

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

5. Beweging: sporen

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

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

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

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

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

6. Conclusie: verdwijning van de beweging

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