / but a ludicrous dust / settles upon it?”⁴⁶

In de loop van ons leven worden we steeds meer ingeschreven in een maatschappelijke orde van regels en normen omtrent sociaal aanvaardbaar gedrag.⁴⁷ De sublieme ervaring van

⁴⁴ Idem: 206.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Fragment uit Yukio Mishima, *Runaway Horses* (1969): “Elk jaar dat verstrijkt eist onverbiddeijk zijn tol en verandert wat subliem was in de ingrediënten voor een klucht. Wordt er misschien iets weggevreten? Als de buitenkant wordt weggevreten, is het dan zo dat het sublieme van nature alleen betrekking heeft op een buitenkant die een kern van nonsens in zich bergt? Of heeft het sublieme wel degelijk betrekking op het geheel, maar raakt het bedekt onder een potsierlijke laag stof? [vertaling uit Yukio Mishima, *Losgebroke paarden*. Vert. uit Engels door Marion Op den Camp, Amsterdam: Meulenhoff, 1987]”

⁴⁷ Hierbij kan een link gelegd worden met de theoretisering van de disciplinemaatschappij door Foucault. Zie Hoofdstuk 4.

momentane gewichtloosheid tijdens het springen in een springkasteel zou in die logica meteen afgeschreven worden als onzinnig en ridicuul. Maar is het sublieme van nature enkel mooi verpakte nonsens? Of wordt ons 'wijsgemaakt' dat het sublieme een belachelijke onnuttige beleving is, om de sociale organisatie van lichamen in gewenste banen te leiden?

“I was trying to figure out how I could create a choreographic environment, which [in these non-theatre pieces] means having the experience of interacting with an idea that changes the way you think about your body organizing moving.”¹

2 LICHAAMS- EN RUIMTEBEWUSTWORDING

Een fundamentele gevoeligheid in de creatie van choreografische objecten is het vinden van een materieel blijvende vorm waarin choreografisch denken tot uiting komt buiten het lichaam. Forsythe streeft naar een object dat in zichzelf de principes van een choreografisch idee toont, zelfs in afwezigheid van een actieve, fysiek participerende toeschouwer. Het is daarom in de eerste plaats belangrijk dit object zelf te analyseren, op zoek naar de mogelijk constitutieve eigenschappen van zijn werking en betekenis.

Bovenstaand citaat stelt dat de situatie die Forsythe wil creëren voor zijn publiek, vertrekt vanuit een interactie met een idee. Dit houdt dan het choreografisch idee in, als mogelijke manier van handelen, die materiële uitdrukking vindt in een object. Bovendien zou de ervaring van deze interactie tussen object en subject ons denken over ons eigen lichaam en onze bewegingen wijzigen. Eventuele representatieve, referentiële of symbolische betekenisinhouden van de gebruikte beeldvormen en structuren zijn dan van ondergeschikt belang ten opzichte van de effecten op het lichaam en de perceptie van de kijker. Een gelijkaardig in vraag stellen van de status van het kunstobject *an sich* wordt een eerste keer expliciet onder de aandacht gebracht door de neo-avant-garde uit de jaren 1960.

In dit hoofdstuk worden de choreografische objecten van Forsythe benaderd vanuit een historisch perspectief, opgebouwd aan de hand van een beperkt aantal welgekozen aspecten uit de theorievorming van het Minimalisme. Een volledige analyse van Minimalisme als kunststroming wordt echter niet nagestreefd: dit kader dient voornamelijk om een instrumenteel begrippenapparaat aan te reiken waarmee de installaties van Forsythe behandeld kunnen worden. Enkele werken van Robert Morris (°1931) zullen hierbij als casussen aangehaald worden. De keuze voor deze individuele artiest komt voort uit de centrale focus die ook hij legt op de triade lichaam – object – ruimte. Dit aspect kan grotendeels teruggeleid worden naar Morris' connecties met de danswereld. Alvorens als beeldhouwer in New York tentoon te

¹ Spier (2011): 139: “Ik probeerde uit te zoeken hoe ik een choreografische omgeving kon scheppen, wat [in deze niet-theaterstukken] betekent het ervaren van een interactie met een idee, waardoor de manier van denken over hoe het lichaam bewegen organiseert, verandert.”

stellen, was hij getrouwd met choreografe Simone Forti (°1935). Haar belang in toenmalige ontwikkelingen op het vlak van dans worden in een volgend hoofdstuk uitgebreid behandeld. Echter, Forti's methoden om via regels of taken en via constructies (objecten) nieuwe bewegingen te genereren, bleken inspirerend voor Morris als beeldhouwer.²

Zelf creëerde hij een vijftal performances, waarin steeds objecten of *props* gebruikt worden om beweging te genereren. Zijn doel hierbij was om alternatieve vormen van beweging te vinden op een indirecte manier, door het opstellen van opdrachten of parameters in relatie tot een object. De sculpturen waren dus niet belangrijk op zichzelf, maar deden dienst als een propositie tot nieuwe fysieke acties van de performer(s), zonder dat deze gedomineerd worden door vooropgestelde noties rond wat beweging/performance hoort te zijn.³ In zijn beeldend oeuvre wordt de aandacht voor het lichaam in beweging, en in relatie tot een object in de ruimte, opengetrokken naar het lichaam van de toeschouwer in plaats van dat van een performer.⁴ Inzichten en kennis uit de danswereld worden met andere woorden toegepast in sculpturale kunstwerken, om alternatieve vormen van ervaring bij een groter publiek te genereren; een aspect dat sterk doet denken aan Forsythe.

2.1 INTERACTIE MET EEN IDEE

Met *The Fact of Matter* (2009; Fig. 4a en b) plaatst Forsythe het publiek te midden van een veelheid aan gestandaardiseerde identieke plastic ringen aan touwen van verschillende lengtes, waarmee men al klimmend en schommelend een kamer of gang kan doorkruisen. De opdracht in *The Fact of Matter* lijkt kinderspel — ga naar de overkant zonder de grond te raken — hoewel in de uitvoering het publiek al snel geconfronteerd wordt met de eigen fysieke limieten.⁵ In 2011 ontwikkelt de kunstenaar het choreografisch object *Nowhere and Everywhere at the Same Time No.2* (Fig. 5a en b): in een grote open ruimte hangen talrijke loden pendules via dunne touwen aan een raster aan het plafond. De pendules worden mechanisch in beweging gebracht in verschillende tempi, richtingen en patronen, waardoor een steeds veranderend, complex

² Robert Morris, 'Notes on Dance', *The Tulane Drama Review*, 10, 2 (1965): 179: Morris over Forti's dansconstructie *Slant Board* (1961): "Here the rules were simple and [...] indicated a task while the device, the inclined plane, structured the actions. [...] Here focused clearly for the first time were two distinct means by which new actions could be implemented: rules or tasks and devices (she termed them "constructions") or objects."

³ Idem: 179-180.

⁴ Stephanie Rosenthal, 'Choreographing You. Choreographies in the Visual Arts', in Rosenthal (2010): 13.

⁵ The Forsythe Company, 'The Fact of Matter', http://www.williamforsythe.de/installations.html?&pid=4&count=12&no_cache=1&detail=1&uid=29, laatste toegang 07/07/2015.

labyrint ontstaat. Deelnemers kunnen vrij bewegen doorheen het raster, maar krijgen de ‘opdracht’ om te trachten elke aanraking met de pendules te vermijden.⁶

De esthetiek in deze werken, alsook in het eerder besproken *White Bouncy Castle*, is sterk gereduceerd en vaak repetitief. Forsythe gebruikt objecten met zeer simpele vormen, in industriële materialen die overal beschikbaar zijn: ringen, pendules, plastic. Zelf heeft hij geen rol in het letterlijke maakproces of de manuele constructie van de voorwerpen. In dit opzicht plaatst hij zich binnen een kunsttraditie van *readymades*, van het samenstellen van ‘gevonden’ materiaal, hoewel hij natuurlijk dit materiaal vóór elk project zorgvuldig selecteert. Het object is daarom enkel object, het draagt zelf geen (symbolische, referentiële, narratieve) betekenis. De kunstenaar stelt dat het object niet belangrijk is in zijn particuliere visuele eigenschappen: wat telt is het (choreografisch) idee dat zich veruitwendigt in de situatie.

Deze formele eigenschappen roepen een verwantschap op met het Minimalisme uit de jaren 1960. De kunststroming die bekend werd als Minimalisme was nooit een homogene groep kunstenaars met identieke intenties of werkwijzen.⁷ Toch kunnen enkele min of meer gedeelde esthetische of conceptuele waarden afgelijnd worden. Het gaat veelal om sculptuur (objecten, structuren, constructies) die vormelijk zeer simpel en gereduceerd zijn. De kunstenaars trachten zoveel mogelijk associaties met traditionele beeldhouw- en schilderkunst te ontwijken. De gebruikte geometrische vormen, zoals een kubus of balk, zijn geen complexe artistieke uitvinding van de artiest, maar een voor iedereen herkenbare vorm, zonder (affectieve) bijbetekenissen.⁸ In de productie van deze objecten werden sporen van ‘de hand van de kunstenaar’ eveneens vermeden, aangezien dit te sterk verwijst naar een subjectief, emotioneel beladen, auteurschap. De sculpturen worden vervaardigd in simpele, dagelijkse of industriële materialen zoals multiplex hout, baksteen of plexiglas.

⁶ The Forsythe Company, ‘Nowhere and Everywhere at the Same Time, No.2’, http://www.williamforsythe.de/installations.html?&no_cache=1&detail=1&uid=49, laatste toegang 07/07/2015.

⁷ James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*. New Haven: Yale University Press, 2001: 3-5. Onder deze noemer worden binnen de kunsthistorische canon een aantal artiesten verzameld — bijvoorbeeld Donald Judd, Carl Andre, Robert Smithson en Robert Morris — zonder dat de term ‘Minimalisme’ grondig gedefinieerd wordt. James Meyer spreekt in dit verband over een verschuivende betekenis (*shifting signifier*): Minimalisme benoemt dan geen specifieke stijl of coherente kunstbeweging, maar eerder een debat dat op gang kwam (tussen kunstenaars en/of kunstcritici) naar aanleiding van de vernieuwende sculptuur van geometrische abstractie in de Verenigde Staten gedurende de jaren 1960.

⁸ Meyer (2001): 22.

In zijn tweedelige essay *Notes on Sculpture* (1966) houdt Robert Morris een pleidooi voor het ontwerpen van simpele unitaire vormen (*unitary forms*).⁹ Een zeer bekend voorbeeld uit zijn oeuvre is *Untitled (2 L Beams)* (1965-67; Fig. 6), bestaande uit twee identieke stalen L-vormige balken. Het object zelf bezit geen figuratieve of narratieve inhoud en bestaat autonoom in de ruimte (onafhankelijk van architectuur); enkel de essentiële kwaliteiten van sculptuur worden behouden.¹⁰ De vorm dient een sterke ‘*Gestalt*’ sensatie op te roepen, waarbij het object als eenheid waargenomen wordt in plaats van als geheel van gerelateerde onderdelen, en dus onmiddellijk leesbaar is voor de toeschouwer — in dit geval als een vergrote driedimensionale letter L. De reductie van de vorm en een intentioneel gebrek aan iconografie maken dat de objecten zelf visueel weinig te bieden hebben.¹¹

Kunstcriticus Michael Fried sprak zich in zijn invloedrijke tekst *Art and Objecthood* (1967) uit tegen de Minimalistische kunst van onder andere Morris.¹² Hoewel het om een negatieve kritiek op ‘*literalist art*’ gaat, wordt hierin zeer treffend beschreven wat de fundamentele streefdoelen van de kunststroming waren. Hij stelt dat in deze esthetiek het object volledig vorm is en in die nadruk op het vormelijke projecteert het werk enkel ‘*objecthood*’, of object-zijn.¹³ Morris stelt daartegenover dat de formele eenvoud niet noodzakelijk op een eenvoudige, rechtlijnige manier ervaren wordt.¹⁴ Het Minimalistisch object dient mogelijkheden tot acties of gedragingen te projecteren in de ruimte en naar de toeschouwer toe; een aspect dat ook in de performances van Morris uitgewerkt werd.¹⁵

De objecten van Morris en Forsythe geven in hun uiterlijke aspecten dus niet meteen hun inhoud prijs. In hun puur object-zijn wordt betekenis enkel gegenereerd in de temporele, spatiale en corporele ervaring van de waarnemer. De onmiddellijke leesbaarheid van de gereduceerde vorm (de *Gestalt*) zorgt er voor dat de ervaring van het kunstwerk volledig verschuift naar het waarnemende subject dat zich rondom deze objecten kan verplaatsen.¹⁶ Fried stelt dat Morris

⁹ Robert Morris, ‘Notes on sculpture, Part 1’, in Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*. October Books, Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 1995: 7.

¹⁰ Idem: 3-4.

¹¹ Idem: 6-8.

¹² Michael Fried, ‘Art and Objecthood (1967)’, in Michael Fried, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998: 148-172.

¹³ Idem: 150-151.

¹⁴ Morris (1995): 8: “Simplicity of shape does not necessarily equate with simplicity of experience.”

¹⁵ Robert Morris, ‘Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated’, in Morris (1995): 90: “The kinds of identification between the body and things initiated by certain art of the 1960s [...] was not so much one of images as of possibilities for behavior. [...] Objects project possibilities for action [...]”.

¹⁶ Robert Morris, ‘Notes on sculpture, Part 2’, in Morris (1995): 15: “One is more aware than before that he himself is establishing relationships as he apprehends the object from various positions [...]”.

een vorm van aanwezigheid of *presence* in de sculpturen wil injecteren: de stukken dienen de kijker te confronteren, alsof het een andere persoon in de kamer was.¹⁷ Dit wordt versterkt door het ontwerpen van objecten op mensenmaat, waardoor een één op één relatie tot stand kan komen. Hun schaal stimuleert de spectatoriale ervaring van een gedeelde ruimte: het object is op eenzelfde manier aanwezig in de ruimte als de individuele kijker.¹⁸ De betekenisgeving komt voort uit de interactie die we als kijkend subject aangaan met het werk en dit vaak op een belichaamde en niet-talige wijze.¹⁹

2.2 BELICHAAMDE PERCEPTIE – BELICHAAMDE INTELLIGENTIE

Het object als aanwezigheid (*presence*) projecteert volgens Morris verschillende potentiële handelwijzen. Hierdoor wordt het publiek gestimuleerd om rondom de sculpturen te bewegen of te variëren in houding ten opzichte van het kunstwerk. De *Gestaltvorm*, bijvoorbeeld de L-vormige balk, wordt meteen cognitief begrepen als abstracte constante. Maar dankzij de acties van de kijker verandert de ervaring van deze vorm continu — omwille van variërende lichtinval, spatiale relaties en gezichtspunten — en treedt een discrepantie op tussen de imaginaire vorm en de beleving van het specifieke object.²⁰ De platonische L-vorm als transcendent ideaal wordt nooit als dusdanig waargenomen, waardoor de kijker bewust gemaakt wordt van zichzelf als belichaamd subject in de wereld.

Tevens wordt onze aandacht gevestigd op de impact van de plaatsing van het object in het ervaren van de omringende ruimte. De 2 *L-Beams* worden naast elkaar in een andere positie tentoongesteld: één rechtop, de andere op de zijkant. We beleven het object met het minste raakoppervlak met de vloer als lichter in massa, hoewel de kijker meteen beseft dat beide vormen identiek zijn.²¹ Op die manier tonen Morris' werken aan dat de ruimte waarin we ons bevinden, en de relatie met de objecten die zich in de ruimte bevinden, nooit neutraal zijn. Onbewust worden onze perceptie en ervaringen continu gestuurd door de vormgeving van de locatie.

Het ervaren van die discrepantie tussen de gekende (imaginaire) *Gestalt* en de beleefde (reële) vorm is een proces dat in de eerste plaats fysiek is. Daarnaast geeft het aanleiding tot een immanente betekenisvorming: het object is enkel een letterlijk object, in een bovendien even

¹⁷ Fried (1998): 155.

¹⁸ Morris (1995): 11-17.

¹⁹ Idem: 90.

²⁰ Idem: 16-17.

²¹ Ramsay Burt, *Judson Dance Theater. Performative Traces*. London/New York: Routledge, 2006: 83.

letterlijke ruimte.²² Elke betekenis komt voort uit het kijkend subject in het hier en nu, in de echte wereld. Deze vorm van esthetische beleving als proces vraagt echter tevens om een langduriger engagement van de kijker. We moeten tijd besteden met het werk alvorens het zijn inhoud prijsgeeft.²³ Fried omschrijft Minimalistische kunst als een vorm van verborgen antropomorfisme, en sterker nog, als wezenlijk theateraal. Dat staat in schril contrast met de modernistische eis om mediumspecificiteit, en om onmiddellijkheid van de esthetische ervaring.²⁴ De Minimalistische beleving presenteert zich daarentegen, zoals theater, als een vorm van eindeloosheid: de ervaring komt nooit tot een echt einde. De objecten zijn onuitputtelijk, omdat er niets in zit dat uitgeput zou kunnen worden. Er is immers geen inhoud.²⁵ De theatraliteit komt precies voort uit het streven naar een immanente kunst, waarin het object enkel object is — zonder transcendente betekenisinhoud — en de esthetische beleving ontstaat uit een durationele relatie tussen object, subject en omringende ruimte.

Forsythes installaties zijn zonder meer theateraal volgens de betekenis die Fried geeft aan deze term. Zijn objecten zijn een immanente aanwezigheid die vraagt om een langduriger engagement van het publiek, zodat het lichaam de kans krijgt te reageren op de gecreëerde context. Zich verplaatsen doorheen het raster van *Nowhere and Anywhere* biedt steeds wisselende uitzichten. De patronen die de pendules maken en de verschillende tempi van de bewegingen ervan, worden steeds anders gepercipieerd afhankelijk van de positie van de toeschouwer. De veelheid van ringen in *The Fact of Matter* biedt variërende perspectieven in de ruimte.

Dit kunsthistorisch begrippenapparaat maakt het mogelijk te stellen dat op formeel vlak in de installaties van Forsythe een gelijkaardige minimalistische reductie op te merken is, hoewel we

²² Morris (1995): 4: “The autonomous and literal nature of sculpture demands that it have its own, equally literal space”.

²³ Idem: 17.

²⁴ Fried (1998): 150, 152-153, 166-167; Burt (2006): 13, 80; Van Gelder (2000): 57-60. Een belangrijk aspect in het Modernistisch paradigma (uiteengezet door Clement Greenberg en Michael Fried) was de onmiddellijkheid van de esthetische ervaring: een modernistisch schilderij of sculptuur dient in één enkele blik begrepen te worden. Gedurende een langere periode naar een werk kijken zou afbreuk doen aan het directe gevoel van eenheid en de rechtstreekse betekenisvorming. In dit puur optische model wordt de kijkbeleving van de toeschouwer op een ontlichaamde en contextloze manier benaderd, wat deels voortkomt uit het streven naar een kunst die transcendent is, losgekoppeld van het dagelijks leven. De artistieke ervaring overstijgt idealiter het immanente (en dus het fysieke) en beïnvloedt de kijker enkel op cognitieve wijze. Greenberg sluit hiermee aan bij een rationalistische — Europese — filosofietraditie waarin substantiële informatie over de wereld bekomen kan worden via een pure vorm van redeneren. Minimalisme (en andere kunststromingen uit deze periode) correspondeert eerder aan een Amerikaanse vorm van empirisme, waarin alle kennis voortkomt uit een (belichaamde) ervaring en observaties in de echte wereld.

²⁵ Fried (1998): 166: “one never feels that one has come to the end of it; it is inexhaustible [...] because there is nothing there to exhaust.”

zijn werken geen Minimalisme in strikte zin kunnen noemen. Bijvoorbeeld de schaal, proporties, detaillering, of het gebruik van kleur zijn anders. De conceptuele waarden die Forsythe wel deelt met het Minimalisme zijn het streven naar een immanente en temporeel beleefde kunst (theatraliteit), die om activatie (participatie/interactie) door het publiek vraagt. Hiermee worden nieuwe ervaringen opgewekt in het lichaam van de toeschouwer. We zouden daarom de installaties van de choreograaf kunnen benoemen als een vorm van ‘post-minimalisme’.

Een belangrijk verschilpunt voor de verdere analyse van de werken is echter dat de choreografische objecten van Forsythe ruimte-vullende installaties zijn. Ruimte om rondom de werken te lopen is vrijwel onbestaande, waardoor we veeleer uitgenodigd worden om ons erdoorheen te verplaatsen. Forsythe focust niet op inherente *Gestalt* sensaties van specifieke vormen en maakt tevens geen objecten op mensmaat. De aanwezigheid van zijn objecten resulteert wel in een gelijkaardige bewustmakende ervaring door een contrast tussen het gekende en het beleefde. Bij Morris wordt de manier waarop men een object (visueel) ervaart, bepaald door de positie van het eigen lichaam — men kiest dus zelf een positie op basis van de mogelijkheden die het object aanreikt. Forsythe bouwt hierop verder, maar de beleving wordt uitgebreid van een visueel-gericht percipiëren (Morris) naar de manier waarop we bewust worden van het gehele eigen lichaam; naar proprioceptie en *entrainment*. Het object bij Forsythe heeft met andere woorden een effect op de manier waarop het lichaam zichzelf organiseert: instinctief reageert het lichaam op alle (zelfs niet-visuele) informatie die binnenkomt. Het onderzoek van Forsythe lijkt daarom niet te vertrekken vanuit de beeldvorm, maar vanuit de kennis die hij ontwaart uit het lichaam van dansers.

2.3 KENNIS IN HET DANSERSLICHAAM

2.3.1 Proprioceptie

Over het algemeen zijn mensen in staat om met gesloten ogen het puntje van de eigen neus aan te raken met hun vinger. De capaciteit om met relatieve accuraatheid de positie en eventuele bewegingen van lichaamsdelen te bepalen — zonder visuele feedback — komt voort uit zogenaamde proprioceptieve gewaarwordingen. De receptoren die deze informatie opnemen en verwerken bevinden zich in de huid, spieren en gewrichten.²⁶ In het dagelijkse leven zijn we zeer afhankelijk van dit vermogen: het stelt ons in staat om ons lichaam te positioneren in de

²⁶ Voor verdere informatie: Uwe Proske and Simon C. Gandevia, ‘The Proprioceptive Senses: Their Roles in Signaling Body Shape, Body Position and Movement, and Muscle Force’, *Physiol Rev*, 92 (2012): 1651-1697.

omringende ruimte én om snel te reageren op veranderende omstandigheden. Proprioceptie is echter niet iets waar we ons doorgaans van bewust zijn bij het uitvoeren van routinematige handelingen: we moeten niet nadenken over hoe we een vork naar de mond brengen.

Dansers hebben door hun jarenlange training een sterk ontwikkelde proprioceptie. Het is immers belangrijk om zich voortdurend bewust te zijn van waar elk lichaamsdeel zich bevindt, en welke trajecten de verschillende lichaamsdelen afleggen tussen twee posities.²⁷ Het gaat dan niet alleen over een instrumenteel lichaamsbewustzijn. Een danser kan bewust een redelijk exact imaginair beeld vormen van het eigen lichaam in elke houding — zelfs van delen die we onder normale omstandigheden nooit zien, zoals het schouderblad. Die capaciteit wijst op de rol die proprioceptie speelt in het algemeen besef van lichaamseigendom (*body ownership*). De mogelijkheid om het eigen lichaam in te beelden in verschillende situaties, om het lichaam te gebruiken in het uitdrukken van drijfveren, emoties of verlangens, versterkt het gevoel een individu met vrije wil en *agency* te zijn.²⁸ Dit is voor Forsythe een erg interessante vorm van belichaamde kennis, die ingezet kan worden in zijn voortdurende onderzoek naar de grondslagen van choreografie en de manieren waarop het lichaam beweging organiseert.²⁹ Hij verwacht dat door fysiek te interageren met een choreografisch idee, gematerialiseerd in een object, het lichaam nieuwe kennis kan opdoen. Zo komen eventueel alternatieve manieren om het eigen lichaam te organiseren — te choreograferen — aan de oppervlakte.³⁰

Om deze inherente proprioceptieve capaciteiten op te wekken bij het (ongetrainde) publiek, is het nodig om een contrast te creëren met het vanzelfsprekende, met onbewuste lichamelijke routines. In *The Fact of Matter* wordt dit contrast gecreëerd door een wijziging in onze relatie tot de grond en tot de zwaartekracht. De ringen, als steunpunten voor verschillende lichaamsdelen, maken nieuwe acties mogelijk. Sterker nog, een normaal dagelijks bewegingspatroon blijkt onmogelijk door het ontbreken van een harde ondergrond en de vaak onverwachte ‘reacties’ van de ringen. Anderzijds, bij het verlaten van de installatie voelt het lichaam plots veel lichter aan, alsof de zwaartekracht minder doorweegt, waardoor de deelnemer zich zowel fysiek als mentaal bewust wordt van hoe het lichaam zich beweegt en positioneert. Deze inzichten over de grenzen en capaciteiten van het individuele lichaam

²⁷ Spier (2011): 139; Foster (2011): 86.

²⁸ Völckers (2007): 12; Foster (2011): 86.

²⁹ Spier (1998b): 142: “I guess that when dancers are dancing, they are encountering an inner vision that can be described as the experience of intense proprioception [sic] – the awareness that one feels and sees what one’s body is doing. And once you encounter this, you are opening yourself up to a whole lot of new information and new impulses that change one’s dancing and approach to dance.”

³⁰ Spier (2011): 139.

kunnen met andere woorden opgeroepen worden via een vervreemdende ervaring door interactie met objecten.

2.3.2 Ruimtebewustzijn

Naast de bewustmaking van het eigen lichaam, zijn choreografische objecten bedoeld om te tonen hoe mensen steeds (onbewust) reageren op de omringende ruimte. Forsythe benadert het lichaam als intrinsiek capabel om elk signaal uit de omgeving te lezen en hierop te reageren, wat een duidelijke vorm van belichaamde intelligentie is.³¹ Dit komt sterk tot uiting in de installatie *Nowhere and Everywhere at the Same Time, No.2*. In de onvoorspelbare omgeving — de pendules die volgens verschillende trajecten bewegen — treden inherente vermijdingsstrategieën in werking. Het lichaam wordt uitgedaagd om zeer alert te reageren.

Op een instinctieve wijze lijkt het lichaam in staat inschattingen te maken over de gedragingen van de pendules en hoe hierop te anticiperen.³² Dit is dan ook iets wat we voortdurend doen in het dagelijkse leven. Terwijl men bijvoorbeeld over straat loopt, wordt sensorische informatie uit verschillende zintuigen ogenblikkelijk samengevoegd, terwijl signalen voor een optimaal bewegingspatroon het lichaam aanzetten specifieke bewegingen te maken om niet te struikelen, of om obstakels te ontwijken. We staan nooit bewust stil bij dit mechanisme, waardoor we eveneens niet nadenken over hoe onze directe omgeving ons handelen structureert. Nochtans worden we in de publieke ruimte voortdurend van ‘bovenaf’ gechoreografeerd en onbewust aangezet tot specifieke wenselijke gedragingen (zie Hoofdstuk 4). *Nowhere and Everywhere* vestigt acuut onze aandacht op het fysieke vermogen om te interageren met de omgeving, waardoor tevens een contemplatieve ruimte ontstaat om de status van lichaam en beweging vanuit een breder maatschappelijk perspectief te revalueren.

2.3.3 Entrainment

Participeren in een interactieve installatie gebeurt echter zelden op een individuele manier. Over het algemeen zullen ook andere deelnemers zich gelijktijdig in de ruimte bevinden. Terwijl de ene kijker zich bewust wordt van zijn eigen lichamelijke capaciteiten, grenzen, en interactie met de ruimte, beleven de andere participanten een gelijkaardig proces. Zij worden dan onderdeel van de omgeving zoals voornoemde kijker die percipieert, en hebben zo mede invloed op zijn/haar fysieke reacties en vice versa.

³¹ Forsythe (2011): 91: “[...] the body as wholly designed to persistently read every signal from its environment”.

³² Spier (2011): 140: “The public enters into the choreographic environment, and their bodies, trained or untrained, and the decisions that each person makes, become a perfect expression of the environment.”

Tijdens een dansvoorstelling dienen de verschillende performers op podium hun bewegingen en posities op elkaar af te stemmen. Wanneer slechts één danser uit een groep nalaat dit te doen, wordt de synchroniciteit van de bewegingen of de ruimtelijke opstelling doorbroken. Dansers vertonen een bijzonder sterk bewustzijn van de andere personen in de omgeving, zelfs wanneer deze zich niet binnen het gezichtsveld bevinden. Ze zijn in staat onmiddellijk in te pikken op hun bewegingen. Om deze werking te beschrijven, ontleent Forsythe de term ‘*entrainment*’ van cultureel antropoloog Edward T. Hall (1914-2009): het proces waarbij twee of meer mensen elkaars ritme oppikken en samenvoegen tot een synchroon bewegen.³³ In het dagelijks leven gebeurt dit bijvoorbeeld wanneer we met iemand een conversatie voeren. De gesprekspartners nemen elkaars kleine non-verbale *gestures* — handbewegingen, knikken — en gezichtsuitdrukkingen over. Uiteindelijk ontstaat een interpersoonlijk gedeeld ritme, wat communicatie eenduidiger maakt.³⁴

Forsythe brengt dit mechanisme op grotere schaal — het gehele lichaam — onder de aandacht. Niet alleen communicatieve gebaren maar ook acties met alle mogelijke lichaamsdelen, kunnen door andere personen in de ruimte ‘gelezen’ en overgenomen worden. Net zoals de trajecten van de pendules in *Nowhere and Everywhere* instinctief geïnterpreteerd worden, reageert het lichaam continu op de bewegingen van andere subjecten in de omgeving. In deze installatie, maar ook in *White Bouncy Castle*, is het die inherente capaciteit waardoor men bijvoorbeeld botsingen kan vermijden. Het is tevens een capaciteit die het autonoom ontstaan van een groepschoreografie kan bewerkstelligen, zonder een choreograaf die van buitenaf de lichamen organiseert. De aandacht van Forsythe gaat niet alleen naar de *presence* van de objecten waaruit de installatie is opgebouwd. Als deelnemers worden we acuut bewust gemaakt van de *co-presence* van andere subjecten.

³³ Edward T. Hall, *The Dance of Life. The Other Dimension of Time*. Garden City (New York): Anchor Press/Doubleday, 1984: 177: Synchroniciteit betekent in deze context niet het simultaan uitvoeren van identieke bewegingen, maar eerder een harmonisch bewegen volgens gelijkaardige patronen en ritmestructuren. Erika Fischer-Lichte, ‘On the Threshold’, in Gehm (2007): 231.

³⁴ Hall bespreekt in zijn studie zijn observaties omtrent ritmische patronen in non-verbale communicatie bij verschillende (etnische) groepen. Zijn benaderingswijze is vanzelfsprekend sterk verouderd, hoewel de notie van variaties in non-verbale ‘talen’ tussen verschillende gemeenschappen wel stand houdt.

2.4 ‘POST-MINIMALISTISCHE’ INTERACTIEVE INSTALLATIES ALS CHOREO- GRAFISCHE OBJECTEN

De rigide vormtheorie van het Minimalisme zoals verwoord door Morris in *Notes on Sculpture*, en waarvoor zijn *L-Beams* exemplarisch is, werd door de kunstenaar zelf al snel aangevoeld als te beperkend. De werken uit deze periode dienden vooral om het debat met kunstcritici als Friedkracht bij te zetten. In de daaropvolgende jaren zette Morris via andere wegen zijn onderzoek naar de status van het kunstobject voort. In 1971 exposeerde hij de interactieve tentoonstelling *bodyspacemotionthings* (Fig. 7a, b en c) in Tate Gallery Londen. In overeenstemming met zijn geschriften trachtte Morris een expositie samen te stellen die niet exclusief visueel gericht is, maar waarin het hele lichaam deelt in de ervaring.³⁵ De werken in de opstelling waren echter — in tegenstelling tot zijn vroegere objecten — expliciet bedoeld om fysiek gemanipuleerd te worden door de bezoekers. Morris omschreef het project als een omgeving, eerder dan een zelfstandig object. Het was met andere woorden een interactieve installatie. De aanwezige objecten lokken als proposities voor acties, in drie fasen (vasthouden, balanceren, beklimmen) verschillende relaties met het lichaam uit met een progressief stijgende moeilijkheidsgraad.³⁶ Een aantal van deze werken herinneren aan de *props* die Forti gebruikte in haar ‘dansconstructies’, waarmee haar fundamentele beïnvloeding nogmaals duidelijk blijkt.

Het ‘gewone’ publiek reageert echter anders op deze objecten dan performers of dansers. Na amper vier dagen moest *bodyspacemotionthings* al gesloten worden, omwille van verwondingen bij toeschouwers en schade aan de werken.³⁷ Het publiek gedroeg zich op een onverwacht uitbundige, zelfs kinderlijke manier — zoals in een speeltuin. Dit wijst erop dat deelnemers werkelijk uitgedaagd werden tot het experimenteren met alternatieve bewegingsacties en -patronen, en dat men zich in deze interactie op een nieuwe manier ging verhouden tot het eigen lichaam (kracht, vermoeidheid, snelheid) en tot de zwaartekracht.³⁸ Dit

³⁵ Rosenthal (2010): 73; TATE, ‘Simon Grant interviews Robert Morris’, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/simon-grant-interviews-robert-morris>, laatste toegang 19/07/2015: “I wanted a situation where people could use their bodies as well as their eyes.”

³⁶ Rosenthal (2010): 13, 71-73.

³⁷ This is Tomorrow, ‘Robert Morris: Bodyspacemotionthings’, <http://thisistomorrow.info/articles/robert-morris-bodyspacemotionthings>, laatste toegang 19/07/2015; Rosenthal (2010): 13, 75.

³⁸ Idem: De tentoonstelling werd opnieuw samengesteld in 2010 in Tate Modern. Naar aanleiding hiervan stelde Morris in een interview: “It’s an opportunity for people to involve themselves with the work, become aware of their own bodies, gravity, effort, fatigue, their bodies under different conditions. I want to provide a situation where people can become more aware of themselves and their own experience rather than more aware of some version of my experience.”

experimenteren vindt onvermijdelijk plaats in de tijd, waardoor een immanente betekenisvorming wordt bereikt.

Forsythes choreografische objecten zijn steeds geconcipieerd als (fysiek) interactieve kunstwerken. Hij verklaart — in bijna dezelfde bewoordingen als Morris — dat het object niet belangrijk is om de visuele eigenschappen, maar wel in hoe het gebruikt wordt. Door te interageren met de installatie kan de gebruiker een eventuele revaluatie van de eigen massa, kracht en coördinatievaardigheden doorvoeren.³⁹ Een vergelijking met *bodyspacemotionthings* kan daarom verhelderend werken in dit verband.

Forsythe lijkt een navolger van Morris in zijn strategieën om bewustwording van het eigen lichaam en/in de ruimte, en alternatieve bewegingsacties uit te lokken. Beide gebruiken specifieke ‘spelregels’ of taken, gecombineerd met een interactie met objecten. Toch vallen ook enkele belangrijke verschilpunten op. Morris wenste als kunstenaar de controle over de situatie te behouden; zijn objecten kunnen maar op een beperkt aantal wijzen behandeld worden (op een onstabiele plank moet men balanceren, een bal moet gerold worden, tussen twee verticale muren moet men klimmen). De mogelijkheden qua lichaamsbewegingen worden zo uitermate gestructureerd door de artiest. Hij behoudt zijn positie als choreograaf en bepaalt (van buitenaf) de relatie tussen subject en object. Vrij experimenteren met de capaciteiten van het lichaam, individueel of in groep, is niet de voornaamste intentie van de kunstenaar.⁴⁰

Forsythe laat in dit opzicht meer ruimte voor zijn publiek om op een idiosyncratische manier te interageren met de installatie. Waar Morris alle lichamen op eenzelfde manier benadert, toont Forsythes werk meer openheid naar de diversiteit in fysicaliteit. Geen twee lichamen zijn hetzelfde, en zullen dan ook niet op eenzelfde manier reageren op de installatie. De choreograaf behandelt het lichaam als percipiërend geheel: informatie kan/moet via diverse wegen verzameld worden, alsof het participerende lichaam volledig bedekt is met voelsprietten die de omgeving in alle richtingen aftasten. Naast de met Morris gedeelde doelstelling om het publiek

³⁹ Rosenthal (2010): 107: “the object is not so much there to be seen, as to be used. An engagement with the object offers the user a possible re-assessment of their mass, strength, and coordination skill as a unified system”. Voor het citaat van Morris, zie voetnoot 38 in dit hoofdstuk.

⁴⁰ Het citaat van Morris in voetnoot 38 van dit hoofdstuk over *bodyspacemotionthings* spreekt deze stelling tegen. Echter, dit statement maakte hij in 2010; 30 jaar na de conceptie van de originele tentoonstelling. Het is mijn mening dat de intentie van Morris in 1971 zeer sterk verschilt hiervan. Daarbij baseer ik me op de film die Morris maakte met de objecten uit de tentoonstelling, *Neo Classic* (1971), waarin getoond wordt welke vormen van interactie de kunstenaar initieel in gedachten had. Een exemplaar van dit laatste werk kon niet getraceerd worden; fragmenten eruit werden getoond door André Lepecki tijdens een lezing in het kader van het symposium ‘Does It Matter? Composite Bodies and Posthuman Prototypes in Contemporary Performing Arts’ (UGent, 17-19/03/2015).

bewust te maken van de manier waarop we percipiëren, voegt Forsythe nog een extra dimensie toe: in choreografische objecten verschuift de aandacht in laatste instantie naar hoe onze perceptie van de omgeving instinctieve fysieke reacties uitlokt, en dus naar de intrinsieke belichaamde intelligentie.

Daarnaast spreken de meeste objecten in *bodyspacemotionthings* — alsook in het vroegere werk van Morris — het publiek op een solipsistische manier aan. De objecten worden op mensenmaat geconcipieerd en dus op maat van één individu. Elke ontmoeting of samenwerking die tussen deelnemers onderling ontstaat, valt buiten de oorspronkelijke doelstellingen van de artiest. Choreografische objecten zijn steeds grootschalige installaties waarin het genereren van een gemeenschap van deelnemers van even groot belang is als de individuele ervaring. In *White Bouncy Castle* ontwikkelen participanten onuitgesproken regels om botsingen te vermijden. Wanneer meerdere mensen tegelijk *The Fact of Matter* betreden, kunnen ze elkaar met verbale of fysieke instructies — of onbewust via *entrainment* — helpen om de ‘opdracht’ te voltooien.

Morris stelt dat in Minimalistische sculptuur het object minder zelfingenomen (*less self-important*) is geworden.⁴¹ Deze stelling lijkt *a fortiori* van toepassing op de installaties van Forsythe. Morris toont zich in de eerste plaats als beeldhouwer: in het ontwerpen gaat zijn aandacht eerst naar de formele eigenschappen van de vorm, dewelke vervolgens een fysieke beleving uitlokken. Forsythe, als choreograaf en danser, bedenkt daarentegen zijn installaties vanuit (op dans geïnspireerde) choreografische ideeën over het lichaam in beweging. Elke betekenis komt voort uit de specifieke reacties van de individuele bezoeker, of van een groep deelnemers.

Forsythe sluit in bepaalde aspecten aan bij het gedachtegoed uit de jaren 1960. Toch werd in dit hoofdstuk getracht aan te tonen dat kunstwerken die louter de toeschouwer bewust maken van hoe het bewegende lichaam onze waarneming van de omgeving structureert, niet benoemd kunnen worden als choreografisch object in de betekenis van Forsythe. Een engagement met het lichaam en beweging op breder sociaal-maatschappelijk vlak dient eveneens aanwezig te zijn. Anderzijds kan nu duidelijk gesteld worden dat Forsythes streven naar een uiting van choreografie zonder het lichaam moeilijk — zelfs onmogelijk — te bereiken is. De post-minimalistische installaties *an sich* zijn een omzetting van het choreografisch denken van de kunstenaar in een duurzame materiële vorm. Als de belichaamde ervaring exclusief via visuele

⁴¹ Morris (1995): 17.

perceptie beleefd wordt, is er alleen een imaginaire suggestie van potentiële bewegingen. Geen fysieke interactie betekent dan geen experiment en tegelijk een bevestiging van de gekende opties qua handelen en bewegen. De mogelijke handelswijzen die door Forsythe aangeboden worden, zouden dan enkel geïnterpreteerd kunnen worden vanuit de intentie van een zeer aanwezige auteur. Het inherent potentieel van de installaties kan pas tot uiting komen bij omzetting tot een choreografie — een organisatie van lichamen in een ruimte. Hiervoor heeft Forsythe met andere woorden altijd een lichaam, een fysiek participerende actor nodig.

“I feel the project of a democratic dance is perhaps almost impossible to achieve within a theatre. It seems that only by ambushing amateurs can you arrive at a truly democratic way of organizing dance.”¹

3 “DESIRE TO DANCE” ALS DEMOCRATISCH IDEAAL

In een interview over *White Bouncy Castle* stellen Forsythe en Dana Caspersen dat het doel van de installatie voornamelijk plezier is (“*The J word. Joy.*”).² In deze setting kunnen bezoekers hun lichaam ervaren zoals dansers dat doen: door te experimenteren met bewegingen en met de zwaartekracht. Dit kan een amusante ervaring zijn, die herinnert aan het onbevreesde experimenteren met het lichaam door kinderen.³ Maar deze — en andere choreografische objecten — zijn niet exclusief bedoeld voor een jong publiek; het zijn geen speeltuigen. De installatiewerken dienen als setting voor eventuele interacties tussen subject en object of ruimte, of tussen subjecten onderling. Iedereen is vrij in de mate en manier van deelnemen in deze interacties, waarmee Forsythe aandacht trekt naar het democratisch potentieel van beweging.

De focus op de status van het object in het voorgaande hoofdstuk maakt duidelijk dat in de installatiewerken van Forsythe een choreografische gedachtegang gematerialiseerd wordt in een post-minimalistisch ‘object’. Om echter daarnaast werkzaam te zijn als choreografisch object dient de installatie een choreografie te stimuleren. Een volgend belangrijk element in de analyse van deze kunstwerken is daarom de status/positie van het (bewegende) lichaam zelf. Het lichaam bezit voor Forsythe een fysieke intelligentie — verschillend van, maar gelijkwaardig aan cognitieve intelligentie — die het in staat stelt zichzelf te organiseren, bijvoorbeeld aan de hand van proprioceptie en *entrainment*.

Eerst zal besproken worden hoe dit principe van zelforganisatie tot uiting komt in de podiumpraktijk van Forsythe. Vervolgens worden deze werkwijzen getraceerd in het verleden. Methodes om een zelforganiserende vorm van choreografie te bewerkstelligen, werden uitvoerig uitgetest en ontwikkeld gedurende de jaren ’60 in wat benoemd wordt als postmoderne dans. Opnieuw reikt een volledige studie van de ontwikkeling van deze historische dansstroming ver buiten de begrenzings van dit onderzoek. De focus ligt daarom op een aantal

¹ Spier (2011): 143: “Ik heb het gevoel dat het project van een democratische dans misschien bijna onmogelijk te verwezenlijken is binnen een theater. Het lijkt dat alleen door amateurs te overvallen, je tot een echt democratische manier van dans organiseren, kan komen.”

² Ismene Brown, ‘Q&A Special: Choreographer William Forsythe Over Time’ (2009), <http://www.theartsdesk.com/print/43>, laatste toegang 26/05/2015.

³ Spier (2011): 140.

sleutelfiguren en hun werkwijzen, in zoverre dat deze bruikbare concepten aanleveren voor de bespreking van de doelstellingen van Forsythe. Dit historische referentiekader biedt tenslotte een constructieve basis voor de bespreking van enkele choreografische objecten in de publieke ruimte.

3.1 HET ZELFORGANISERENDE LICHAAM OP PODIUM

In het maakproces van zijn klassieke podiumstukken werkt Forsythe steeds samen met de dansers.⁴ Via diverse strategieën vraagt hij de dansers hun fysieke danskennis in te zetten om het lichaam op vernieuwende manieren te organiseren.⁵ Hij vertrekt hierbij vanuit het idee dat elk lichaam verschillende mogelijkheden vertoont; het esthetisch dominante balletlichaam wordt ontmaskerd als een in werkelijkheid onbestaand ideaalbeeld. De individuele uitvoerders beïnvloeden het eindresultaat dankzij hun particuliere bewegingsexperimenten aan de hand van de parameters die Forsythe uittekent. De traditionele hiërarchische relatie tussen choreograaf en danser wordt aldus doorbroken ten voordele van een meer democratische werkwijze.⁶ De performers krijgen meer autonomie, waardoor in hun dansen het lichaam de vrijheid krijgt de eigen ervaring te uiten. Forsythe stelt dat hij door deze werkwijze zijn dansers op een volledig andere manier leerde kennen, alsof het andere dansers waren.⁷ Deze authenticiteit van bewegen toont hoe de autoriteit van een choreograaf beperkend kan zijn voor de individuele bewegingstaal.

Klassiek ballet als quasi-canonieke techniek eist een rigoureuze trainingspraktijk waarbij in het lichaam wordt ingeprent welke fysieke en ruimtelijke organisatiestructuren mogelijk zijn en welke niet.⁸ Deze codificatie zorgt er volgens Forsythe voor dat dansers vaak een choreografie louter uitvoeren, zonder deze echt te dansen. Dansers dienen zich volledig te onderwerpen aan de vastgelegde normen van de techniek, alsook aan de wil van de choreograaf, waardoor het instinctieve en authentieke uit hun bewegen verdwijnt.⁹ Hiertegenover stelt hij dat choreografie

⁴ Spier (1998b): 140-141. Forsythe heeft meermaals zijn gezelschappen Ballett Frankfurt en The Forsythe Company benoemd als choreografisch ensemble, waarmee de collaboratieve denk- en werkwijze benadrukt wordt.

⁵ Senta Driver, 'A Conversation with William Forsythe', *Ballet Review*, 18, 1 (1990): 91-92, 96; Sulcas (1991): 33.

⁶ Driver (1990): 92; Sulcas (1991): 33; Brandstetter (1998): 38. Forsythe vertelt bijvoorbeeld over *Alien/a(c)tion* (1992): "I created a piece that's a stranger to me. I don't know the choreography."

⁷ Spier (1998b): 141; Driver (1990): 93.

⁸ Sulcas (1991): 5-7: Ballet is per definitie een historisch specifieke kunstvorm met een sterk conservatisme bij de beoefenaars, waardoor het moeilijk is om veranderingen te maken in de oorspronkelijke gedaante zonder de identiteit ervan drastisch te veranderen.

⁹ Franko (2011): 99.

een middel zou moeten zijn voor het zich manifesteren van een “verlangen om te dansen”.¹⁰ Voor Forsythe kan men nooit expertise hebben in wat men doet, door enkel datgene uit te voeren wat van buitenaf opgelegd wordt.¹¹ De methoden die de choreograaf gebruikt, zijn bedoeld om de dansers te “leren hun eigen taal te spellen”.¹² De letters, woorden en syntaxis van de klassieke taal zijn bekend. Maar kunnen deze ook op een andere — meer idiosyncratische — manier gebruikt worden?¹³

In choreografische objecten worden deze principes vertaald naar een breder (leken)publiek. Wanneer we het gecodificeerde systeem van ballet beschouwen als miniatuurversie van de manier waarop beweging in de hedendaagse westerse maatschappij sterk gereguleerd wordt, wordt meteen duidelijk waarom Forsythe in zijn beeldende kunstwerken de focus legt op het faciliteren van instinctieve fysieke acties. Hij tracht situaties te creëren waarin de intrinsiek menselijke drift tot vrij bewegen geëxploreerd kan worden. Iedere bezoeker wordt op individuele manier uitgenodigd om zijn/haar ‘verlangen om te dansen’ te uiten, om danser — of tenminste autonoom-beweger — te worden. De democratisering van bewegen/bewegingen is een project dat eveneens werd nagestreefd door choreografen uit de jaren 1960, met name Simone Forti (°1935) en de artiesten verbonden aan het Judson Dance Theater in New York.

3.2 HET GENEREREN VAN ALTERNATIEVE BEWEGINGEN

3.2.1 Enkele dansconstructies en andere methoden

In 1961 presenteerde Simone Forti een experimentele dansvoorstelling met de titel *Five Dance Constructions and Some Other Things*.¹⁴ Ze liep hiermee sterk vooruit op tendensen die in de daaropvolgende jaren verder uitgewerkt zouden worden binnen de zogenaamde postmoderne dans van het Judson Dance Theater. Yvonne Rainer (°1934), één van de leidinggevende figuren

¹⁰ Spier (1998b): 143; Forsythe (2011): 90: “Choreography and dancing are two distinct and very different practices. In the case that choreography and dance coincide, choreography often serves as a channel for the desire to dance.”

¹¹ Ismene Brown, ‘Q&A Special: Choreographer William Forsythe Over Time’ (2009), <http://www.theartsdesk.com/print/43>, laatste toegang 26/05/2015: “You are not expert in what you are doing, if you just do what you are told.” In deze context heeft hij het ook over een onderscheid tussen “obedience and rigour”: dit laatste is waar hij in zijn eigen praktijk naar streeft.

¹² An-Marie Lambrechts, ‘Een hoofd vol sneeuw. Het denkend dansen van William Forsythe’, *Etcetera*, 11, 41 (1993): 12; Brandstetter (1998): 46.

¹³ Spier (1998b): 135-136: “[...] it’s like the alphabet and you don’t necessarily have to spell words you know [...] The most important thing is how you speak with the language, not what you say.”; “I speak the language. I don’t recite the language.” Hierin is invloed vanuit het poststructuralisme merkbaar, bijvoorbeeld Roland Barthes over pluraliteit van een tekst (zie ook Brandstetter (1998): 44-45).

¹⁴ Simone Forti, *Handbook in Motion*. Halifax/New York: Press of the Nova Scotia College of Art and Design/ New York University Press, 1974: 56; Burt (2006): 57.

in deze groep choreografen, stelt dat Forti's concert ver vooruit was op de tijd wat betreft haar gebruik van constructies om beweging te genereren.¹⁵

Al vanaf haar vroegste voorstellingen draagt Forti's werk een zeer distinctieve choreografische stempel. Hierin werd ze in de eerste plaats beïnvloed door haar deelname (samen met toenmalig echtgenoot Robert Morris) aan de workshops van Ann Halprin (°1920) in San Francisco. Aan de hand van improvisatietechnieken trachtten Halprin en haar studenten habituele bewegingspatronen te analyseren, alsook nieuwe en onverwachte acties te genereren.¹⁶ Na haar verhuis naar New York in 1959, volgde Forti eveneens de workshops georganiseerd door Robert Dunn (1928-96), waarbij een sterke focus lag op het gebruiken van toevalmethoden in het organiseren van bewegingscomposities — naar voorbeeld van John Cage (1912-92) en Merce Cunningham (1919-2009).¹⁷ Tenslotte waren de performances of *Happenings* van onder andere Robert Whitman (°1935) en Alan Kaprow (1927-2006) een bron van inspiratie voor de choreografe. Het publiek werd hierbij op een directe manier in de actie betrokken, zowel ruimtelijk als fysiek.¹⁸ Opvallend was hoe de focus niet lag op de specifieke bewegingen, maar op het vervolledigen van een vooropgestelde taak.¹⁹

In haar eigen werk wilde ze beweging organiseren zonder op een traditionele, autoritaire manier de rol van choreograaf op te nemen. Deze bewegingen dienden daarenboven op een individuele manier uit het lichaam van de dansers voort te komen. Door het bedenken van opdrachten of spelregels (met eventueel bijhorende limieten en parameters) en het gebruiken van objecten ontstaat een instant compositie volgens de fysieke vaardigheden van de uitvoerende

¹⁵ Yvonne Rainer, *Work 1961-1973*. Halifax/New York: Press of the Nova Scotia College of Art and Design/New York University Press, 1974: 7.

¹⁶ Virginia B. Spivey, 'The Minimal Presence of Simone Forti', *Woman's Art Journal*, 30, 1 (2009): 11-12; Forti (1974): 29-32; Burt (2006): 56-57; Rosenthal (2010): 45. Belangrijk in de aanpak van Halprin is het gebruiken van improvisatie vanuit een kinesthetische en anatomische invalshoek, om tot nieuwe mogelijkheden te komen. In tegenstelling tot populaire denkbeelden omtrent dansimprovisatie gaat het niet om het nastreven van een 'absolute vrijheid' van bewegen, maar om via opdrachten bewust te worden van restrictieve bewegingsgewoontes en manieren om deze te wijzigen. Improvisatie werd voordien al beoefend in danspedagogie; het is de verdienste van Halprin en Forti dat de zuiver instrumentele educatieve toepassing ervan werd uitgebreid naar een avant-garde performancepraktijk. Meer informatie over Ann Halprin is te vinden in Janice Ross, 'Atomizing Cause and Effect: Ann Halprin's 1960s Summer Dance Workshops', *Art Journal*, 68, 2 (2009): 62-75.

¹⁷ Spivey (2009): 12; Forti (1974): 35-36: Forti maakt in haar werk veel gebruik van toevalmethoden, hoewel ze zich steeds gedistantieerd heeft van de danstechnische en formalistische benadering tot beweging van Cunningham. Meer informatie over de compositieworkshop van Dunn is te vinden in Burt (2006): 33, 45, 59.

¹⁸ Spivey (2009): 12; Forti (1974): 35. Voor informatie over *Happenings*, Alan Kaprow en Robert Whitman, zie RoseLee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, World of Art. 3de verb. uitg, London: Thames & Hudson, 2011.

¹⁹ Forti (1974): 35: Over haar deelname in de performance *The American Moon* (1960) van Whitman besluit Forti: "It struck me that most of my actions were done not in order that the movement be seen, but so that the particular task could be accomplished."

performers.²⁰ Hiermee stelt Forti impliciet en voor het eerst dat iedereen danser kan zijn, ongeacht training of lichaamsvorm, en dat de meest eenvoudige acties afhankelijk van de context benoemd kunnen worden als dans.²¹

De dansconstructie *Slant Board* (Fig. 8) geeft een indicatie van de choreografische methoden die Forti toepast. Een houten plaat wordt diagonaal tegen een muur gepositioneerd. Hieraan worden aan de bovenzijde een vijftal dikke touwen bevestigd, die naar beneden hangen. Drie performers betreden de constructie met de opdracht zich te verplaatsen van beneden naar boven, of van links naar rechts, door gebruik te maken van de touwen terwijl ze de andere personen niet mogen hinderen. De bewegingen verlopen volgens een aangehouden tempo en de dansers mogen pauzeren wanneer nodig, echter zonder de constructie te verlaten.²² Door de interactie met een object aan de hand van eenvoudige instructies ontstaat een choreografie, vormgegeven door de deelnemers volgens hun particuliere fysieke vaardigheden en inspiratie. Deze structuren (vaak gebouwd door Morris) waren niet bedoeld als sculptuur, maar als ‘bewegings-apparatus’. Hun verwantschap met speeltuigen roept eveneens — in de toeschouwer en de performer — associaties op met dagelijkse bewegingen en de publieke ruimte.²³ Forti als choreografe legt met andere woorden geen enkele beweging op, maar ontwerpt parameters waarbinnen de dansers kunnen experimenteren met het eigen lichaam om eventueel in onverwachte acties te resulteren.²⁴

Ook in *Hangars* (Fig. 9) wordt gebruik gemaakt van een *prop*; met name vijf lange touwen in lusvorm aan het plafond gehangen. Hierin dient telkens één persoon passief te staan, terwijl vier andere performers in versneld tempo tussen de lussen wandelen. Deze ‘wandelaars’ zullen af en toe en onbedoeld zijdelings de ‘*hangars*’ raken, waardoor deze laatste heen en weer wiegen of om hun as draaien.²⁵ In deze dansconstructie zijn de bewegingen aldus wel vooraf bepaald door Forti, die hierbij gebruik maakt van dagelijkse acties — wandelen en staan — maar het eindresultaat is afhankelijk van toevalsfactoren. De bewegingen van de touwen kunnen niet vastgelegd of onder controle gehouden worden.

Five Dance Constructions vond plaats in de loft van Yoko Ono (°1933). In deze grote open ruimte werden de verschillende constructies verspreid, zonder specifieke zitplaatsen, waardoor

²⁰ Burt (2006): 57; Rosenthal (2010): 11.

²¹ Spivey (2009): 13; Burt (2006): 60.

²² Forti (1974): 56; Rosenthal (2010): 11, 45-47.

²³ Rosenthal (2010): 12.

²⁴ Spivey (2009): 13.

²⁵ Forti (1974): 61.

het publiek steeds mee moest verplaatsen met de performers. De grens tussen publiek en dansers worden hiermee vertroebeld en dat effect werd nog versterkt wanneer dansers die tijdelijk niet deelnamen aan een compositie, zich als gewone mensen tussen de kijkers begaven.²⁶ Bovendien, zelfs wanneer performers actief in een constructie betrokken zijn, dienen ze bovenal de taak uit te voeren als zichzelf, in plaats van een rol te spelen of te ‘performen’. Daarnaast werden bezoekers expliciet betrokken in één van de getoonde stukken: *Herding*.²⁷ Zes performers trachten de publieksmassa te verplaatsen doorheen de ruimte door enkel gebruik te maken van hun lichaam en eenvoudige verbale instructies, doch zonder hen aan te raken. Dit houden ze vol tot de toeschouwers ‘rusteloos’ worden.²⁸ Voor Forti moet dans niet op een podium plaatsvinden om dans te zijn: choreografie kan eender waar en op elk moment ontstaan.

3.2.2 *No to spectacle no to virtuosity* ²⁹

In 1962 gaven enkele deelnemers van de workshop van Robert Dunn een presentatie van hun werken in de Judson Memorial Church (Fig. 10a en b) in Greenwich Village.³⁰ Yvonne Rainer, die met twee choreografieën vertegenwoordigd was, zag meteen het potentieel van deze locatie in. Moderne dansers en choreografen konden om verschillende redenen slecht één maal per jaar een zaal huren om werk te tonen. In de Judsonkerk daarentegen mochten de artiesten op regelmatige basis hun experimenten tonen op een informele manier.³¹ Vanaf begin 1963 consolideerde een kerngroep van kunstenaars uit diverse media zich als het coöperatief collectief Judson Dance Theater.³²

De individuele choreografen hanteerden sterk verschillende stijlen met elk hun eigen gevoeligheden en werkwijzen, waarbij methoden gelijkaardig aan die van Forti gebruikt werden.³³ Echter, over het algemeen onderzocht deze vroege generatie postmoderne dansers dezelfde artistieke vraagstukken. Een duidelijke aversie tegen het expressionisme van de

²⁶ Spivey (2009): 14.

²⁷ Burt (2006): 58.

²⁸ Forti (1974): 67; Spivey (2009): 14.

²⁹ Rainer (1974): 51. Deze paragraaf uit het essay ‘Some retrospective notes on a dance for 10 people and 12 mattresses called *Parts of Some Sextets ...*’ (eerst gepubliceerd in 1965) is later bekend geworden als *NO Manifesto*: “NO to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and make-believe [...] no to involvement of performer or spectator no to style [...] no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving or being moved.”

³⁰ Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. 2de verb.uitg., Middletown: Wesleyan University Press, 1987: 11-12; Sally Banes, *Greenwich Village 1963. Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*. Durham/London: Duke University Press, 1993: 66-67.

³¹ Banes (1987): 12; Banes (1993): 67.

³² Banes (1987): 12-13.

³³ Burt (2006): 57. Rainer leerde Forti kennen in 1960 in New York. Datzelfde jaar volgden ze samen de zomerworkshops van Ann Halprin in San Fransisco, waar ze in contact kwamen met Trisha Brown.

moderne dans tekent zich af. Voor de Judson-artisten volstaan de zuiver fysieke kwaliteiten van beweging.³⁴ Ze stellen — in navolging van Forti — nu wel expliciet dat dans als zodanig gecategoriseerd kan worden, niet omwille van inhoudelijke elementen of moeilijkheidsgraad, maar omwille van de context waarin bewegingen uitgevoerd worden.³⁵

Judson-choreografen richtte zich in de eerste plaats op het exploreren van lichaamsfuncties en –krachten, zonder daarbij in technische virtuositeit te vervallen.³⁶ De weigering om het danserslichaam anders te benaderen dan een ‘gewoon’ lichaam, uit zich in de expliciete interdisciplinaire samenstelling van de groep: niet-dansers (beeldende kunstenaars zoals Robert Rauschenberg (1925-2008) en Morris) werden niet alleen ingezet als dansers in choreografieën, maar maakten zelf ook dansstukken.³⁷ Om de afstand met het publiek te verkleinen werd gezocht naar een nieuwe vorm van podiumpresentatie (*stage presence*). Rainer zag de performancestijl zoals toegepast in andere danstechnieken vooral als een vorm van zichzelf etaleren, waarbij de nadruk ligt op het behalen van technische vaardigheden en connaisseurschap, op (ijdele) introversie en zelf-felicities.³⁸ In een interview in 1978 merkt choreografe Trisha Brown (°1936) op dat Judson-dansers zich meer als mensen gedroegen op podium in vergelijking met klassiek ballet of moderne dans. Als mensen toonden ze zowel hun vaardigheden als tekortkomingen.³⁹

Dit betekende dat getrainde dansers zochten naar manieren om te ontwennen van de ingeschreven fysieke vaardigheden, door bijvoorbeeld improvisatie en toevalsmethoden te gebruiken. Niet-dansers hebben de traditionele dansgewoonten nooit aangeleerd, waardoor zij een meer natuurlijke — en dus na te streven — performancekwaliteit bezaten. De bewegingen zelf getuigen daarnaast van de werkelijke kracht die gebruikt moet worden in de uitvoering ervan, alsook van hoe de zwaartekracht inwerkt op het lichaam. De verticaliteit en het fysiek

³⁴ Rosenthal (2010): 11. Sally Banes baseert zich in haar invloedrijke studie over postmoderne dans (1987) op concepten uit de kunsttheorie, met name het puristisch modernisme zoals ontwikkeld werd door Greenberg en Fried. Postmoderne dans wordt aldus getheoretiseerd als modernistische kunststroming. Hierdoor wordt het discours over Judson Dance Theater sterk beheerst door de notie van ‘*pure dance*’ met een formalistische radicalisme als drijfveer. Ramsey Burt stelt daartegenover dat, zoals het Minimalisme in de beeldende kunst, Judson op verschillende vlakken (bijvoorbeeld de nadruk op durationele perceptie) zich eerder anti-modernistisch opstelde. Het is eveneens precies in hun aandacht voor de materialiteit (echtheid) van het dansende lichaam, en de relatie met het publiek, dat een avant-gardistische aanval op het elitarisme van de kunstwereld aan de oppervlakte komt.

³⁵ Banes (1987): xviii-xix.

³⁶ Burt (2006): 13, 48.

³⁷ Banes (1987): 13; Rainer (1974): 66; Burt (2006): 48. Informatie over Rauschenberg is te vinden in Robert S. Mattison, *Robert Rauschenberg. Breaking Boundaries*. New Haven: Yale University Press, 2003.

³⁸ Rainer (1974): 66.

³⁹ Burt (2006): 13.

illusionisme uit klassieke én moderne dans worden losgelaten ten voordele van onvervormde natuurlijke acties.⁴⁰ Een vaak toegepast alternatief is het invoegen van ‘gevonden bewegingsmateriaal’ of ‘*found movement*’ zoals wandelen, staan, rennen, of eten. In een vroeg werk van Rainer, *We Shall Run* (1963), rennen de twaalf performers de gehele voorstelling louter over podium volgens geometrische vloerpatronen. Iedereen die de opeenvolging van vastgestelde richtingen kan onthouden, zou dit stuk kunnen uitvoeren.

Trisha Brown gebruikte verschillende improvisatiestructuren in haar vroege werk. In *Trillium* (1962; Fig. 11) gaf ze zichzelf de opdracht om enkel op verschillende manieren te zitten, te staan of te liggen. Improvisatie betekent voor Brown een manier om het lichaam aan te zetten tot het nemen van snelle beslissingen, het vinden van oplossingen en het bedenken van nieuwe manieren om te bewegen.⁴¹ Zo vormden deze dagelijkse houdingen de aanzet voor het ontstaan van originele acties zonder enige (danstechnische) belemmering.⁴² Hiermee dwingt ze het publiek om elke beweging als onversierde maar interessante activiteit te zien, zodat conventionele noties omtrent ‘wat dans kan zijn’ opgerekt worden.⁴³ In vastgelegde dansfrasen kwamen eveneens vele dagelijkse en ‘voetgangers’-bewegingen (*pedestrian movement*) aan bod, hoewel soms in vervormde hoedanigheid. *Homemade* (1966) toont dansers die een doos opmeten of telefoneren in een sterk geminimaliseerde bewegingskwaliteit.⁴⁴

Karakteristiek voor de stijl van Brown is dat de dansers de handelingen met intense aandacht, zelfs bijna obsessief precies uitvoeren. Het materiaal wordt op een duidelijke, no-nonsense manier overgebracht, om de kijker uit te nodigen de formele eigenschappen van de acties van naderbij te bekijken. De performers staan op podium als echte mensen — vergelijkbaar met hun gedrag in een stedelijke omgeving — en kijken tevens elkaar en de toeschouwers direct aan. Dit doen ze zonder overdreven theatrale expressie (bijvoorbeeld bij Martha Graham) doch zonder lege blik (zoals bij Cunningham).⁴⁵ In het algemeen, ook in werk van andere Judson-choreografen, wordt het publiek activerend aangesproken om op een belichaamde manier zelf betekenis te lezen in het (geïmproviseerde) materiaal.⁴⁶

⁴⁰ Banes (1987): 17; Rainer (1974): 64-67.

⁴¹ Burt (2006): 14.

⁴² Banes (1987): 78; Burt (2006): 67-68.

⁴³ Burt (2006): 3, 38.

⁴⁴ Banes (1987): 79; Burt (2006): 71.

⁴⁵ Rosenthal (2010): 65.

⁴⁶ Burt (2006): 14, 56, 75, 79-80. Hierin schemert een empiristische standpunt over het vergaren en verwerken van kennis door (zie Hoofdstuk 1), of in de woorden van Rainer (1974): “My body remains the enduring reality”.

Daarnaast incorporeerden Brown, Rainer en andere choreografen eenvoudige (dagelijkse) objecten in hun choreografieën, zoals matrassen in Rainers *Parts of Some Sextets* (1965; Fig. 12). De structuur van het stuk betreft een schematisering van handelingen die met de matrassen uitgevoerd kunnen worden — zoals de stapel verplaatsen, of onder de bovenste matras heen kruipen — en korte bewegingsfrasen bestaande uit eenvoudige acties. In dit schema werden vervolgens de tien performers verdeeld zodat hun configuratie op scène elke dertig seconden wijzigt.⁴⁷ Ondanks de simultane uitvoering van zeer verschillend bewegingsmateriaal, de repetitiviteit en de hoeveelheid dansers op podium, streeft Rainer naar een gevoel van het ontbreken van een (centraal) gebeuren, van een richting.⁴⁸ De choreografie gaat nergens heen, en toont zo de puurheid van bewegingen die voortkomen uit de onbewerkte interactie tussen subject en object, of subjecten onderling. Bovendien, gelijkaardig aan vroeg-Minimalistische sculptuur, kunnen deze voortdurend veranderende relaties enkel ervaren worden in de werkelijke tijd.⁴⁹

Eenzelfde idee vinden we terug in Browns *Floor of the Forest* (1970; Fig. 13). In een net van touwen waarin kledingstukken verweven zijn — opgesteld op buikhoogte — zoeken enkele dansers hun weg. Ze kleden en ontkleden zich constant, maar deze banale activiteit wordt bemoeilijkt door het raster alsook door de horizontaliteit van de structuur. De zwaartekracht speelt hen parten in het uitvoeren van de bewegingen. Af en toe moeten de dansers dan ook rusten. Op dat moment verliezen de kledingstukken elke band met hun normale gebruik en worden het hangmatten of kussens. Het publiek dat zelf verschillende posities moet aannemen om de voorstelling te volgen, wordt actief uitgenodigd om een dagelijks gebruiksvoorwerp te revalueren, alsook om dagelijkse bewegingen anders te bekijken. Dit laatste gebeurt niet door een theatrale vertaling via abstractie of symbolische representatie, maar door de intensieve focus op de effecten van zwaartekracht en fysieke inspanning.⁵⁰ Omdat deze focus daarnaast wordt uitgerekt in de tijd worden toeschouwers zich meer bewust van het eigen lichaam, alsook van wat dit lichaam gemeen heeft met de *performende* lichamen.⁵¹

⁴⁷ Rainer (1974): 46-51.

⁴⁸ Idem: 51.

⁴⁹ Burt (2006): 13.

⁵⁰ Rosenthal (2010): 65-67.

⁵¹ Burt (2006): 37.

3.3 HET DEMOCRATISCH PROJECT VAN JUDSON

Het gebruiken van taakgerichte improvisatie met of zonder behulp van objecten, en het collaboratief en interdisciplinair werken van Judson hebben een andere betekenis gegeven aan de notie choreografie. Zelf gebruiken ze de term (bijna) niet, gezien het een zekere autoritaire lading bezit. De ontwikkeling van postmoderne dans heeft geleid tot voorstellingen die niet de expressie van het creatieve ego van één individu — de ‘geniale’ choreograaf — bevatten. Het artiest-zijn wordt eerder benaderd als ambacht; als een beslissing om ‘werk te maken’, en dus niet als een artistieke ingeving.⁵² Dit toont mede het belang aan van beweging als medium én als materie van het kunstwerk. De dansmaker verzamelt bewegingen uit verschillende bronnen en maakt een assemblage, die fungeert als statement over beweging en dans zelf in plaats van als uiting van een universeel idee of gevoel.

Om claims op het auteurschap van een danswerk te bemoeilijken, werd choreografie als werkwijze vaak vervangen door de zogenaamde *score*. Hierbij wordt een set van richtlijnen opgesteld als conceptueel geraamte waarbinnen en waarmee geïmproviseerd wordt. De *score* neemt verschillende vormen aan (afhankelijk van het project en de medewerkers): in mindere of meerdere mate vastomlijnd; aan de hand van bepaalde activiteiten of bewegingen; in interactie met een object; of situationeel. Vóór de uitvoering van een dansstuk staat deze *score* vast, maar de ‘choreografie’ ontstaat pas op het moment van de performance door inspiratie van het moment, en eventueel onderlinge beïnvloeding of samenwerking in groep op podium. Choreografieën op basis van deze *scores* zijn dus niet langer bedoeld als product (tegen commodificatie), maar als proces. De notie van choreografie als proces in plaats van als product opent ook de deur naar de toeschouwer als medeproducent van betekenis.

De vernieuwende werkmethoden van de Judson-dansers hebben het mogelijk gemaakt om choreografie te ontkoppelen van dans in strikte zin. Enerzijds is het, bijvoorbeeld door het accepteren van dagelijkse bewegingen niet nodig om danstechnische vaardigheden te trainen om een choreografie op te stellen of uit te voeren. Anderzijds wordt getracht de autoritaire betekenislagen van choreografie (als kunst van geboden) te ondermijnen, via het werken met bijvoorbeeld *scores*. Hiermee wordt duidelijk dat choreografie inderdaad ontstaat in de ruimtelijke organisatie van subjecten (dansend of niet); een proces dat zich evengoed autonoom vanuit de uitvoerders kan ontwikkelen zonder dat dit van buitenaf wordt opgelegd. Dit is het postmoderne erfgoed waarmee Forsythe aan de slag gaat. Of toch gedeeltelijk, want er zijn

⁵² Rosenthal (2010): 36.

enkele duidelijke en belangrijke afwijkingen te merken. Zo is het in de podiumpraktijk van Forsythe niet zijn bedoeling om de dansers in het gezelschap te ‘ont-trainen’: zijn werken — die onbetwistbaar dans in de strikte zin zijn — kunnen niet door iedereen gedanst worden. De uitvoerders van deze theatervoorstellingen zijn danstechnisch briljant, en tonen elk aspect van hun vaardigheden op scène. Wat Forsythe behoudt van het postmoderne gedachtengoed is echter de nadruk op lichamelijke intelligentie die bij dansers sterk ontwikkeld is en die de performers in staat stelt zichzelf te choreograferen in het moment van uitvoering zelf.

Het gebruiken van alledaagse objecten en bewegingen, en het tonen van normale lichamen dienden voor Judson niet alleen als anti-spectaculair esthetisch statement. Hierin zit ook een politiek-maatschappelijke dimensie vevat: het belichamen van een democratisch, non-discriminerend ideaal. Er zijn geen bewegingen of lichaamstypes die niet getoond kunnen worden.⁵³ De egalisering die hier werd doorgevoerd (ook door het syncretiseren van kunstvormen) kan gelezen worden als metafoor voor de wens naar een inclusieve democratische maatschappij.⁵⁴

Dit principe werd ten eerste toegepast in het beheer van het Judson Dance Theater. De groep kende geen hiërarchische structuur of leidinggevende figuur; alle beslissingen werden gemaakt aan de hand van consensus en de vergaderingen of sessies waren vrij toegankelijk voor iedereen. Daarnaast kwamen, zoals aangehaald, de dansstukken vaak op een collaboratieve manier tot stand.⁵⁵ Dit was voornamelijk een reactie tegen de werking van de danswereld (met hiërarchische organisatie) en de kunstwereld in het algemeen, waarin een select groepje critici op dwingende wijze bepaalt welke artistieke uitingen zichtbaarheid zullen krijgen. Ze verzetten zich tegen een diepgaande institutionalisering en commodificatie van kunst door zich op te

⁵³ Laermans (2008): 7: de choreografische praktijk betrad hiermee volgens Rudi Laermans het tijdperk van “het algemene lichaam” (*the body in general*).

⁵⁴ Banes (1993): 10, 69-70, 114-117; Burt (2006): 10-11, 50. Het utopisch democratische ideaal dat tot uiting komt in de postmoderne danskunst van de jaren 1960 wordt door Banes enkel benaderd als esthetische affirmatie van de contemporaine maatschappij. Deze kunstwerken belichamen reflexief de ‘democratie’ zoals die zich aan het ontwikkelen was in de VS en kunnen op die manier zelfs verdere sociale vooruitgang katalyseren. Burt gaat deels mee in deze redenering, hoewel hij benadrukt dat elke avant-garde steeds ook een kritische, negatieve houding omhelst. Zo vertoont het *NO manifesto* van Rainer eerder een anarchistische tendens: haar radicale verwerping van belangrijke aspecten van *mainstream* dans en theater is impliciet een verwerping van wat aangevoeld wordt als maatschappelijke tekortkomingen. Het utopisch denken van de naoorlogse avant-gardistische kunstenaars moet met andere woorden vooral benaderd worden als een spanningsveld tussen enerzijds een idealistische geloof in kunst als voorbeeld voor een alternatieve samenlevingsvorm, en anderzijds een tegen-culturele revolte tegen traditionele artistieke conventies.

⁵⁵ Banes (1993): 68-69.

stellen als gemeenschap van individuen, met ruimte om de eigen identiteit te ontwikkelen en tegelijk de identiteit van hun kunstvorm te onderzoeken.

Bovendien trachtte men via het alledaagse een brug te slaan tussen kunst en leven — door het banale onveranderd te incorporeren in kunst — en tussen artiest en publiek. Socioloog en filosoof Henri Lefebvre (1901-91) stelt dat het alledaagse leven bestaat uit het residu dat overblijft wanneer alles wat gespecialiseerd, gestructureerd, superieur of duidelijk andersoortig is, wordt weggedacht. In navolging hiervan kunnen dagelijkse bewegingen eveneens benaderd worden als de onzichtbare vanzelfsprekende acties in afwezigheid van doelbewuste of gespecialiseerde lichaamspraktijken. Door dit surplus dat traditioneel niet thuishoort in dans als gespecialiseerde arbeid, op de voorgrond te plaatsen als onderwerp voor analyse worden nieuwe denkwijzen mogelijk met implicaties buiten het domein van dans.⁵⁶ Het tonen van activiteiten die vele mensen op regelmatige basis uitvoeren, belemmert het modernistische ideaal van kunst als transcendent en autonoom domein ten opzichte van het dagelijkse leven.⁵⁷

Aangezien de getoonde acties voor iedereen begrijpelijk zijn, worden ze toegankelijker of minder elitair.⁵⁸ De Judson-artiesten tonen zo dat elk lichaam altijd al aan het ‘dansen’ is; esthetische en gespecialiseerde dansbewegingen hoeven niet aan het lichaam toegevoegd worden.⁵⁹ Door die expliciete focus op het dagelijkse wordt echter tegelijk zichtbaar dat elk lichaam deze acties op een particuliere manier uitvoert, wat de roep naar een inclusief pluralisme versterkt.⁶⁰ Immers in hun weigering te conformeren aan esthetische verwachtingen inzake bewegingsmateriaal en getoonde lichamen, kunnen deze dansstrategieën gelezen worden als subversief statement tegen normatieve ideologieën.⁶¹ Dit aspect kan historisch geplaatst worden in een periode van groeiend tegen-cultureel ongenoegen over een diepgaande

⁵⁶ Elizabeth Dempster, ‘The Choreography of the Pedestrian’, *Performance Research*, 13, 1 (2008): 23-24.

⁵⁷ Dempster (2008): 26.

⁵⁸ Burt (2006): 76. Een secundaire manier om elitarisme uit de creaties te weren, is te vinden in Rainers onvoorwaardelijke toestemming aan iedereen om haar werk *Trio A* aan te leren en zelfs te herwerken. Dit stuk werd eerst opgevoerd in de Judsonkerk in 1966 en werd vervolgens door verschillende interpretatoren en in verschillende groepssamenstellingen (solo, trio, sextet) gedanst. Hierover stelt ze duidelijk: “I envisioned myself as a post-modern dance evangelist bringing movement to the masses, watching [...] the slow, inevitable evisceration of my elitist creation.”

⁵⁹ Gardner (2008): 55.

⁶⁰ Banes (1993): 122-123; Burt (2006): 16-17; Dempster (2008): 27. Burt en Dempster halen de belangstelling van Judson-choreografen voor de relatie tussen hun werk en de dagelijkse ervaring aan als argument tegen een zuiver formalistische benadering van postmoderne dans. De materialiteit van het echte bewegende lichaam wordt benadrukt, maar dit betekent in geen geval dat het getoonde lichaam neutraal of universeel is (zoals dit wel was in moderne dans). Dit aspect maakt het mogelijk om het publiek op een particuliere manier aan te spreken. Voor Dempster is het tonen van ‘*the pedestrian*’ altijd sociaal-maatschappelijk beladen: het stimuleert een intieme vorm van perceptie, gericht op ‘*otherness*’ door de variatie en diversiteit van uitvoeringswijzen. Onvermijdelijk zal dit steeds ook verwijzen naar de alteriteit inherent in het alledaagse.

⁶¹ Burt (2006): 20-21.

rationalisering en institutionalisering van alle maatschappelijke domeinen. Vanuit een grote bevolkingsgroep kwam verzet tegen een beleid waarin burgers gereduceerd worden tot grijze, identieke en economisch bruikbare ‘machine’-onderdelen, die bovendien geen echte inspraak hebben in het politieke bestuur en de besluitvorming.

3.4 INTERVENTIES IN DE PUBLIEKE RUIMTE

De democratisering van dans in het Judson Dance Theater gebeurde voornamelijk op vlak van de bewegingen en lichamen die getoond worden op podium of elders, maar het project had ook een impliciete politieke betekenislaag. Toch blijft er een fundamenteel onderscheid bestaan tussen de dansers en andere artiesten enerzijds, die weten wat de na te streven structuur of opdracht is (de *score*) waaruit de choreografie ontstaat, en het publiek dat ernaar kijkt anderzijds, dat ‘onwetend’ is in dit opzicht.⁶² Wat men hoopte te bereiken bij het publiek was een kijkervaring die achteraf de individuele visie op de dagelijkse leefwereld zou veranderen.⁶³ In die zin nam de toeschouwer wel een beduidend andere positie in ten opzichte van het kunstwerk, in vergelijking met bijvoorbeeld de onmiddellijke transcendente kijkervaring in Abstract Expressionisme. De nagestreefde beleving van het kunstwerk is gelijkaardig aan degene die Morris met zijn Minimalistische sculpturen uitlokt. Het gaat dan om een belichaamde (kinesthetische) perceptie, die evenwel gegeneerd wordt vanuit een visuele impuls.

Forsythe gebruikt gelijkaardige methoden om beweging te genereren: improvisatie aan de hand van opdrachten, parameters of spelregels, en via de interactie met objecten. In de choreografische objecten neemt hij echter de ‘wetende’ performer weg uit het geheel. De *score* of onderliggende structuur van de te ontstane choreografie bestaat uit een object dat de kijker als het ware overvalt en uitnodigt tot fysieke participatie in de vorm van bewegingsexploratie, zoals duidelijk is geworden uit de besproken voorbeelden in voorgaande hoofdstukken. Het democratische project dat Forsythe hiermee nastreeft is dus in zekere zin breder dan dat van Judson. Toch wordt ook met deze installaties geen volledige inclusie bereikt. Hoe dienen mensen met een lichamelijke handicap, bovenal rolstoelgebruikers deel te nemen aan *White Bouncy Castle*, of *Nowhere and Everywhere?* Los van deze beperking kan eveneens gesteld

⁶² Rosenthal (2010): 12.

⁶³ Dempster (2008): 27. De auteur citeert Jill Johnston (1929-2010), artiest en danscritica die vanaf de beginjaren van Judson de groep gesteund heeft met positieve kritieken. Johnston spreekt over een nieuwe manier van kijken/zien die productief en transformerend is. De toeschouwer constitueert en activeert het kunstwerk via haar perceptie ervan. Tegelijk wordt daardoor de afstand tussen kijker en performer opgeheven.

worden dat de tot nu toe behandelde choreografische objecten voornamelijk ervaren worden door een specifieke doelgroep: (betalende) museum- en tentoonstellingsgangers. Bezoekers in een kunstinstituut zijn daar meestal met een welbepaalde reden en hebben op voorhand weet van de werken die te zien zullen zijn. ‘Overvallen’ doen deze installaties dus niet, en van een verruiming van het publiek is eveneens nauwelijks sprake.

Een andere tactiek om kunst toegankelijk te maken voor een breder publiek, is het gebruiken van de openbare ruimte. Enkele leden van Judson hebben deze methode eveneens toegepast, zoals Trisha Browns *Man Walking down the Side of a Building* (1970; Fig. 14), of andere *Equipment Pieces* uitgevoerd in openlucht.⁶⁴ Opnieuw verschijnt bij Forsythe eenzelfde strategie — het kunstwerk in de publieke sfeer plaatsen — maar laat hij de performers achterwege ten voordele van een meer actief betrokken publiek.

City of Abstracts (2000; Fig. 15a en b) is een video-installatie die al op verschillende, vaak openbare plaatsen te zien was.⁶⁵ Voorbijgangers worden onbewust gefilmd, waarna de beelden met een klein tijdsverschil terug geprojecteerd worden op scherm. Daarnaast verschijnen langzaam vervormingen in hun acties: lichamen lijken uitgerekt, spiraalsgewijs in elkaar gevouwen, of gaan golven vanuit eender welk lichaamsdeel.⁶⁶ Door de distorsies hebben sommigen niet eens door dat ze kijken naar hun eigen spiegelbeeld. Eens dit besef daagt, kan de toeschouwer kiezen om de interactie met zijn alter ego (en die van andere aanwezigen) aan te gaan, als in een *pas de deux*.⁶⁷ Maar men heeft eveneens de vrijheid om gewoon stil te blijven staan of verder te wandelen. De situatie activeert in de deelnemers een vorm van improvisatie, waarbij men zelf spelregels gaat ontwikkelen om de eigen lichaamsvormen te wijzigen — wat opnieuw de proprioceptieve vaardigheden aanscherpt. Maar door de locatie waar het werk geplaatst wordt, bijvoorbeeld aan een façade op een stadsplein of in de hal van een station, wordt de nadruk gelegd op hoe mensen zich verhouden tot en verplaatsen in de stedelijke ruimte. Dagelijkse situaties worden behandeld als (dansante) performances, met ‘gewone’ stedelingen in de hoofdrol.

Een andere manier om de verhouding tussen mensen en de publieke ruimte aan te kaarten is door objecten in deze ruimte zelf te laten dansen. “*Wenn Bäume lernen, den ‘Harlem Shake’*”

⁶⁴ Voor meer informatie over *Man Walking down the Side of a Building*, zie Rosenthal (2010): 65; Burt (2006): 3. Voor de *Equipment Pieces*, zie Banes (1987): 80-82.

⁶⁵ Spier (2011): 142-143.

⁶⁶ The Forsythe Company, ‘City of Abstracts’, http://www.williamforsythe.de/installations.html?&pid=4&count=23&no_cache=1&detail=1&uid=5, laatste toegang 05/08/2015.

⁶⁷ Rosenthal (2010): 107.

zu tanzen” (“Wanneer bomen de ‘Harlem Shake’ leren dansen”), luidt de titel van een artikel over Forsythes *Aviation* (Fig. 16), in 2013 geïnstalleerd in Bazel.⁶⁸ De takken van de grote kastanjabomen rondom de Theaterplatz worden aan het trillen gebracht, door het ritme van *The Harlem Shake* via een apparaat om te zetten in vibraties. De internethype rond deze muziek uitte zich in duizenden filmpjes waarin een eenzame — vaak gemaskerde of verklede — danser heftig danst te midden van enkele andere personen die hieraan geen aandacht besteden. Met de muzikale overgang naar zwaardere bastonen, verspringt het beeld naar een scene waarin alle aanwezigen uitbundig mee bewegen.

Is dit het effect dat Forsythe nastreeft? In eerste instantie merken de aanwezigen op het plein iets op, zonder precies te kunnen zeggen wat. Wanneer duidelijk wordt dat slechts enkele takken in de bomen schudden, beseft men dat dit geen windvlaag of iets dergelijk kan zijn. Na de initiële verwarring of verwondering gaan echter een aantal mensen de trillingen nabootsen met de handen of met het hoofd. Anderen zitten erbij en kijken ernaar. Forsythe hoopt een zelf-reflexieve houding in passanten op te roepen: de aanwezige bomen, een natuurlijk element in de stad, zijn desalniettemin vormgegeven en zelfs geïntensiveerd in hun natuurlijkheid volgens een specifiek cultureel gedachtegoed rond wat ‘natuur’ is.⁶⁹ De titel is een samentrekking van het Engelse *aviary* — volière — en *variation*. De bomen doen dienst als natuurlijk aandoende volière in de stad, wat gelezen kan worden als een metafoor voor de stedelijke ruimte waarin we ons begeven *an sich*. Forsythe wenst daarom niets extra toe te voegen aan de omgeving; enkel de gegevens aanwenden om beweging te genereren.⁷⁰ Of, hoe kunnen we variaties ontwikkelen door gebruik te maken van datgene wat al aanwezig is?

⁶⁸ Simon Baur, ‘Wenn Bäume lernen, den ‘Harlem Shake‘ zu tanzen’, *Basellandschaftliche Zeitung* (6 juni 2013), <http://www.basellandschaftlichezeitung.ch/basel/basel-stadt/wenn-baeume-lernen-den-harlem-shake-zu-tanzen-126688282>, laatste toegang 05/08/2015.

⁶⁹ The Forsythe Company, ‘Aviation’, http://www.williamforsythe.de/installations.html?&no_cache=1&detail=1&uid=53, laatste toegang 17/07/2015.

⁷⁰ Michael Baas, ‘Forsythe lässt Basler Bäume tanzen’, *Badische Zeitung* (5 juni 2013), <http://www.badischezeitung.de/kultur-sonstige/forsythe-laesst-basler-baeume-tanzen--72483862.html>, laatste toegang 05/08/2015: “Ich wollte nichts erfinden. [...] Ich wollte örtliche Gegebenheiten und Ressourcen nutzen, um darüber an einem zentralen Ort Bewegung zu erzeugen”.

“A choreographic object is not a substitute for the body, but rather an alternative site for the understanding of potential instigation and organization of action to reside.”¹

4 HOW TO MOVE POLITICALLY

Het democratische project van de jaren 1960 diende een ideaal van pluralisme en inclusiviteit, dat voornamelijk effect had in de (kunst- en) danswereld zelf. Impliciet zat hierin zeker ook een maatschappelijke droom vervat over individuele vrijheid en medezeggenschap op politiek vlak, net als in de vele andere contemporaine (culturele) bewegingen. Tegenwoordig kunnen we echter stellen dat die ambities tot weinig hebben geleid, behalve de appropriatie van tegen-culturele strijdpunten — individualiteit, authenticiteit, de mogelijkheid tot zelfbepaling — door het ‘systeem’ (bedrijfswereld, marketing, politici) zelf.

Het democratische project van Forsythes choreografische objecten kan door deze veranderde context vanzelfsprekend niet hetzelfde zijn. De maatschappelijke situatie is anders dan toen: burgers hebben naast het kiezen van politieke vertegenwoordigers weinig inspraak in het politieke beleid; de aangevochten institutionalisering en rationalisering is een feit. De werken van Forsythe roepen aldus niet op tot een vorm van anarchisme of het omverwerpen van gevestigde waarden. Zijn project bedient zich eerder van de aanwezige gegevens, om hiermee nieuwe resultaten uit te denken, zoals bijvoorbeeld besproken werd in het kader van *Aviation*.

Dit laatste hoofdstuk is een uiteenzetting van de wijze waarop Forsythe choreografie inzet om op een constructieve manier te reflecteren over specifieke maatschappelijke onderwerpen. Om hiertoe te komen is het echter belangrijk om eerst vanuit een meer theoretische invalshoek te onderzoeken hoe choreografie in het algemeen een bruikbare notie kan zijn in de benadering van het maatschappelijke. Wat is de relatie tussen choreografie (en dans) en het politieke domein?

4.1 MAATSCHAPPELIJKE RELEVANTIE VAN CHOREOGRAFIE

De mogelijkheid om choreografie los te denken van haar traditionele connectie met dans is een (onbedoelde) verwezenlijking van de postmoderne experimenten van Judson Dance Theater.

¹ Forsythe (2011): 92: “Een choreografisch object is geen substituuut voor het lichaam, maar eerder een alternatieve site voor het begrijpen van de potentiële aansporing tot en organisatie van actie.”

Het cultiveren en onderzoeken van de nieuwe denkpistes die dit biedt, geniet echter pas sinds kort enige aandacht. Choreografie is in de meest basale vorm een organisatie van lichamen in de ruimte. Zoals gesteld in het eerste hoofdstuk roept deze definitie enkele kritische bedenkingen op. Forsythe spreekt — in de context van de relatie tussen danser en choreograaf in de klassieke danswereld — over choreografie als een ‘kunst van geboden’. André Lepecki voegt hieraan toe dat een systeem van geboden ook altijd systemen van gehoorzaamheid impliceert.² Het klassieke danserslichaam en de mogelijke ruimtelijke posities en bewegingen ervan zijn historisch (en politiek) gedetermineerd en gecodificeerd. De autonomie van de danser als subject wordt zo uitermate gecureerd, enerzijds door de autoriteit van de choreograaf, anderzijds door historisch gegroeide cultureel-esthetische principes.³ Dit laatste maakt van klassieke dans bij uitstek een ‘discipline’ zoals getheoretiseerd door Michel Foucault.

4.1.1 Maatschappijtheorie

De geboorte van de ‘discipline’ plaatst Foucault in de 18e eeuw, hoewel bepaalde mechanismen al eerder traceerbaar zijn.⁴ Disciplineren bestaat uit het toepassen van methoden waarbij het lichaam wordt onderworpen aan een constante controle, door de fysieke krachten gehoorzaam én bruikbaar te maken. Het doet tegelijk deze krachten toenemen en afnemen: de lichamen worden bruikbaar gemaakt via het versterken van inzetbare bekwaamheden, terwijl ze eveneens onderworpen en ‘politiek’ gehoorzaam worden gemaakt. Zowel de fysicaliteit — de lichamelijke hoedanigheid — als de potentiële mogelijkheden van gebruik — bewegingen, handelingen — worden gemanipuleerd.⁵ Het is een specifieke techniek van een macht die het individu tegelijk als object en als instrument opvat: niet om te triomferen als overmacht, maar om op discrete wijze lichamen in te schakelen in een constante en gecalculerde gebruikseconomie.⁶

De belangrijkste middelen om dit te bekomen zijn het hiërarchisch-panoptisch toezicht waardoor men continu zichtbaar is (of zou kunnen zijn) en de normaliserende sanctie, waarmee elke afwijking en non-conformiteit gecorrigeerd wordt.⁷ Het resultaat is een homogenisering

² Lepecki (2013): 16.

³ Franko (2006): 8.

⁴ Gilles Deleuze, ‘Postscript on the Societies of Control’, *October*, 59 (1992): 3. De disciplinemaatschappij wordt vooraf gegaan door een ‘maatschappij van soevereiniteit’, maar de overgang tussen de verschillende vormen gebeurt niet ogenblikkelijk. Deleuze stelt dat vooral de Napoleontische tijd voor een grootschalige conversie heeft gezorgd. Het hoogtepunt van de disciplinemaatschappij kan ontwaard worden aan het begin van de 20e eeuw.

⁵ Michel Foucault, *Discipline, Toezicht en Straf. De Geboorte van de Gevangenis*. Vert. uit Frans door Vertalerscollectief, 2de uitg., Groningen: Historische Uitgeverij, 1997: 190-192.

⁶ Idem: 237.

⁷ Idem: 238-250.

van individuen en een normering van gedrag.⁸ Sterker nog, omdat men altijd zichtbaar zou kunnen zijn, worden opgelegde gewenste gedragingen geïnternaliseerd: orde dient niet met dwang opgelegd te worden, dankzij het uitlokken van een vorm van zelfcontrole (zelfonderwerping). De disciplinerende macht werkt zo op een manier die de feitelijke uitoefening van macht overbodig maakt.⁹ Het lichaam is de eerste plaats waar sociale of psychologische limieten worden opgelegd in de vorm van gedrag en vormgeving; cultuur wordt ingeschreven in het lichaam. Over het algemeen kan aldus gesteld worden dat de discipline bestaat uit een amalgaam van (vaak onzichtbare) technieken om een groep menselijke lichamen te ordenen.¹⁰

Het ordenen van een groep mensen is precies wat er plaatsvindt binnen de choreografische praktijk, waarvan de wortels in klassieke danstechniek liggen. De wereld van klassieke dans is er één van het maximaliseren van bruikbare fysieke krachten en vaardigheden via rigoureuze training. De discipline wordt hier letterlijk in het lichaam ingeschreven. Niet alleen de uiterlijke verschijningsvorm van dat lichaam, maar ook mogelijke posities en (volgorde van) bewegingen zijn onderworpen aan strenge regulering.¹¹ Ballettechniek biedt weinig ruimte voor vrije invullingen, met homogenisering van lichamen en normering van handelingen tot gevolg. De zelfcontrole van Foucault zou gelinkt kunnen worden aan de constante confrontatie met de spiegel in dansstudio's waar getraind wordt. De danser wordt opgeleid om als het ware van buitenaf het eigen lichaam steeds gewaar te worden en te corrigeren.

De theorie van de disciplinemaatschappij van Foucault is gebaseerd op concrete voorbeelden van gesloten instellingen of vastomlijnde domeinen van de samenleving. Hierbij is het belangrijk op te merken dat de locus van machtsuitoefening steeds gelokaliseerd en lokaliseerbaar is — de gevangenisbewaker, de directeur van een school of medische instelling. In klassieke dans kan eveneens gesproken worden van een afgesloten domein binnen de samenleving (de academie, het dansgezelschap), waarbij de dansdocent en/of choreograaf de locus van de macht inneemt. Toch stelt de filosoof tevens dat dit panoptische schema van de disciplinemaatschappij in staat is zich uit te breiden; om een algemene maatschappelijke functie te worden, ook daar waar de gesloten disciplinerende instellingen niet kunnen optreden.¹² Een belangrijke rol hierin is weggelegd voor het politieapparaat: de politie zorgt voor een vorm van

⁸ Idem: 254.

⁹ Idem: 277.

¹⁰ Idem: 300.

¹¹ Deze regulering is ook terug te vinden in de opbouw van technieklessen, met een steeds weerkerende volgorde van oefeningen. Dit stimuleert de internalisering in het spiergeheugen van bepaalde vaste sequenties van bewegingen.

¹² Foucault (1997): 286.

controle die idealiter kan doordringen tot in het dagelijkse leven van burgers waarmee een gevoel ontstaat van mogelijk permanente rapportage van individueel gedrag.¹³

Gilles Deleuze (1925-95) stelt dat vanaf de Tweede Wereldoorlog de disciplines — de afgesloten omgevingen waarin discipline wordt uitgeoefend — zich in een crisis bevinden. De filosoof ziet in de hervormingen die doorgevoerd worden in elk van deze instituties een duidelijk teken van de neergang van de disciplinemaatschappij. Andere krachten, andere vormen van controle nemen echter hun plaats in, om te leiden tot de hedendaagse ‘controlemaatschappij’.¹⁴ Hegemonische krachten dienen niet langer groepen mensen in een specifieke ruimte te begrenzen. In een geglobaliseerde wereld kan macht uitgeoefend worden via een continue controle en razendsnelle communicatiemogelijkheden. Surveillance-camera’s zijn niet meer weg te denken uit het straatbeeld of openbare gebouwen, en via computers en telefoons kunnen alle verplaatsingen geregistreerd worden. In een maatschappij met klaarblijkelijke vrijheid van bewegen worden onze bewegingen alsnog voortdurend gevolgd. Het resultaat is een nog diepgaandere introjectie van controle in de subjectiviteit zelf. Dit is geen eenvoudig navolgen van normen omdat men op elk moment zichtbaar zou kunnen zijn. De normen, in de vorm van een (opgelegde) consensus, pre-conditioneren het gedrag en de denkwijzen over bewegingen door op subtiele wijze circulatiepatronen aan te reiken die aangevoeld worden als de enige denkbare, geschikte opties.¹⁵

4.1.2 De constructie van een sociale ruimte

In deze consensusdemocratie neemt de ‘politie’ (*police*) een andere gedaante aan in vergelijking met Foucaults disciplinemaatschappij, aldus Jacques Rancière (°1940). Hij spreekt niet over een specifieke sociale functie uitgeoefend door het politieapparaat. Het gaat veeleer om een vorm van beleid; een abstracte symbolische machine die de sociale orde in stand houdt via een impliciet opgelegde verdeling van het sensibele (“*distribution of the sensible*”). De maatschappij wordt opgebouwd uit groepen die intrinsiek verbonden zijn aan specifieke plaatsen, bezigheden of beroepen en bijbehorende manieren van doen en zijn. Het is een verdeling van datgene wat voor een specifiek individu binnen een sociale groep zichtbaar, hoorbaar en doenbaar is. Daarbuiten is volgens de consensuele orde niets — geen leegte maar ook geen supplement — of zoals Rancière het verwoordt: de ‘politie’ (als beleid) beweert “dat

¹³ Idem: 294-296.

¹⁴ Deleuze (1992): 3-4.

¹⁵ Lepecki (2013): 15.

de ruimte voor circulatie niets anders is dan de ruimte van circulatie”.¹⁶ Het resultaat is een oneindig reproduceren van een conform ‘in-circulatie-zijn’, of van de bewegingsconsensus zoals die is inschreven in de subjectiviteit. De werking van de ‘politie’ is in deze visie fundamenteel choreografisch (wat Lepecki benoemt als ‘*choreopolice*’): het is een gepredetermineerde organisatie van mensen/subjecten in een ruimte.¹⁷

Choreografie is, via haar wortels in klassieke dans als disciplinetechniek, een dankbare notie om deze socio-culturele en politieke kwesties te benaderen en onderzoeken. Danstheoreticus Mark Franko betoogt overtuigend dat dans *in se* niet politiek is; dans opereert niet op directe wijze in de politieke sfeer van een maatschappij, zelfs wanneer expliciet een politiek-maatschappelijk onderwerp uitgewerkt wordt. Hiervoor heeft dans onvoldoende maatschappelijke of culturele zichtbaarheid. Maar de kunstvorm vindt steeds plaats in een specifieke (culturele) ruimte: in de 17e en 18e eeuw bijvoorbeeld kwamen ballettechniek en choreografie tot ontwikkeling als een projectie van monarchale gecentraliseerde macht en nationale identiteit.¹⁸ In elke historische context hebben karakteristieke krachten en motieven invloed op persoonlijk, artistiek, institutioneel en sociaal-maatschappelijk vlak. De impact hiervan is steeds merkbaar in de choreografische organisatie van lichamen, zowel in dans als in de gemeenschap.¹⁹ Forsythes idee dat choreografie al begint bij het actief of passief bewerken van cultureel materiaal (zie Hoofdstuk 1) sluit hierbij aan: het lichaam organiseert zich als representatie van maatschappelijk gangbare noties van de relaties tussen ideeën en/of mensen.²⁰ Maar ditzelfde lichaam kan ook andere vormen van samenleven suggereren of produceren.

Dat komt overeen met de theoretisering van ruimte door Henri Lefebvre in *The Production of Space* (1974). Hij ontwikkelt een dynamische notie van ruimte als geconstitueerd door een organisatie van sociale relaties en beweging.²¹ Elke maatschappij creëert zijn eigen ruimtes als

¹⁶ Jacques Rancière, *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Vert. uit Frans door Steven Corcoran, London/New York: Continuum International Publishing Group, 2010: 36-37: “It asserts that the space for circulating is nothing but the space of circulation.”

¹⁷ Lepecki (2013): 19-20.

¹⁸ Ismene Brown, ‘Q&A Special: Choreographer William Forsythe Over Time’ (2009), <http://www.theartsdesk.com/print/43>, laatste toegang 26/05/2015: Forsythe over podiumstuk *Artifact*: “the aesthetics of ballet are there for very complex reasons, not just to entertain or please, it was more designed as political events.” Forsythe verwijst naar de invloed van de publicaties van Mark Franko in het maakproces van deze voorstelling.

¹⁹ Franko (2006): 4-6; Völckers (2007): 10.

²⁰ Nikolaus Hirsch en William Forsythe, ‘Planning the Unpredictable. William Forsythe talks to architect Nikolaus Hirsch about the temporality of body, space and dance’, *Ballet-tanz. Das Jahrbuch: Forsythe, Bill's Universe* (2004): 27.

²¹ Arabella Stanger, ‘The Choreography of Space. Towards a Socio-Aesthetics of Dance’, *NTQ/New Theatre Quarterly*, 30, 1 (2014): 72-73.

onderdeel van een bredere organisatiepolitiek. Op die manier is elke ruimtelijke ordening een veruitwendiging van een specifieke ideologie — een set van (esthetische) ideeën over de ideale organisatie van de sociale ruimte en van de relatie tussen lichamen. (Franko definieert ideologie gelijkaardig als de overtuigende kinesthetische en visuele middelen waarmee individuen worden opgeroepen tot het vormen van grotere groepsformaties.²²) Dit betekent dat de ruimte zelf vorm geeft aan de acties van de lichamen die zich daarin bevinden; deze subjecten belichamen in hun bewegingen de ideologie die werkzaam is in de ruimte.²³ Anderzijds kan dit laatste omgekeerd worden: (de ideologie van) een ruimte wordt enkel geactualiseerd door de acties van de lichamen. Voor Lefebvre heeft het subject altijd een grote mate van *agency* in de configuratie van zijn omgeving. Ruimte moet dus niet gezien worden als een vooraf bestaand gegeven, maar als productief voor én product van sociale relaties tussen en acties van subjecten.²⁴

Binnen de context van dit onderzoek kan Lefebvres theorie eveneens verwoord worden als volgt: de sociale ruimte choreografeert (wat aansluit bij de hierboven besproken functie van Rancières ‘politie’), maar choreografie creëert ook zelf een sociale ruimte. Bepaalde voorbeelden uit de postmoderne dans van de jaren 1960 kunnen daarom gezien worden als subversieve afwijzing van de gangbare ideologie. Het lichaam zelf treedt op de voorgrond als site voor het in vraag stellen en bekritisieren van de gangbare denkwijzen inzake de culturele constructie van datzelfde lichaam.²⁵ In dans of elke organisatie van beweging, worden zowel de effecten van de politieke macht en het beleid geabsorbeerd, als een verzet tegen die effecten gearticuleerd. Choreografie kan een krachtig politiek medium zijn omdat het gelijktijdig kan conformeren aan en devieren van de normen.²⁶

4.2 EEN CHOREOPOLITIEK ALTERNATIEF

In directe oppositie met de notie ‘politie’ plaatst Rancière het politieke (*the political*). Hiermee wordt niet ‘de politiek’ (*politics*) of het besturen van een land door een groep politici en andere belangengroepen, bedoeld. Het politieke omvat de vormgeving van een samenleving; het streven naar een (toekomstige) andere maatschappelijke ordening. De introjectie van een

²² Franko (2006): 6.

²³ Stanger (2014): 77.

²⁴ Idem: 73.

²⁵ Zie Hoofdstuk 3.

²⁶ Franko (2006): 6; Ismene Brown, ‘Q&A Special: Choreographer William Forsythe Over Time’ (2009), <http://www.theartsdesk.com/print/43>, laatste toegang 26/05/2015. Ook Forsythe stelt dat er in het 18e-eeuwse hofballet een vorm van *agency* bij de dansers lag, maar dat de politieke codes die werkzaam waren in de danstechniek van binnenuit aangevochten moesten worden (“subvert it by its own means”).

opgelegde consensus via de choreograferende werking van de ‘politie’ is in feite een demobilisatie van politieke actie.²⁷ Voor Rancière moet de essentie van het politieke bestaan in een re-distributie van het sensibele door het transformeren van de vastgelegde relaties tussen functies, ruimtes en manieren van zijn. Het politieke (en democratie) dient een herintroductie van een constructieve dissensus te zijn — een verstoring van consensus, conformiteit, en ingeprinte circulatiepaden. Dit kan door het aanwezig stellen van datgene wat voordien onzichtbaar/onvoelbaar/ondoenbaar was.²⁸ De transformatie van de publieke sfeer en de opgelegde circulatie betekent voor de filosoof het vormgeven van een ruimte voor het verschijnen van het politiek subject. Hiermee wordt geen specifieke sociale groep of categorie geïsoleerd, maar een meer algemene toevoeging van degenen (en datgene) die niet meetellen in de gearrangeerde distributie van plaatsen, rollen en sensibele ervaringen. Het politieke subject vormt een excès, een supplement ten opzichte van de opgelegde consensus.²⁹

Lepecki introduceert de term choreopolitiek (*choreopolitics*) om te wijzen op de kinetisch mogelijkheden tot politieke actie.³⁰ In een maatschappij waarin de vooronderstelde vrijheid van bewegen in vraag gesteld kan/moet worden, kunnen we beweging op een politieke manier inzetten als kritisch-subversief middel. Choreopolitiek is dus het (tijdelijk) niet conformeren aan de imperatief tot in-circulatie-zijn; het creëren van een ‘circulatie-in-dissensus’ die ingaat tegen de organisatie van lichamen door het beleid en tegen de beperkende introjectie van wat mogelijk geacht wordt.³¹ Het experimenteren met beweging als re-distributie van lichamen, en dus van het sensibele, heeft als enige doel het experimenteel ervaren van vrijheid. Dit kan vervolgens eveneens aanleiding geven tot een verruiming van choreografische verbeelding, van wat denkbaar is als mogelijke manieren van handelen.³²

In voorgaande hoofdstukken werd uitvoerig besproken hoe Forsythe toeschouwers wil aanzetten tot bewegingsexploratie en het doorbreken van habituele patronen. Het aanwakkeren

²⁷ Lepecki (2013): 20.

²⁸ Rancière (2010): 36-38.

²⁹ Idem: 35-37.

³⁰ Lepecki (2013): 20-26. In Engelstalige literatuur wordt een onderscheid gemaakt tussen ‘*the political*’ en ‘*politics*’. De eerste term duidt op het vormgeven van een gemeenschap in brede zin (vanuit de gemeenschap zelf), terwijl *politics* het beleid is dat van bovenaf wordt geïmplementeerd. Lepecki echter ziet *choreopolice* als onderdeel van *politics*, terwijl *choreopolitics* duidt op een choreografisch plannen van dissensuele (bewegings)acties. De term ‘*choreo-politics*’ werd ook gevonden in een artikel van Mark Franko (2006), hoewel met andere betekenis. Hier gaat het om de toepassing van choreografische procedures door administratieve entiteiten om groepsbewegingen in het sociale domein vorm te geven. Dit komt dus overeen met wat Lepecki benoemd als *choreopolice*.

³¹ Idem: 22.

³² Idem: 20.

van belichaamde kennis zoals proprioceptie, ruimtewustzijn en *entrainment* dienen precies om de choreografische verbeelding te voeden. In de improvisatorische interactie met een object ontstaat een zelforganiserende (geïncarneerde) vorm van choreografie, waarin geen systeem van macht en onderdanigheid werkzaam is. De objecten zijn bedoeld als tegenkating tegen choreografie als kunst van geboden, en dus tegen elke vorm van bewegingsimperatieven of opgelegde conformiteit — choreografie om choreografische machtsverhoudingen te ondermijnen. Improvisatie neemt hierin een belangrijke positie in: voor Forsythe is improvisatie niet techniek- of stijlgebonden, maar meer algemeen een exacte technologie om choreografie (zowel in de traditionele betekenis als in de toepassing als *choreopolice*) te verwoesten.³³

De installaties zelf dragen weinig maatschappelijke betekenis. Het is echter door de participatie van deelnemers dat potentiële politieke implicaties geactiveerd worden. Interactie met de choreografische objecten schept een situatie van dissensus tegenover de distributie van het sensibele en bijhorende vastgelegde relaties tussen functies, ruimtes en manieren van zijn. De museale werken zoals *The Fact of Matter* of *White Bouncy Castle*, lokken gedragingen uit die de conventies rond het museumbezoek verstoren. Hoewel dit zeker een functie kan hebben binnen het domein van de kunstwereld blijft de vraag of dit, omwille van de bereikte doelgroep, veel maatschappelijke draagkracht heeft. De situatie is beduidend anders bij de publieke interventies, *City of Abstracts* en *Aviation*. Deze esthetische ingrepen in het stedelijke weefsel zijn een aanzet tot choreopolitieke breuken in de imperatief tot conforme circulatie. Toch mag dit niet gezien worden als anarchistisch streven of expliciete maatschappelijke kritiek. De kortstondige nieuwe sociale ruimte biedt vooral gelegenheid om zich bewust te worden van de bestaande regels en het gevoerde beleid, én om constructief na te denken over hoe dit anders zou kunnen.

4.3 PLANNING THE UNPREDICTABLE

In het eerste hoofdstuk werd kort een kritische noot geplaatst bij de mate van authenticiteit en autonomie in de manier van interactie met het object. De verschillende choreografische objecten van Forsythe worden tentoongesteld onder zijn naam. De installaties blijven verbonden aan hem als kunstenaar/choreograaf, aangezien het een artistieke uiting is van zijn

³³ Ric Allsopp en André Lepecki, 'Editorial. On Choreography', *Performance Research*, 13, 1 (2008): 3.

denken. De choreografische incarnaties die tot stand komen zijn dan misschien zelforganiserend, de parameters waarbinnen dit gebeurt blijven bepaald door Forsythe.

Het politieke als engagement is geen natuurlijke gegevenheid voor mensen, aldus Lepecki (in navolging van filosoof Hannah Arendt (1906-75)). Het is iets wat steeds opnieuw opgebouwd, gereconfigureerd, en geoefend moet worden. Dit vraagt om een gerichte inzet, zelfs zonder dat hieraan steeds een doel verbonden kan worden. Het politieke is per definitie altijd een vorm van experimenteren, zowel fysiek als sociaal, waarbij een plan van aanpak nodig is hoewel de uitkomst onvoorspelbaar blijft.³⁴ Een spontane individuele dissensuele breuk kan in sommige gevallen inspirerend werken voor een gemeenschap, bijvoorbeeld de Arabische Lente die begon met de zelfverbranding van één individu. Vaker is er echter een minimale vorm van planning nodig; een ‘zachte’ choreografie voor het dissensuele (her)schikken van beweging en lichamen, om op een creatieve politieke manier de politie-orde (*choreopolice*) te omzeilen.³⁵

Het problematische systeem van geboden en onderdanigheid is dus niet zozeer verbonden aan het bestaan van een choreografisch plan of *score*, maar aan de manier waarop dit plan geformuleerd wordt. De notie dansimprovisatie kan bijvoorbeeld op twee manieren geïnterpreteerd worden. De populaire lezing stelt dat improviseren in dans een ongeremd spontaan bewegen is. Echter, wanneer dansers zonder enige (zelf)opgelegde opdracht aan de slag gaan, zullen ze vaak hervallen in bewegingen die men goed kan uitvoeren aangezien men hierin getraind is. De verleiding is groot om gewoon te doen wat men kent, wat in het lichaam ingeprent is als gepaste mogelijkheden (gedeeltelijk door de introjectie van controle die eigen is aan de discipline). Een plan of opdracht is precies wat experimenteren buiten het gekende mogelijk maakt en wat kan leiden tot onvoorspelbaarheid.

Mensen worden gestandaardiseerd en bewegingen worden gedetermineerd in de publieke ruimte, zegt Forsythe. Hoe we ons lichaam plaatsen in de ruimte is volgens hem een sociaal en psychologisch gegeven dat sterk gereguleerd wordt door de situatie die de omgeving biedt. Er moet daarom gezocht worden naar een ruimte die geen specifieke houdingen of gedragingen afdwingt; een ruimte die kan dienen als resource voor het ontstaan van een autonoom publiek lichaam.³⁶ De installaties van Forsythe zijn een expressie van zijn denken, maar dit object als idee dient enkel als startpunt dat op een zelfstandige manier in een oneindig aantal richtingen

³⁴ Lepecki (2013): 22.

³⁵ Idem: 22-23.

³⁶ Hirsch en Forsythe (2004): 21-24.

geïnterpreteerd en onderzocht kan worden door de individuele deelnemers. De opzet is om een vruchtbare middenweg te vinden tussen enerzijds een duidelijk afgelijnde, organiserende opdracht en anderzijds een structuur die enkel voortkomt uit het proprioceptieve lichaam zonder bewuste planning vooraf.³⁷ Zijn doel is het faciliteren van een laboratoriumachtige ruimte waarin actie mogelijk gemaakt wordt, zonder dat die acties teleologisch gepland of gepredetermineerd zijn.³⁸

4.4 KRITIEK OP PARTICIPATIEKUNST

Participatieve of immersieve installaties zijn een kunstvorm in opmars, vooral vanaf 2000. Deze werkmethode toont voor Claire Bishop een diepgaand engagement aan met sociale vraagstukken, wat in vele opzichten gelijkaardig is aan de avant-gardistische houding van artiesten uit de jaren 1960. Het gaat in beide gevallen om een utopisch herdenken van de sociale en politieke functie van kunst. Het experimenteren met de relatie tussen kunstenaar, werk en publiek moet vooral gezien worden als een zoeken naar alternatieve manieren om kunst te creëren en te consumeren. Het (gedeeltelijk) opgeven van de auteurspositie ten voordele van de deelnemers en het favoriseren van proces boven afgewerkt product, zijn strategieën om kunst en leven te verenigen en om de commodificatie van de kunstwereld te ondermijnen.³⁹ Belangrijk is echter de grondidee dat de toeschouwer geactiveerd móet worden: het passief consumeren van kunstwerken zou enkel een passief politiek subject voortbrengen.⁴⁰ De gangbare assumptie bij participatieve kunst (in installaties, maar ook in theater en dans) is dat het activeren van het publiek per definitie meer democratisch of egalitair is, en zelfs emanciperend werkt.⁴¹

Dit gedachtegoed bracht in de jaren '60 heel wat progressieve kunst voort. Maar zoals eerder gesteld, de maatschappij is ondertussen grondig veranderd. Wat toen vooruitstrevend was als alternatief voor de gevestigde waarden, is dat in de hedendaags maatschappij niet noodzakelijk nog steeds. In de eerste plaats moet rekening gehouden worden met een nieuw kapitalistisch model. Het post-Fordisme vraagt van de ideale werknemer creativiteit, uniciteit en flexibiliteit,

³⁷ Ismene Brown, 'Q&A Special: Choreographer William Forsythe Over Time' (2009), <http://www.theartsdesk.com/print/43>, laatste toegang 26/05/2015.

³⁸ Spier (2011): 148.

³⁹ Bishop (2012): 3.

⁴⁰ Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*. Vert. uit Frans door Gregory Elliott, 2de uitg., London/New York: Verso, 2011: 2. Over de algemene visie in theatertheorie: "To be a spectator is to be separated from both the capacity to know and the power to act."

⁴¹ Alexandra Kolb, 'Current Trends in Contemporary Choreography. A Political Critique', *Dance Research Journal*, 45, 3 (2013): 32-35.

in het — vaak projectmatig — produceren van immateriële ‘goederen’ (diensten, kennis, communicatie). Hierbij lijkt met andere woorden de kunstenaar model te staan voor het gewenste profiel van arbeidskrachten en hun output.⁴² De artiest kan dan in zekere zin niet meer gezien worden als drijvende kracht voor maatschappelijke verandering, aangezien hij er een integraal deel van uitmaakt.

Hiermee samenhangend kan gesproken worden van een vierde stadium van economische productie, met name een economie gericht op het ervaren (*‘experience economy’*). De focus ligt op een directe betrokkenheid van klanten door het bieden van gedifferentieerde ervaringen. Niet het product, maar de interactie met de klant is van belang; ervaring als de nieuwe commodity.⁴³ De notie dat burgers geactiveerd moeten worden als creatieve subjecten, die sturend is in het verzoek om coproductent in een kunstwerk te worden, is precies wat eveneens centraal staat in het postindustriële arbeidsmodel. Kunst wordt zo (tegen wil en dank?) geïnstitutionaliseerd volgens de heersende kapitalistische waarden en kan zelfs gezien worden als middel om deze normen — de imperatief om creatief te zijn — verder te verspreiden.⁴⁴

Hoe kunnen we in dit economisch model nog een verschil zien tussen een attractie in een pretpark enerzijds, en een mogelijk maatschappijkritisch participatief kunstwerk? Forsythes installaties, met name *White Bouncy Castle*, doen inderdaad sterk denken aan massa-entertainment *à la Disneyland*. Legt die populaire verschijningsvorm zelfs geen druk op het publiek om deel te nemen? In deze visie zouden we door bijvoorbeeld groepsdruk, niet echt een vrije keuze maken om te participeren, om medium en materiaal in het kunstwerk te worden. Participatie verwordt tot een prescriptieve situatie: ongeacht wat men effectief doet als deelnemer, deelnemen is conformeren.

Tot slot kan tevens kort verwezen worden naar Rancières stelling dat de courante oppositie tussen passief en actief kijkerschap ontkoppeld dient te worden. Kijken is niet noodzakelijk passief, maar kan een vorm van actie betekenen. In plaats van een neutraal observeren, is het kijkproces een selecteren, interpreteren en vergelijken met eerder opgedane kennis en ervaringen. En dit gebeurt zelfs wanneer we niet actief fysiek deelnemen in het kunstwerk. Dit betekent dat het activeren van de toeschouwer niet altijd essentieel is wanneer een

⁴² Sybren Renema, ‘Redistributing the sensible: The culture industry under the sign of post-fordism’ (2013), <http://www.artandeducation.net/paper/redistributing-the-sensible-the-culture-industry-under-the-sign-of-post-fordism/>, laatste toegang 05/08/2015. Deze analyse van post-Fordisme steunt op teksten van Antonio Negri en Michael Hardt.

⁴³ Kolb (2013): 37.

⁴⁴ Idem: 42.

maatschappijkritische houding of een emancipatorisch effect wordt beoogd. Er zijn gradaties in wijze van deelname bij de betekenisvorming van een artistiek product of proces.⁴⁵

Deze beknopt beschreven kritische bedenkingen zijn zeker van belang in de benadering van de choreografische objecten van Forsythe, hoewel hier binnen dit schrijven niet dieper op ingegaan kan worden. Zonder sluitende antwoorden te willen formuleren, kan gesteld worden dat choreografische objecten niet alleen vragen om actieve fysieke deelname, maar ook een gelijktijdig of opvolgend actief interpretatieproces. We worden aangemoedigd tot een belichaamde ervaring, hoewel deze misschien enkel een bredere betekenis kan krijgen wanneer we niet blijven hangen in die ervaring. Zoals de choreograaf zelf stelt: het lichaam wordt in beweging gebracht, actief gemaakt door de kracht van bepaalde ideeën, en laat zo zeer distinctieve sporen na in de wereld. "Van nergens naar ergens, niet overal, en niet langer exclusief binnenin het lichaam."⁴⁶

⁴⁵ Deze paragraaf is gebaseerd op eigen onderzoek naar aanleiding van de bachelorproef *Lichamelijk Kijken. Het lichaam als betekenisdrager in het werk van Chantal Akerman en Kris Verdonck* (2014).

⁴⁶ Forsythe (2011): 91.

CONCLUSIE

Tijdens een colloquium, georganiseerd door deSingel in 2014 over het werk van William Forsythe, hield Pieter T'Jonck een beknopte lezing over choreografische objecten. Als dans- en kunstrecensent heeft hij de gelegenheid gehad vele van deze werken zelf te zien en eraan deel te nemen. Toch vangt hij bijna verontschuldigend aan met: *“Het bleek zeer moeilijk om de werking en betekenis van deze installaties te preciseren. [...] Ze slagen er op duivelse wijze in om elke eenvoudige classificatie of uitleg tegen te werken.”*¹ Dit thesisonderzoek heeft gepoogd via nieuwe invalshoeken tot aanvullende inzichten in de werking, intentie en betekenis van choreografische objecten te leiden. Tevens zijn tijdens het proces enkele discrepanties tussen het discours en de praktijk van Forsythe aan het licht gekomen. Niettemin lijkt het laatste woord over dit oeuvre nog even op zich te laten wachten.

De installaties van Forsythe worden samengesteld uit objecten die makkelijk verkrijgbaar zijn, vaak met eenvoudige vormen in industriële materialen waarin de ‘hand van de kunstenaar’ vermeden wordt. De publieke interventies maken daarnaast grotendeels gebruik van wat al aanwezig is in de locatie. Dit formele aspect plaatst choreografische objecten in een post-minimalistische sculpturale traditie. Zoals in het werk van Robert Morris dienen de objecten om een intensievere vorm van belichaamde ruimtelijke ervaring uit te lokken. Ze dringen zich op als een aanwezigheid in de ruimte die mede de situatie vormgeeft, en die beleefd moet worden in de tijd. Het werk is aldus theateraal in zijn immanentie, in de manier waarop het zich verhoudt tot de individuele kijker. De zingeving wordt volledig in handen van het publiek gelegd.

Het object alleen kan er echter nooit in slagen de volledige intentie van Forsythe waar te maken. Choreografische objecten zijn een uiting van een choreografisch idee van de maker, en choreografisch denken wordt gedefinieerd als een verzameling van ideeën of suggesties naar een mogelijke manier van handelen. De installaties van Forsythe zijn daarom onvermijdelijk een uitnodiging tot fysieke participatie. De objecten worden precies ontworpen om de kijker bewust te maken van aanwezige proprioceptieve vaardigheden en van de instinctieve reacties van het lichaam op de ruimte en andere lichamen in de omgeving. Op basis van dit vernieuwde besef werken de installaties in tweede instantie als bewegings-apparatus. Exploratie van en improvisatie met de mogelijkheden van het individuele lichaam maken een autonome

¹ deSingel, ‘Forsythe Lectures / Pieter T'Jonck’ (2014), <https://www.youtube.com/watch?v=PNVxbT0gnzI>, laatste toegang 05/07/2015.

zelforganisatie van dat lichaam mogelijk; een aspect dat sterk steunt op werkwijzen gebruikt door artiesten van Judson Dance Theater. Iedereen heeft op zijn eigen manier de capaciteiten — de *agency* — om zichzelf te choreograferen. Dit laatste vormt de basisidee van het democratische project van Forsythe.

Bij deze esthetische beschouwing kunnen al enige kritische kanttekeningen geplaatst worden. Er blijken tegenstellingen tussen de theorie en de praktijk van Forsythe te bestaan. Om te beginnen verklaart de choreograaf op zoek te zijn naar een choreografie waarin de werkzame principes zich uiten zonder het lichaam. Tevens poneert hij elders dat choreografie precies bestaat uit het organiseren van lichamen in een ruimte. De artiest lijkt zichzelf met andere woorden tegen te spreken. Deze analyse van de installatiewerken toont aan dat de betekenisvorming die nagestreefd wordt in de ervaring van deelnemers, berust op een actieve participatie in de situatie. Een choreografie, vooral één die zelforganiserend is, heeft nood aan lichamen. Anderzijds kan het streven naar een choreografie zonder lichamen misschien benaderd worden als platonisch idee, wat aansluit bij Forsythes visie op het klassieke dansvocabulaire: een ideale en ideële verschijningsvorm die in de realiteit nooit kan ontstaan of geproduceerd worden. Het bewust blijven aspireren naar dit model kan echter onderweg wel aanleiding geven tot onverwachte en vernieuwende bevindingen.

Een primaire reden om de principes van choreografie buiten het lichaam te willen plaatsen is om het efemere karakter van choreografie als (dans)performance te omzeilen. In een materieel blijvende vorm zou het mogelijk worden om de constituerende choreografische ideeën op een ‘objectievere’ manier te onderzoeken vanuit verschillende domeinen. De choreografische objecten *an sich* kunnen op die manier geanalyseerd worden als een uiting van het choreografisch denken van Forsythe. Maar de eventuele inzichten uit die studie blijven onlosmakelijk verbonden aan de denkwijzen van de auteur. Wanneer daarentegen de installaties geactiveerd worden door de participatie van het publiek, is elke choreografische organisatie van een individu of van een gemeenschap deelnemers opnieuw een vluchtig gegeven. Bovendien, omdat deze organisatievormen autonoom ontstaan vanuit de lichamen, is er zelfs nog minder houvast (ten opzichte van meer traditionele choreografie) om de ontstane structuren te benaderen. Deze paper is desalniettemin gebaseerd op de visie dat zelfs deze uitermate efemere artistieke uitingen wel de basis kunnen vormen van onderzoek, hoewel de resultaten misschien niet gecategoriseerd kunnen worden als feitelijk, neutraal of definitief.

Het organiseren van het lichaam of een gemeenschap van lichamen in een ruimte is een sociaal-maatschappelijk — en dus politiek — gegeven. Aan de hand van concepten van Foucault, Deleuze, Lefebvre en Rancière werd besproken hoe de publieke sociale ruimte een choreograferende werking heeft. Subjecten worden op onbewuste wijze aangezet tot een genormeerde, conforme manier van handelen en bewegen. De imperatief tot circulatie-inconsensus wordt gezien als een gevaar voor het politieke denken, het streven naar een (toekomstige) andere maatschappelijke ordening vanuit de gemeenschap zelf. Forsythes choreografische objecten hebben het potentieel om in de opgelegde ordening of organisatie van het sensibele een dissensuele breuk te bewerkstelligen. De situatie die de installatie schept, werkt als een multi-interpretabele *score* om te experimenteren met voordien ongekende handelsmogelijkheden en denkwijzen. De bewuste openheid en onvoorspelbare uitkomst van de planning stimuleren het ontstaan van een zelforganiserend choreografisch systeem, vanuit de gemeenschap van deelnemers zelf. Communauteitschoreografie als subversieve techniek tegen beleidsmatige choreografie; het choreopolitieke bewegen versus de opgelegde choreografische consensus.

Forsythes beeldende werken tonen zo impliciet dat het lichaam — bewegend, dansend, of niet — een belangrijke politiek-maatschappelijke lading draagt. Vooral vanuit een cultuursociologische kijk op de geschiedenis van choreografie wordt duidelijk hoe machtsrelaties worden ingeschreven in het lichaam, in de manier waarop we onze subjectiviteit projecteren in de wereld, en in de verbeelding van mogelijke manieren van handelen en bewegen. Tegelijk echter indiceert dansonderzoek, zoals bijvoorbeeld ook Lefebvre verwoordt, dat het lichaam met zijn acties altijd een performatieve vorm van *agency* heeft in de vormgeving van de sociale ruimte en dus in de ondermijning van het systeem van geboden en onderdanigheid. Het lichaam is politiek en kan politiek ingezet worden. Hieraan werden we de laatste jaren veelvuldig herinnerd door bewegingen als *Occupy Wall Street* of de vele protesten van de Arabische Lente. Het lichaam absorbeert het opgelegde beleid, maar vormt tegelijk een belangrijk deviant medium. Via zeer speelse installaties wordt door Forsythe een artistieke ruimte gecreëerd waarin het lichaam zichzelf als politiek subject kan herontdekken.

Of toch in theorie. Dit laatste is de visie die het sterkst naar voren werd gebracht in dit betoog. Er werden echter kort enkele kritische bedenkingen geplaatst bij participatiekunst in het algemeen. Op welke manier deze thematieken benaderd kunnen worden in het kader van choreografische objecten, is een interessante invalshoek voor verder onderzoek. Daarnaast zou deze analyse van de werken van Forsythe aanleiding kunnen geven tot een verbreding van

choreografische objecten als persoonlijke werkvorm, naar een categorie binnen beeldende kunst. Met andere woorden: kunnen in oeuvres van andere kunstenaars participatieve installaties onderscheiden worden met gelijkaardige esthetische karakteristieken en maatschappelijke intenties?

Het kan vanuit eender welk punt beginnen. Dit onderzoek is zo'n startpunt, in de hoop dat er nog andere zullen volgen. Het fascinerende beeldend oeuvre van Forsythe verdient het om uit de schaduw van zijn podiumwerken te treden. Toch is tevens het besef gegroeid dat altijd iets zal ontsnappen aan het discursief preciseren van de werking en betekenis van de choreografische objecten — zoals bij alle artistieke uitingen het geval is. Pogingen om deze werken volledig te vatten, lijken op die manier vergelijkbaar met Forsythes streven naar diverse platonische idealen. Het blijft altijd een proberen, zonder eindpunt.

“I want to ask you to stop. Stop right where you are. Simply freeze, in place, for a moment, for just a moment and hold that position, for just a moment longer, thanks...”²

² Spier (2011): 145. Dit citaat was onderdeel van de *score* voor *Instructions* (2003), een publieke choreografie in Parijs.