

Dat wat blijft
Instauratieve gewaarwording
en de choreografieën van Anne Teresa De Keersmaeker

René A. Molhoek
042228
15 ECT
supervisor: dr. S. Van Tuinen
advisor: dr. A.W. Prins

21549 woorden

Inhoudsopgave

Inleiding	3
Instauratie	7
Eenstemmigheid van Zijn	7
<i>Essentie en existentie</i>	8
<i>Werk dat te doen staat</i>	9
<i>Proces</i>	10
<i>Enkelvoudige bestaanswijze</i>	10
Het werk moet af	11
Drama in drie personages	11
<i>Instauratieve voortgang</i>	12
<i>Realisatie in een traject</i>	12
De engel van het werk	13
Instauratie van monadisch naar nomadisch	14
Gewaarwording	16
Dramatiseren	17
<i>Ruimte-tijd en idee</i>	17
<i>Voorbij het schema van Kant</i>	18
<i>Verzet</i>	18
Gewaarwording	20
<i>Figuur</i>	20
<i>Affect en richting</i>	21
<i>Motoriek</i>	22
<i>Zintuiglijkheid</i>	22
<i>Gebeurtenis en gewaarwording</i>	23
Van monade naar gebeurtenis	23
Instauratie én gewaarwording	25
Instauratie en gewaarwording in de choreografieën van Anna Teresa De Keersmaeker	27
Instauratie en gewaarwording	28
<i>A choreographer's score</i> en de belichaming van een abstractie	29
Materiaal en lichamen	31
Werking van dans	32
<i>Interval</i>	32
<i>Beperking</i>	34
<i>Denken in dans</i>	35
Instauratie, gewaarwording en gebeuren van gebeurtenissen	36
Slot	38
Zijn en bestaan en transsubstantiatie	38
Praktijk van dans	39
Werking als gebeuren van de gebeurtenis	39
Instauratieve gewaarwording	39
Gebruikte literatuur	41

Inleiding

Dans is net als muziek en theater een expressieve vorm waarvan geen object achterblijft dat in zijn werkzaamheid bestudeerd kan worden. Het werkzame van dans is het dansen zelf. Voorstellingen vervluchten en hun werking kan opnieuw gevormd worden in een nieuwe opvoering. Theater en muziek hebben wel de beschikking over een breed gedeeld en geavanceerd notatie systeem in muziekschrift en tekst. Die geven de illusie dat de werkzaamheid ook zonder uitvoering bestudeerd kan worden. Dat blijft echter illusoir omdat het notatie systeem en eventuele aantekeningen nooit de uitvoering kunnen vervangen.

Dans ontbeert zelfs een eenduidig notatiesysteem¹. In deze these probeer ik voor dans niet een notatiesysteem te ontwikkelen, de huidige mogelijkheden om uitvoering en repetities te filmen lijken daar deels al een antwoord op te geven. Bestudering van de werking van dans is afhankelijk van het bijwonen van voorstellingen en van (aanvullende) gesprekken met dansmakers – dansers, choreografen, dramaturgen. Wel probeer ik een concept te ontwikkelen waarmee de werking van dans begrepen en beschreven kan worden.

In het project *Empowering Dance* financiert de Europese Unie dans projecten die op zoek zijn naar een ‘Soft skills Teaching and Learning approach’. Het project *Empowering Dance II* van dansateliers in Rotterdam werkt daar aan mee. Soft skills worden gezien als het vermogen om op jezelf te reflecteren en om te gaan met conflicten, op de website van dansateliers schrijven ze “[...] dans is een krachtig instrument om deze soft skills verder te ontwikkelen”². Een strikt instrumentele visie op dans. Er wordt bovendien uitgegaan van een samenhang tussen vaardigheden en dans die niet uniek is voor dans. Ook lichamelijke opvoeding, fysiotherapie, yoga, Pilatus, tai-chi, aikido, judo en andere vechtsporten, kunnen het aanleren van zulke vaardigheden zonder bezwaar claimen.

De rationale voor dit Europese project is de samenhang van de soft skills met een ‘dynamic workforce’³. De flexibel inzetbare arbeidskracht wordt bereikt door disciplineren van werknemers, “[D]e ideale werknemer van de toekomst heeft nog steeds sterke reken- en leesvaardigheden, maar – belangrijker nog – is uitgerust met creativiteit, weerstand, doorzettingsvermogen en zelfcontrole”⁴. Of werknemers in Europa die vaardigheden onvoldoende beheersen en waarom dat eventueel zo is wordt niet onderbouwd, men wil vooral aan dit neoliberal ideal beantwoorden. Een antwoord dat men zoekt in dans want, claimt men, “[D]ans kunstenaars hebben de vaardigheden die de ideale arbeider van de 21ste eeuw nodig heeft”⁵.

Empowering Dance II is een visie die het zicht op de werking van dans onmogelijk maakt door dans te beperken tot economisch nut. Terwijl het werkwoord *empowering* in de titel van het project voorstel stelt dat het dans wil versterken verdwijnt dans in het project naar de achtergrond en wordt onzichtbaar.

-
- 1 Er zijn notatiesystemen, zoals bijvoorbeeld labanotation (<https://en.wikipedia.org/wiki/Labanotation> mei 2022) en anderen zie bijvoorbeeld <http://dancenotation.org/> (mei 2022). De methoden zijn allemaal specifiek, worden niet breed gebruikt en zijn niet allemaal even toegankelijk. Bovendien is dansen en notatie lezen tegelijk (ter voorbereiding) een stuk ingewikkelder dan musiceren van bladmuziek of toneelspelen vanaf uitgeschreven tekst.
 - 2 Zie <http://empowering.communicatingdance.eu/findings> en <https://dansateliers.nl/nieuws/dansateliers-doet-mee-aan-nieuw-europees-onderzoeksproject-empowering-dance-ii/> (beiden verkregen januari 2022)
 - 3 Zie *EmpoweringDance__Project_Findings.pdf* en *EmpoweringDance__Project_Report.pdf*, PDF-bestanden op <http://empowering.communicatingdance.eu/findings> (verkregen januari 2022).
 - 4 “[T]he ideal employee of the future still has strong math and reading skills, but – more importantly – is equipped with creativity, resilience, perseverance and self-control” *EmpoweringDance__Project_Report.pdf* p3
 - 5 “[D]ance artists have the skills required of the ideal 21th century worker” Ibidem

Een van de voorstellingen van het jonge dansmakers project Danslokaal4 in 2016 is een voorstelling die een ironische blik op showballet geeft. In *Asset, liability and equity*⁶ zien we drie dansers, geschminkt als Pierrots die een zwerige en acrobatische dans opvoeren en tegelijk in hun mime duidelijk maken dat we het allemaal niet zo serieus moeten nemen. Na een knal die tijdelijk een eind maakt aan de muziek begrijpen we waarom, de drie gaan elkaar in achterevoelgenen niets ontziend te lijf, proberen elkaar te compromitteren door elkaar de kleren af te rukken. Tot een schel signaal dat zich drie keer herhaald hen weer in de uitgangspositie van de showdans forceert. De cyclus van de showdans in een verontrustende dans herhaalt zich en de showdans raakt steeds verder aangetast door de strijd. Ze verbeelden een show die hetzelfde wil blijven maar door beschadigingen steeds verder vervormt. De Pierrots bouwen meer en meer schuld op aan elkaar en verliezen allen steeds meer bezit en vermogen. De maker Connor Schumacher verwijst in een beschrijving van deze dans naar Bertolt Brecht die de wet terugbrengt op de onderdrukking van diegenen die de wet niet begrijpen⁷.

De dans geeft een blik op een leven waarin mensen elkaar te lijf gaan in dienst van een geheel dat ze zelf niet zien en dat hen letterlijk en figuurlijk uitkleedt. Daarmee wordt verwezen naar een leegte die ontstaat door het botsen van economische krachten in een opgelegde acrobatiek en de wrange praktijk van onderlinge concurrentie. Een grimmig beeld waarin een ieder de ander te lijf gaat en de eigen positie niet op eigen kracht kan ophouden maar slechts negatief, door de kracht van de ander te ondermijnen.

Nietzsche noemt dat ressentiment, een gevoel van haat en onvrede die zich als passieve negativiteit richt op het omlaaghalen van de ander die net zo machteloos is, zonder iets te veranderen aan de werkelijke onderdrukking. Ressentiment is dan ook een middel dat machthebbers inzetten om anderen te onderdrukken – Nietzsche's voorbeeld is de personage priester die zelf een lage positie in de elite heeft en de gelovigen voorhoudt dat ze hun eigen lijden hebben veroorzaakt.

De ironie van een dansvoorstelling in een dansvoorstelling toont wel de grimmige werkelijkheid maar niet de intensieve ordeningen die de werkelijkheid vormen. Het toont slechts een staat der dingen. De roes van pijn, uitputting en de verholen sexualiteit wijst niet op de harteloze leegte van de strak georganiseerde showdans die het lijden afdekt. De combinatie met de showdans suggereert dat de Pierrots het zichzelf aan doen. De dans blijft in de energie van het ressentiment en slaagt er niet in de ordeningen (de wet van Brecht) die de machtsbasis van het ressentiment vormen te tonen. De machteloze dansers vormen zo de voorbode van arbeiders die 'soft skills' aangeboden krijgen van danspriesters in *Empowering Dance II* van dezelfde dansmaker.

Deze visie op dans van Connor Schumacher wordt zichtbaar door de werking van de hierboven beschreven dans af te zetten tegen een later project van hem. Zijn dansmaken maakt duidelijk dat dans niet vanzelf een eigen werking hoeft te hebben, het maakt plaats voor de werking van een economisch model en richt zich op een effect van de vaardigheden van danskunstenaars om de arbeiders te hervormen.

6 Letterlijk *Bezit, schuld en vermogen* zie <https://www.connyjanssendanst.nl/2016/09/08/maker-dl4-connor-schumacher/> (januari 2022) – Danslokaal is een samenwerkingsinitiatief van ConnyJansenDanst, Dansateliers Rotterdam en Korzo Den Haag om de ontwikkeling van choreografisch talent te bevorderen.

7 Zie https://www.connyjanssendanst.nl/wp-content/uploads/2016/06/PROGRAMMA_DANSLOKAAL-4_NL_web.pdf (januari 2022)

Het vluchtige van dans maakt onderzoek naar de werking ervan lastiger. Er is minder tijd om de gebeurtenis te laten inwerken. In deze these probeer ik een concept te vormen dat de werking van dans kan beschrijven. Ik onderzoek bestaande concepten over maken van werk en over de werking van werk.

Instauratie

In zijn tekst *Du mode d'existence de l'oeuvre à faire* uit 1956 geeft Étienne Souriau een concept instauratie dat een drama van drie personages gebruikt om maken te begrijpen. Souriau zoekt een nieuw concept om de concepten van de klassieke ontologie vanaf Aristoteles over maken voorbij te gaan. Met de concepten van Aristoteles wordt het maken gereduceerd tot het vormen van een object door een subject. Deze klassieke theorie van individuatie, van maken van een op zichzelf staand werk gaat uit van oorzaak (subject) en gevolg (object) en legt de nadruk op het object en niet op de werking van het object. Bovendien maken oorzaak en gevolg de singulariteit van het werk twijfelachtig, door de onduidelijke positie van de maker ten opzichte van het werk.

Om de klassieke ontologie voorbij te gaan onderzoekt Souriau de reacties van Spinoza en Leibniz op zowel het denken van de klassieken, de scholastiek als van Descartes. Souriau lijkt, net als Leibniz geen keuze te maken voor een eenduidige substantie begrip of voor meervoudig substantie begrip. Wel blijft hij uiteindelijk dicht bij de monadologie van Leibniz. Ik maak voor de bespreking van de verhouding van Spinoza en Leibniz tot de klassieke ontologie gebruik van het werk van Giorgio Agamben.

Souriau zoekt een concept waarmee de singulariteit van het werk en de werking in meervoudigheid van bestaanswijzen van het werk behouden blijft. Met instauratie is er met de drie personages niet een subject en is het werk een personage in het maakproces. Bovendien kan met dit concept ook het vormen van werkzaamheid in werken die niet een object achterlaten zoals dans beschreven worden. In de vorming van zijn concept komt Souriau echter, via een omweg, wel weer tot een nadruk op het object in plaats van op de werking ervan.

In hoofdstuk 1 beschrijf ik het concept instauratie van Souriau via twee van zijn teksten en laat ik zien hoe het concept op grond van zijn interpretatie van de monadologie van Leibniz uiteindelijk niet tot een volledige inzet op werkzaamheid uitkomt. Souriaus interpretatie van Leibniz' monadologie blijft zijn concept instauratie bespoken.

Gewaarwording

In hoofdstuk 2 bespreek ik het begrip gewaarwording van Deleuze in zijn bespreking van de werking van het werk van de Engelse schilder Francis Bacon in *Francis Bacon: Logica van de gewaarwording* (2015) en bespreek ik zijn interpretatie van de filosofie van Leibniz waar hij die combineert met een interpretatie van de filosofie van Whitehead in het werk *Le pli – Leibniz et le baroque* (1988). De bespreking van Leibniz en Whitehead door Deleuze gebruik ik om de bezwaren van Souriaus concept instauratie te overwinnen.

Voor het maken van werk gaat het er vooral om het denken van gewaarwording vanuit een oordeel door een eenheid van bewustzijn zoals Kant doet, om te buigen naar een denken van gewaarwording als een eenheid van beeld en aanwezig stellen zonder bepaling vooraf. Het maken gaat hierdoor via Deleuze meer uit van gebeurtenissen waarin de werkzaamheid van een werk centraal staat.

Dat wat blijft

Wel nog is het niet eenvoudig om het maken van dans met zijn concept gewaarwording te vangen. Deleuze gebruikt impliciet veel voorbeelden die in de muziek gegrond lijken, zoals muzieknoden als eeuwige objecten om permanentie aan te geven. En in het bespreken van maken is het vooral de werkzaamheid van objecten, schilderwerk van Bacon, literatuur van Kafka en minder de werking van een handeling als doel op zich, zoals dans.

Ik probeer het concept instauratie van Souriau te combineren met het concept gewaarwording van Deleuze om ook dans ermee te kunnen vatten. Het drama van drie personages, waaronder ook nadrukkelijk het concrete werk, geeft via gewaarwording de kans de werking te zien. De realisatie is dan niet afhankelijk van de werkzaamheid van een object, de werking van een handeling op zich valt daar ook onder.

Instauratie en gewaarwording in de choreografieën van De Keersmaeker

In hoofdstuk 3 gebruik ik de combinatie van de concepten instauratie en gewaarwording om de werkzaamheid van de werken van de Belgische choreografe Anne Teresa De Keersmaeker te onderzoeken. Hoe maakt een choreograaf een dans zo dat die werkt? Ik gebruik de interviews en materialen die verzameld zijn door Bojana Cvejić op initiatief van De Keersmaeker zelf en die zijn gepubliceerd in een drietal 'choreographer's scores' en ik gebruik een lezing van De Keersmaeker voor de Nationale opera van Parijs.

De Keersmaeker komt in de lezing tot een viering van de menselijkheid. Ze gaat naar aanleiding van lichaam- worden mee met de filosofe De Martelaere. De Martelaere vat worden op als het tussen van niets en iets, als 'dat wat blijft'. Ze ziet het als iets dat scheidt en in stand houdt. De Keersmaeker neemt het concept 'dat wat blijft' van De Martelaere over. Het menselijk lichaam is 'dat wat blijft' door het geheugen voor dans. Ze lijkt daardoor het lichaam- worden te beperken tot het menselijke lichaam. Om dit via de praktijk van haar werken te kunnen onderzoeken maak ik gebruik van *Relationscape* van Erin Manning. Zij gaat uit van Deleuze en A.N. Whitehead over werken, lichamen, bewegen en grip krijgen / in grip genomen worden (prehension). Met concepten als actual occasions (Whitehead) en Ritme (Deleuze) ontstaan er werkvormen waarmee de werking van de choreografieën van De Keersmaeker benaderd kunnen worden zonder terug te vallen op werk als object of op menselijkheid. Ik bespreek van De Keersmaeker enkele choreografieën uitgebreider om de concepten instauratie en gewaarwording aan te vullen met de concepten die Manning toevoegt. Daaruit blijkt dat haar praktische invulling van 'dat wat blijft' veel ruimer is dan ze in haar teksten weergeeft. Haar denken in dans is preciezer en meer accuraat dan haar denken over dans.

Instauratieve gewaarwording

In het slothoofdstuk probeer ik de elementen van instauratie en van gewaarwording die in de vorige hoofdstukken de analyse verhelderden samen te brengen. In hoeverre zijn de concepten in hun samenwerking in staat de werking van de choreografieën te tonen, ofwel het worden en de gebeurtenis te laten zien. Belangrijk is dat ze niet terugvallen op een representatie, een propositie vormen en dat de elementen resoneren, anders gezegd dat ze niet gedomineerd worden door een subject met eigenschappen die een object maakt.

In het slot van de these stel ik voor om dans met een naar omstandigheden aan te passen versie van het concept instauratieve gewaarwording te benaderen om zowel het maken van dans als de werking van de dans te omvatten. De focus ligt niet op *wat* dans is, maar *hoe* dans danst, hoe de gebeurtenis gebeurt.

Instauratie

Dans laat zich in zijn werking het best bestuderen in de uitvoering, maar dans is vluchtig wat een intensieve studie bemoeilijkt. Een alternatief is dans bestuderen in het maakproces van de choreograaf en de dansers van de eerste versies. In deze these ga ik vooral op die manier de werking van dans bestuderen. De werking of de werkzaamheid van een werk ontstaat in de keuzes in het maakproces. Een van de interessantste theorieën over maken van een werk is van de Franse filosoof Étienne Souriau. Zijn uitgangspunt is de verhouding van Zijn en bestaan in de mogelijkheid van het maken van werk. Hij volgt zowel Spinoza als Leibniz in hun kritiek op het denken van Descartes en impliciet ook op het denken van de scholastiek.

Souriau beschrijft het maken van een werk als een drama in drie personages en hij vormt een concept dat het maken van een werk via dit drama van nabij moet kunnen volgen: instauratie. Het concept werkt ook wanneer hetgeen gemaakt wordt maar een korte levensduur heeft, zoals een muziekstuk, een toneelvoorstelling of een dans. Het concept voorkomt een aantal valkuilen van de klassieke ontologie. In Souriaus navolging van Leibniz' monadologie komen ook nadelen van zijn werken met het concept instauratie naar voren. In het volgende hoofdstuk wil ik proberen het concept aan te passen via andere interpretaties van de filosofie van Leibniz van onder anderen Gilles Deleuze en Alfred North Whitehead.

Eenstemmigheid van Zijn

In *Les différents modes d'existence* uit 1943 bespreekt Souriau ontisch pluralisme en ontisch monisme. In het laatste geval gaat men uit van één substantie en meerdere bestaanswijzen terwijl ontisch pluralisme uitgaat van erkenning van één bestaanswijze en meerdere substanties. Descartes' dualisme van lichaam en geest is een voorbeeld van twee substanties die één bestaanswijze vormen – onder de auspiciën van een hogere werkelijkheid die buiten de verdeling blijft. Souriau kiest niet voor een hiërarchische verhouding van zijn en bestaan⁸. Hij deelt zichzelf niet in bij een ontisch monisme of pluralisme, maar lijkt wel mee te gaan in het idee van één substantie van Spinoza met meerdere bestaanswijzen.

Dat hij zich niet indeelt wordt duidelijk als hij Leibniz bespreekt. Bij Leibniz is er zowel een ontisch pluralisme als een ontisch monisme en Souriau kiest niet een positie voor Leibniz en evenmin voor zichzelf. Hij stelt tegenover de eenheid van substantie en de veelheid van bestaanswijzen van Spinoza de atomisten, zoals Descartes, die een veelheid van substanties en een enkele bestaanswijze voorstaan. En juist Leibniz wisselt tussen beide posities, zijn begrip monade kan opgevat worden als zonder uniek Zijn, als een atomisme – met God als monade onder monaden. Tegelijk kan monade opgevat worden als een eenheid van Zijn, met door God – monade superieur aan alle andere monaden – gecreëerde monaden (Souriau 2009 81).

Het gaat er voor Souriau om in de verhouding van Zijn en bestaan tot een andere positie in het denken te komen dan Descartes. Descartes baseert zich nog op een klassieke ontologie. In de klassieke ontologie is er een werk of een ding (object) dat boven de werking van het werk gesteld wordt. Descartes doet dat door de substantie geest boven die van het lichaam te prefereren. Het uitgangspunt is een dualisme van lichaam en geest. Kant komt op ongeveer hetzelfde uit vanuit een

⁸ Souriau bespreekt ook de mogelijkheid van ontisch monisme en een enkelvoudige bestaanswijze, zoals bij de stoïcijnen en een ontisch pluralisme gecombineerd met meervoudige bestaanswijzen zoals bij Schleiermacher. Bij Schleiermacher gaat het om een verdeling van wetenschap en religie, wetenschap gaat uit van ontisch pluralisme en religie gaat uit van meervoudige bestaanswijzen.

dualisme van mens en natuur, het rijk van de vrijheid tegenover rijk van bepaaldheid⁹. Om het dualisme te overwinnen is een oordeel nodig, bij Descartes gevormd door de goede God.

Essentie en existentie

Descartes gaat met het primaat van de essentie boven existentie voorbij aan een transformatie in het middeleeuwse denken over Zijn en bestaan en vooral in het denken over transsubstantiatie. In dat denken komt geleidelijk aan een ontologie van werkzaamheid op die nodig is om de positie van de priester te bevestigen. De priester vormt uit wijn en brood het lichaam en het bloed van Christus. Alleen de priester is daartoe in staat. De transsubstantiatie zelf wordt geduid vanuit effectiviteit – werkzaamheid. Dat wijkt af van de aristotelische opvatting van individuatie die energiea (handeling) als veroorzaker van de entelechie (effect) van de dynamus (potentie) ziet. Het gaat in transsubstantiatie niet meer om oorzaak en effect. Niet om het ontstaan van het lichaam en het bloed van Jezus tijdens de viering van de eucharistie. Het gaat om de werkzaamheid van de aanwezigheid van Christus in die viering. In dit geval de werkzaamheid van het handelen van de priester die Christus in het brood en de wijn aanwezig stelt en aanbiedt aan de gelovigen.

De modaliteit van priester-zijn is ingewijd zijn en daardoor in staat zijn de transsubstantiatie te verrichten. De priester is niet uit op effect (entelechie), maar op lichaam-woorden van brood en bloed-woorden van wijn. En dat keer op keer, elke dag desnoods. Het handelen van de priester geeft een werkzaamheid door diens modaliteit van zijn. Modaliteit van zijn is zo zelf niet effectiviteit en is ook geen effect.

Volgens Agamben is modaliteit van zijn het tussen van effect en effectiviteit. Het is een individuatie in dat het een nieuwe werking vormt in iets dat bestaat. Op dezelfde manier vormt een beeldhouwer door het beeldhouwen de effectiviteit van het beeld. Als het handelen van de beeldhouwer stopt is de werkzaamheid die ontstond in het handelen nog steeds in het beeld aanwezig. Er is een nieuwe wijze van bestaan gevormd. Ook het handelen van danser en dansmaker vormt een werkzaamheid. En omdat het handelen en de werkzaamheid ervan in dans samenvallen spreekt Agamben in dat geval van werking, de werking van dans is, net als die van muziek, theater, performance vluchtiger dan die van beeldhouwen, schilderen, installaties.

Bij Agamben vervalt de hiërarchie van existentie en essentie, ze zijn onlosmakelijk verbonden, het gaat om de werking van een werk, om werkzaamheid. In de woorden van Agamben: “[...] werkelijke uitvoering van de kunst is bevat in de kunst zelf en is niet iets daarbuiten” (Agamben 2013 45). Ook Souriau lijkt zich eerder op werking dan op het werk te richten. Hij volgt de weg van individuatie van Leibniz’ monadologie.

Zonder bepalende hiërarchie moet de verhouding van existentie en essentie nader bepaald worden. Spinoza en Leibniz gaan daarom verder op een lijn die is ingezet door Dun Scotus die het begrip haecceit of dingheid gebruikt om het overgaan van essentie in existentie te kunnen onderbouwen. Existentie is daarin onverschillig voor wat betreft essentie – Agamben noemt het een ‘whatever singularity’ (Agamben 1993 25). Suarez breidt dit denken van Dun Scotus uit door te stellen dat essentie een aptitude (neiging) heeft om tot existentie te komen. Het is vervolgens Leibniz die deze stelling verder radicaliseert door de aptitude om te zetten in de eis van essentie om te bestaan. Leibniz stelt niet dat er eerst een existentie is die vervolgens iets eist, maar dat existentie de eis van essentie is. Existentie is zo niet alleen een wijze van essentieel zijn maar ook een actief principe (Agamben 2015 159).

⁹ Kant’s positie wordt in het volgend hoofdstuk besproken in samenhang met de consequenties ervan voor gewaarwording.

Werk dat te doen staat

Souriau neemt de eis te bestaan over en past het toe in zijn concept ‘werk dat te doen staat’ (*œuvre à faire*). Het ‘werk dat te doen staat’ eist de omzetting naar een bestaan en niet de essentie van de maker, diens geest. De eis van het werk vormt de handeling die zorgt voor steeds veranderende perspectieven van het werk. Door verwerkelijk te worden wordt het werk mogelijk; existentie en essentie verschijnen gelijktijdig.

De eis van het ‘werk dat te doen staat’ lijkt op het eerste gezicht een oorzaak die een concreet werk tot gevolg heeft. In een oorzaak zou de eis logischerwijs tot een bestaan komen, dat schrijft het *modus* begrip van de scholastiek ook voor, *modus* als gevolg van de door God veroorzaakte attributen. Volgens Thomas van Aquino komen de attributen (essenties) en daarmee de *modi* (existenties) werkelijk van God los in een emanatie. God verandert niet, ze raken van God gescheiden¹⁰. Dit is de basis van de creatie *ex nihilo*, God maakt Zijn uit het Niets tussen zichzelf en de emanaties. Spinoza keert zich daar van af, hij gaat er vanuit dat de attributen en de *modi* in God blijven¹¹. Voor Spinoza is *modus*¹² de wijze waarop iets bestaat, datgene wat uitdrukt *hoe* zijn is en niet *wat* zijn is – een oorzaak die immanent blijft aan zijn effect. Een oorzaak die niet logisch is in de zin dat die anderen uitsluit, zoals de attributen en God elkaar wederzijds uitsluiten in het bestaan gevormd door emanatie. Souriau volgt Spinoza in dat het concrete werk niet logisch volgt uit het ‘werk dat te doen staat’, het werk dient gerealiseerd te worden.

De maker realiseert het actuele van het ‘werk dat te doen staat’ in het concrete werk. Het werk blijft singulier doordat het handelen tegelijk de essentie of de werkzaamheid vormt en niet alleen het werk. Met de nadruk op realisatie van de actuele virtualiteit (handelen uit potentie) in het concrete werk volgt Souriau niet Aristoteles of Descartes in een klassieke ontologie. De maker actualiseert de virtualiteit tot ‘werk dat te doen staat’ en daarmee komt de werking op als mogelijkheid (potentie) in de komende individuatie. Het opkomen is niet een algemeenheid, een abstractie of een oordeel, het opkomen zelf is de essentie die het werk dat te doen staat in het concrete werk aanwezig stelt. Om dit tegelijk opkomen van existentie en essentie van werk en werking te behouden is het begrip transsubstantiatie inzichtelijk. Een begrip als transformatie of metamorfose blijft uitgaan van een werk en heeft geen aandacht voor de werking. In transsubstantiatie gaat het om het aanwezig stellen van essentie in existentie – zodat existentie de eis van essentie is.

In het voorbeeld dat Souriau voor het maakproces gebruikt werpt de beeldhouwer (maker) een homp klei (immanentievlak) op een boetseertafel. De homp heeft vormen (elementen) die uit toeval en de kracht van de worp ontstaan zijn. De beeldhouwer en het ‘werk dat te doen staat’ zorgen voor de filtering die elementen uit de chaos aanpast aan de eigenschappen van het immanentievlak dat door de elementen bevolkt wordt. De beeldhouwer wijzigt elementen en voegt elementen toe (filtreert de chaos) voor zover de homp dat toestaat. De keuzes waar welke elementen komen worden geleid door de transsubstantiaties die de werking van het concreet werk aanwezig stellen als (nieuwe) bestaanswijzen. De werking die opkomt in het drama van drie personages is daardoor een mogelijkheid van leven.

Bij Spinoza betekent de immanente oorzaak van *modus* dat hetgeen waarin dit proces plaatsvindt tegelijk ook datgene is waar het proces op aangrijpt. Spinoza gebruikt daarvoor niet oorzaak maar

10 De zo ontstane kloof tussen God en zijn emanaties is aanleiding voor een negatieve theologie.

11 Spinoza wordt daarom pantheïsme verweten, als God in de *modi* is, dan zijn er evenveel goden als er *modi* zijn.

12 ‘Onder *modus* versta ik de wijzigingen van een substantie, oftewel dat wat in iets anders is en ook door middel daarvan wordt begrepen’ (*Ethica* Boom 2012 11)

het begrip expressie. De eis van het werk dat te doen staat wordt door Souriau opgevat als een oorzaak in de laatste betekenis, als hoe een werk dat te doen staat middels een transsubstantiatie overgaat in een concreet werk. In die zin wordt het werk dat te doen staat door het concrete werk uitgedrukt¹³.

Agamben stelt voor om het begrip conatus van Spinoza te gebruiken om de werking te begrijpen. Conatus is de kracht waarmee iets probeert te volharden in zijn eigen zijn. Ductus is volgens Agamben daar een adequate vorm van. Ductus in de zin van de spanning die in conatus huist, als het gebaar waarmee de hand schrijft terwijl er geschreven wordt en het gebaar aanwezig blijft, niet uitgeput raakt. Ductus als schrijfhand, schrijfwijze (Agamben 2015 171).

Proces

Het gaat Souriau om een proces: “[...] we begrijpen niet het in- of uitgaan in het zuiver bestaan”¹⁴ (Souriau 2009 110). In een operationele ontologie die uitgaat van het tussen van potentie en handeling, is het een potentie die realiteit krijgt door eigen werking. Het gaat om de limieten die ons aangaan om de intensiteit van een bestaan te bereiken, want “[...] om te bestaan moeten we doen, maar om te doen moeten we bestaan”¹⁵ (Souriau 2009 110). Daarmee sluit Souriau aan bij Agamben die in een nieuwe ontologie werking belangrijker opvat als werk.

Een beeld maken, een boek schrijven is niet geleidelijk aan een zwak bestaan intensiveren. Het is de herhalende beweging van transsubstantiaties die voorafgaande stadia doet vergeten en die leidt tot intense existentiële aanwezigheid. Iedere handeling bergt een oordeel, een oorzaak en rede van de herhaling (Souriau 2009 108). Want de opeenvolging van de handelingen van wat Souriau de dialectische instauratie noemt, brengt aan iedere etappe een nieuwe formele bepaling. De herhalende beweging valt samen met de handeling en het oordeel is hier niet gebaseerd op een vergelijking met iets transcendent aan het proces, maar wordt opgevat als aandrager van iets nieuws in het werk waar de herhaling op betrokken is. Als het concrete werk dat reikt naar wat komt op gezag van het werk dat te doen staat. Het gaat hier om een herhaling met een verschil.

Enkelvoudige bestaanswijze

Descartes gaat uit van meerdere substanties die op één manier bestaan. De geest (res cogitans) en het lichaam (res extensa) zijn substantieel van elkaar gescheiden maar vormen één bestaan. De enkelvoudige bestaanswijze is die van geest als oorzaak en lichaam als effect, geest is de essentie die existentie mogelijk maakt. Bestaanswijzen die het onderscheid tussen oorzaak en gevolg niet helder maken vallen erbuiten. Uitgaan van een enkele bestaanswijze zoals Descartes doet maakt alles begrijpelijk, tegelijk wordt alles wat niet past uitgesloten.

Souriau geeft als voorbeeld de droom. De kunstenaar droomt de ander, is er dan plaats voor die gedroomde ander in de werkelijke wereld? Wel bij erkenning van meerdere bestaanswijzen, dan verschijnt er een rijkere werkelijkheid die de werkelijkheid van de droom kan bevatten, een meer-dan. In een enkelvoudige bestaanswijze wordt logisch geredeneerd vanuit een overzicht van het geheel dat gerepresenteerd wordt en dat wat niet past wordt uitgesloten. Souriau wijst representatie af, voor hem is het niet het zijn dat de wereld verdeelt, “[...] maar het is het bestaan dat zich onomkeerbaar verdeelt in een veelvoud van soorten”¹⁶ (Souriau 2009 80).

13 Expressie, niet als de expressie van de essentie van de maker maar als de gevormde essentie van het concrete werk voortkomend uit het werk dat te doen staat.

14 “[...] nous ne saisissons pas l'entrée ou la sortie dans l'existence pure”.

15 “[...] pour exister, il faut agir, mais pour agir, il faut exister”.

16 “[...] mais c'est l'exister qui se scinde irrémédiablement en une multiplicité d'espèces”

In zijn gedicht *Aurora*¹⁷ spreekt Gerrit Agterberg een geliefde toe: '[O]p u na is de morgen zonder dood'. Hij droomt de geliefde die er tegelijk ook is want '[D]aarom zijt ge aanwezig in de waag / waarmee de nieuwe dag zich weer ontsloot / aan het verlorene [...]'. Bestaan is zo op talloos veel manieren mogelijk zonder dat een van die mogelijkheden anderen uitsluit. Voor Descartes is bestaan logisch en direct volledig, het onvolledige kan niet bestaan. De gedroomde ander bestaat niet, is 'maar een droom' die nergens naar verwijst. Bij Agterberg niet want '[M]et kleine grijze vonken door elkander / sluit u de ruimte aldoor in en uit'.

Zo kan men zich met een gedroomde ander verbinden en ermee leven. Dat wil zeggen leven in een zelfde grenzeloosheid voor alles, een niet afgebakend gebied, waarin hiërarchie niet al vooraf vastligt. Dat onbegrensd zijn is logisch niet indeelbaar en volgens Deleuze is dat "[...] een verdeling die nomadisch genoemd moet worden zonder eigendom, omheining of maat" (Deleuze 2011 68). Het zijn is eenstemmig in dat het één veld vormt, niet dat het alles hetzelfde maakt.

Het werk moet af

Souriau ziet het creatieproces als traject naar een intensieve aanwezigheid, naar een uiteindelijk zijnde (*être terminal*) waarvan het meervoudige bestaan stukje bij beetje gerealiseerd is. Het uiteindelijke werk is op een zeker punt nieuw, een verrassing, er is geen sprake van een model dat aan het werk voorafgaat. Met de transsubstantiaties wijzigt het bestaan werkelijk.

Voor Souriau is het "[...] deze herhalende ervaring, waar we werkelijk variërende intensieve zuivere bestaanswijzen zien" en die "[...] is geheel relatief aan een architectonische constructie die meerdere zuivere bestaanswijzen in relatie brengt"¹⁸ (Souriau 2009 109). Het gaat Souriau om verhoudingen, om een ecologie van bestaanswijzen op een veld van zijn. Maar het werk dat af is als een uiteindelijk zijnde is ook problematisch.

Door het werk als af te willen zien voert Souriau variatie van bestaanswijzen en variabiliteit van het werk als tegenstelling op. Souriau wil een beslissing forceren in de keuze voor een perspectief: het werk is af of niet. In het funderen van de bestaanswijzen blijft Souriau in de vooraf ingerichte harmonie van gezichtspunten die de individuatie van het werk onderbouwen. Terwijl het maken van een werk een gelijk opgaan van variatie van bestaanswijzen en het variëren van het perspectief vereist, en wel zodanig dat het een gebeurtenis blijft¹⁹ (Deleuze 1988 47). Op dit vastleggen op één perspectief, dat van de maker, kom ik verderop en in het volgende hoofdstuk terug.

Drama in drie personages

Souriau neemt niet Descartes' uitgangspunt over Zijn en bestaan over, maar introduceert via Spinoza immanentie. Via Leibniz zet hij vervolgens in op het individuatie proces van het concrete werk door de maker. Het werk dat te doen staat roept een kracht op, een potentie en niet een doel.

17 In de bloemlezing *Voorbij de laatste stad* Bert Bakker 1978 p176

18 "[...] cette expérience anaphorique, où nous voyons en effet variations intensives existentielles," ... "[...] est entièrement relative à une construction architectonique, où interviennent dans leur relation plusieurs modes purs de l'existence"

19 Deleuze ziet een tegenstelling tussen variatie van perspectief en variabiliteit van het werk als een probleem. Het zou het fundament essentialistisch maken terwijl ze, als ieder op eigen regime verder gaat, het werk maniëristisch moeten maken, een gebeurtenis. De veronderstelde tegenstelling is veroorzaakt door de gemeenschappelijke limiet van het perspectief van de maker aan te zien voor een enkele vrouw, die tussen binnen en buiten en niet als een gemeenschappelijke limiet van twee vrouwen (Deleuze 1988 47).

Het handelen is een verwerking van de potentie die via de stijl – ductus – de werking van het werk vormt. Souriau beschrijft het maken van een werk als een drama in drie personages.

Instauratieve voortgang

In een tweede en latere tekst over de bestaanswijze van een werk (*Du mode d'existence de l'oeuvre à faire* uit 1956)²⁰ vormt Souriau het concept instauratie en instauratieve voortgang. Bestaan van ieder ding op zich is onvolledig, er is bewerkstelling nodig, een 'acte instauratrice' (Souriau 2009 196). Het gaat Souriau om het niet gemaakt werk dat zich met urgentie opdringt als een werk dat te doen staat. Het contact met dit werk dat te doen staat zoekt hij in de bestaanswijze, "[...] deze totstandkoming kan ik alleen virtueel noemen, omdat het werk concreet nog gemaakt moet worden"²¹ (Souriau 2009 200). Om de realisatie van de virtuele bestaanswijze, die actueel wordt in de maker, vormt Souriau het concept instauratie. Het gaat Souriau niet om een doelgerichte creatie, maar om een kracht die zich manifesteert, een potentie die werkelijk wordt. Het is de overgang van de ene bestaanswijze in de andere, waardoor die "[...] in een instauratief proces, die eerst alleen in het virtuele was, zich verandert door zich progressief vast te stellen in de concrete bestaanswijze"²² (Souriau 2009 200). Tussen twee bestaanswijzen vormt een totstandkoming de verandering. De maker, 'agent instauratrice', kent daarbij drie eigenschappen: vrijheid, doeltreffendheid, feilbaarheid. De maker kiest praktisch en onverschillig, dat wil zeggen dat de keuzes niet van buiten aan de maker opgelegd zijn maar uit de maker voortkomen. Ook is het noodzakelijk dat de handelingen van de maker doeltreffend zijn, er moet gewerkt worden. En ten slotte is de maker feilbaar. Voor Souriau volgt dat uit de vrijheid en de doeltreffendheid van de maker: als er niet de goede keuzes gemaakt worden kan het misgaan. Hij ziet dit alles daarom als drama in drie personages: het werk dat te doen staat, het concrete werk en de maker (Souriau 2009 206).

Realisatie in een traject

Souriau wil het maakproces zien als traject en niet als project. Hij wijst de vooraf opgelegde finaliteit van project af. Wel heeft het werk al een zekere vorm in 'de engel van het werk' als een voorbode die een middel vormt voor het maken. Het gaat om "[...] een werkelijkheid van een werk dat nog niet bestaat en misschien wel nooit zal bestaan"²³ (Souriau 2009 207). Souriau bedoelt dat het virtuele van het werk dat te doen staat en dat als zodanig actueel is nog gerealiseerd moet worden. Instauratie gaat uit van het dubbele van het werk, het virtuele en het actuele enerzijds en het realiseren anderzijds. Het virtuele en actuele is daarbij werkelijk, dat wil zeggen het kent een realiteit in de mogelijkheden en in de verhoudingen die een structuur vormen. In Leibniz' monadologie is het de plooi die het hogere en het lagere in de maker vormt. Deze vouw van hoog en laag vouwt zich in de plooi van binnen en buiten van de maker. "Het op uitbreken staand zijn eist zijn eigen bestaan"²⁴ vult Souriau daarbij aan (Souriau 2009 208). De maker moet zich rekenschap geven van deze wil en dat vraagt een aan zich zelf voorbijgaan, een offeren. Het gaat om het vinden van een weg. Volgens Souriau is de instauratie van het artistieke de meest zuivere, de meest directe, maar het geldt uiteindelijk voor alle domeinen van instauratie, intellectueel, sociaal.

Souriau beschrijft de realisatie als toenadering van twee essentiële aspecten van het werk, het te doen en het gedane, het virtuele en actuele en het gerealiseerde. Souriau bedoelt hier de twee vormen van het werk mee, het actuele en virtuele als dat wat zich in de maker afspeelt en wat direct

20 Deze teksten van Souriau zijn in 2009 opnieuw uitgegeven. De genoemde eerste tekst en de tweede tekst zijn daarin beiden opgenomen en aangevuld met een uitgebreide inleiding van Bruno Latour en Elisabeth Stengers.

21 "[...] je ne puis appeler que virtuel cet accomplissement, tant que dans le concret l'oeuvre est encore à faire"

22 "[...] dans une démarche instauratrice, ce qui n'était d'abord que dans le virtuel se métamorphose en s'établissant progressivement dans le mode d'existence concrète"

23 "[...] une réalité de cette oeuvre qui n'existe pas encore, et qui peut être ne sera jamais faite"

24 "L'être en éclosion réclame sa propre existence"

met het concrete buiten de maker verbonden is in het tweede aspect, in de realisatie. De twee kanten van het werk zijn in elkaar gevouwen en op elkaar betrokken. Het binnen en buiten vormen een plooi, “[Z]e worden niet meer dan een enkel en hetzelfde zijn”²⁵ met als kanttekening “[...] er is altijd een faaldimensie in iedere realisatie hoe dan ook”²⁶ (Souriau 2009 212). Het falen is het falen van de realisatie als de maker niet meer weet wat hij voor het werk kan doen, terwijl tegelijk het werk nog niet af is. Souriau werkt dat uit in de spirituele bestaanswijze die hij de ‘engel van het werk’ noemt.

De engel van het werk

Feilbaarheid van de maker hangt samen met de kracht die de maker geeft aan het concrete werk. Die kracht vormt het concrete werk als autonoom zijnde, zonder dat de maker daar verder nog zeggenschap over heeft. Het gaat in het maken niet om doelmatigheid of om een vooraf vastgesteld eindpunt zoals in een project, het maken is een traject. Instauratie is het volgen van die weg door de maker via het werk dat te doen staat en het concreet werk. De maker richt zich daarin volkomen op wat het werk vereist. De engel van het werk *lijkt* als een positieve realiteit van een andere wereld te komen. In de dialoog tussen maker en werk dat te doen staat vult de maker de leegte tussen de transsubstantiaties met intensiteit op basis van die dialoog en dat is waar de feilbaarheid het sterkst is, bij de inventie die nodig is om de leegte te vullen kan het fout gaan (Souriau 2009 208).

Met de vraag ‘wat ga je doen’ van het werk dat te doen staat wordt de maker gedwongen te reageren. De verbinding van maker en concreet werk begint met het werk dat te doen staat en via de kracht van zijn conatus realiseert de maker het concrete werk. Hierin heeft de maker direct contact met het concrete werk. Tegelijk kan de maker het werken voortzetten of kan hij blokkeren omdat hij ‘niet weet wat te doen’. De maker heeft als hij niet weet wat te doen contact met het concrete werk via de spirituele vorm, de engel, die uit hem voortkomt én hem overstijgt. De maker voert een strijd tussen ‘ik kan niets meer voor het werk doen’ en de nostalgie van het ‘gedroomde werk’.

Souriau gaat met de engel van het werk impliciet uit van het principe van vooraf bepaalde harmonie. Leibniz ontwikkelt dat principe in zijn monadologie. Monaden zijn afgescheiden voor de actieve percepties van andere monaden – ze hebben geen vensters. Iedere monade spiegelt het universum, heeft een vast of eigen perspectief op het universum. Waar die perspectieven elkaar overlappen is er een harmonie tussen monaden. De werking van het werk is dan alleen direct te benaderen door de maker in het maakproces. Buiten het maakproces kan de werking alleen indirect via de vooraf ingestelde harmonie ervaren worden. In het falen van de instauratieve voortgang wordt een directe harmonieuze correspondentie in het drama vervangen door een correspondentie via de spirituele vorm. Deze verschuiving wordt door Souriau geduid als de afstand tussen maker en zichzelf en tussen werk dat te doen staat en maker, in een beweging naar een bestaan waarvan het concrete werk getuigt²⁷.

De onvolledigheid die Souriau enerzijds erkent voor ieder ding (Souriau 2009 101, 98), wordt in een instauratieve voortgang gebaseerd op een vooraf ingestelde harmonie een streven van de maker naar volledigheid. Met de vooraf ingestelde harmonie is werkelijke vernieuwing problematisch

25 “[E]lles ne font plus qu’un seul et même être”

26 “[...] il y a toujours une dimension d’échec dans toute réalisation quelle qu’elle soit”

27 Maurice Blanchot stelt dat “[L]’écrivain ne sait jamais si l’oeuvre est faite” (Blanchot, M. *L’espace littéraire* 1955 p55). Voor Blanchot is het de schrijver die doet en weet wat te doen als hij schrijft en wanneer de schrijver niet schrijft kan hij niet weten wat te doen. Voor Blanchot is er niet een falen, een werk is, en de schrijver weet alleen als hij schrijft wanneer het klaar is. Nadeel is dat het bij Blanchot lijkt te gaan om een eenheid (die schrijft of niet schrijft) waar het bij Souriau gaat over een handelend personage.

geworden. Iedere afwijking op het traject stopt de instauratie als het afwijkende dat de maker vanuit zijn wereld brengt niet kan worden opgenomen in de wereld van de engel van het werk. Tussen de werelden heersen verschillen, maar in iedere wereld heerst alleen de beweging naar hetzelfde. Dit is een consequentie van de monadologie van Leibniz, waarin een monade buiten de eigen expressie geen wereld kent.

Instauratie van monadisch naar nomadisch

Voor Souriau is het maken van een werk niet vanzelfsprekend. In de wereld van Descartes is alles wat bestaat direct volledig of bestaat het niet. Het maakt creatie problematisch, hoe kan iets nieuws gemaakt worden als het direct volledig moet zijn? In een wereld met één substantie en meerdere bestaanswijzen van Spinoza is de vorming van een nieuwe bestaanswijze ook niet vanzelfsprekend. Hoe kan een nieuwe bestaanswijze gevormd worden als de substantie waar die modus in moet bestaan er al helemaal is? Leibniz laveert met zijn monadologie tussen de beide posities en Souriau opent een nieuw denken dat de beperkingen van Descartes en Spinoza aan het maakproces niet overneemt. In zijn maakproces kan het drama van de drie personages een bestaanswijze met een nieuwe, eigen werking vormen. Door dicht bij Leibniz te blijven introduceert hij echter weer andere beperkingen.

Souriau gaat voor de werking of de werkzaamheid van het werk uiteindelijk uit van een vooraf gevormde harmonie, een indirect contact. Ook in een werk dat maar een vluchtig concreet bestaan kent speelt in de visie van Souriau de indirecte verbinding de hoofdrol. Als het werk 'af' is heeft het alleen kracht en materialiteit nodig om weer te bestaan – in muziek bijvoorbeeld het vormen van blokken geluid, in dans blokken lichaam/bewegen-duur.

Tegelijk is de vorming van materialiteit uit kracht en materie datgene dat de uitvoerder direct verbindt met het werk. Er is weinig verschil tussen maken en uitvoeren van een werk met een korte concrete levensduur. Souriau ziet het bestaan van ieder ding op zich als onvolledig, dat maakt instauratieve voortgang nodig. De uitvoerder(s) van een dans, muziekstuk of een theaterwerk zijn op een zelfde manier creatief als de maker van het werk. Het werk dat opnieuw wordt uitgevoerd is dan ook niet een representatie van een al bestaand werk, het is geen heropvoering, het is een eigen werk dat lijkt op het oorspronkelijke werk maar daar evengoed van verschilt.

De herhalende substantiatie van de instauratie vormt de variabiliteit van het perspectief tijdens het maken (Deleuze 1988 26). Ook voor Souriau is het daarmee een perspectief op een worden en dient het als de voorwaarde waaronder variatie begrepen wordt – de substantiatie is grip krijgen op een voortgaande variatie. Toch wil Souriau vasthouden aan de volledigheid van een eenmaal gevormd werk en aan de vooraf bepaalde harmonie van het perspectief. Doordat de verbinding van maker en werk loskomen als het werk 'af' is is een verbinding vanuit een ander perspectief alleen mogelijk via een bovenliggende superieure harmonie, via de engel van het werk. Het concrete werk dat in de instauratieve voortgang ontstaat vormt continue verschijningen maar geen verbindingen. Het concrete werk vereist een vooraf vastgelegd perspectief en gaat zo uit van een emanatie, als een object dat van de maker loskomt. Het werk gaat boven de werking, de monade van het werk.

De expressieve emanatie waar Souriau impliciet van uitgaat is problematisch. Uitvoeren als het opnieuw maken van een concreetheid vereist de mogelijkheid tot een directe verbinding met het werk die door het vooraf bepaalde perspectief is uitgesloten. Een heropvoering vereist contact met de werking van het op te voeren werk. Beter kan worden uitgegaan van een gebeurtenis. De werking van het werk opvatten als gebeuren van een gebeurtenis en niet als emanatie van de maker.

Dat wat blijft

Het betekent dat de mogelijkheid blijft bestaan om te verbinden met het werk. Ik bespreek dat in het volgende hoofdstuk waar ik Deleuze volg in zijn tocht van een monadisch perspectief op het werk naar een nomadisch bestaan van het werk als werking.

Gewaarwording

In instauratie in het vorig hoofdstuk ging het om de vorming van de werking of de werkzaamheid van het werk. De vraag blijft open hoe het maakproces de werking of werkzaamheid vormt en hoe een directe verbinding met het werk mogelijk is. Deleuze ziet affecten en percepten als blokjes gedeeld voelen en waarnemen. Ze vormen de kern van het gewaarworden. In zijn bespreking van het werk van de Engelse schilder Francis Bacon gebruikt Deleuze het concept gewaarwording (sensation). In dit hoofdstuk ga ik na hoe gewaarwordingen kunnen bestaan, hoe ze gevormd en weer losgelaten kunnen worden en hoe ermee verbonden kan worden.

Met de methode van dramatiseren gaat Deleuze het schema van Kant voorbij. In dat schema wordt bestaan teruggebracht op een helder en onderscheiden subject en object. Kant ziet gewaarworden vanuit het subject in ruimte en tijd, de vormen van de Anschauung, waarmee het mysterieus blijft. Want hoe worden de affecten en percepten van het gewaarworden gevormd? In zijn methode van dramatiseren gaat Deleuze uit van krachten en hun verhoudingen. Daarmee blijft in dramatiseren het dionysische aanwezig en is niet alleen de rede, het apollinische maatgevend. Gewaarwording is bij Deleuze complex en biedt inzicht op het ontstaan van affecten en percepten.

De krachten en de verhouding van krachten in de vorming van de gewaarwording gaan niet uit van vormen met een mysterieuze grond maar van de idee. De krachten vormen een complexe samenstelling die bestaan vormt en die niet op een subject kunnen worden teruggebracht. Als drama drukt deze samenstelling de ideeën uit in het dionysisch theater dat Artaud het theater van de wreedheid heeft genoemd.

Deze meervoudigheid van de idee bij Deleuze is aanleiding voor een samenspel van concepten in de vorming van gewaarwordingen. Ik bespreek hier het figuur, het affect en de richting, de beweeglijkheid en de zintuiglijkheid van gewaarwording. Ik maak daarbij ook gebruik van Deleuze's interpretatie van Leibniz over het virtuele, actuele en via echo de bespreking van bestaan als een bestaan op zichzelf en niet als een kopie of representatie van een model. Die interpretatie van Leibniz sluit aan op de interpretatie van Souriau en wijkt daar in diens uiteindelijke inzet op afsluiten van het werk ook weer vanaf.

Om de werking van dans te onderzoeken met instauratie en gewaarwording ga ik na welke concepten er nodig zijn om het instauratieve proces van gewaarwordingen te vormen. Het concept instauratieve gewaarwording wil de vorming van blokjes gewaarwording verhelderen. Het concept gebruikt de eerder genoemde concepten. In het volgende hoofdstuk beschrijf ik wat er gebeurt tussen de blokjes met het begrip interval. Het gebeuren van de gebeurtenis die de blokjes vormen wordt beschreven in actual occasions die ik eveneens vooral in het volgende hoofdstuk over dans uitwerk.

Het hoofdstuk sluit af met een operatief criterium voor een nieuw concept, instauratieve gewaarwording waarin de nadruk ligt op de krachten en verhoudingen die in het concept spelen. Met dat concept zal in het volgende hoofdstuk het maken van de werking van dans door De Keersmaeker beschreven worden.

Dramatiseren

Deleuze bespreekt het creatieve proces in een lezing gericht tot filmmakers: *Qu'est-ce que l'acte de création?* (Deleuze 2003 292). Hij stelt dat in film alleen door filmers effectief gedacht kan worden, niet door de filosofie. Het is volgens hem zelfs belemmerend om filosofie uitsluitend te reserveren voor denken over wat dan ook. In denken over van alles komt de kracht van filosofie niet toe aan het uitvinden en vormen van concepten. Filosofie is voor Deleuze zelf een creatieve discipline, haar concepten moeten gemaakt worden, ze zijn niet al voorhanden. Er is een noodzaak nodig voor de creatie in filosofie evenals voor creatie in film of in dans.

Een choreograaf maakt dans, maakt blokjes lichaam/bewegen-duur²⁸ en creëert met die blokjes, net als filosofie maakt met concepten. Als een filosoof met een filmer of een choreograaf kan spreken is dat “[...] voor zover en vanuit de functie van hun eigen creatief handelen” en het is “[...] uit naam van mijn eigen creatie dat ik iets te zeggen heb aan iemand”²⁹ (Deleuze 2003 293). In het creatief handelen gaat het Deleuze om een aantal onderwerpen waarover een ieder die creëert iets te zeggen heeft. Het gaat om de vorming van ruimte-tijd, de idee en het verzet van het werk tegen informatie. Het gaat om hoe concepten gevormd worden.

Ruimte-tijd en idee

Om tot de vraag van een concept te komen gebruikt Deleuze een methode van dramatiseren. De vraag gaat uit van een idee. Dramatisering ziet hij als de belichaming van ideeën. Dat gaat via krachten, ruimte-tijd dynamieken drukken ideeën uit in een speciaal theater door de differentiatie van kwaliteiten (Deleuze 2002 131). Het is een vorm van verschillen en deze differentiatie wordt veroorzaakt door agitatie van ruimte-tijd gaten, door syntheses van krachten, door richting en door ritme. Ze veronderstellen daarmee een intensief veld. Het idee is in dit veld de manier van vragen stellen en specificereert zo de concepten.

Dramatiseren is niet alleen het vragen naar verschillen, ook vragen naar typologieën – wat Souriau personages noemt – en naar genealogieën. Het type vormt daarin de wil die kracht richting geeft en die kracht doet verhouden tot andere krachten. Het concept ‘wil tot macht’ van Nietzsche is het element van verschil dat krachten in verhouding brengt (Deleuze 1962 77 e.v.). De typen of personages in het maakproces hebben verschillende krachten die op elkaar inwerken, hun ‘wil tot macht’ bepaalt de uitkomsten van de verhoudingen. Bij Souriau bijvoorbeeld in de vraag van het ‘werk dat te doen staat’ aan de maker: ‘wat ga je doen’. Daarin is het doen belangrijker dan het wat, het gaat om een synthese van krachten, die van het werk en die van de maker in dit geval.

In dit krachtenspel speelt niet een syllogisme zoals bij Kant, maar het samenspel van krachten. Kant zoekt zekerheid via een hypothetisch syllogisme, een syllogisme van óf óf, het ene bestaat (ik zie een boom, ik droom niet, hij bestaat) of niet. Doordat krachten en hun verhouden niet vooraf vastliggen is er in dramatiseren geen syllogisme nodig. De methode van dramatisering is vanaf zijn basis positief in tegenstelling tot het schema van Kant. Bovendien wordt de ‘wil tot macht’ in die positieve werkwijze elastisch opgevat.

28 In dans gaat het om het vormen van lichaam/bewegen-duur. De schuine streep is bedoeld om het affect en percept, de gewaarwording niet te reduceren tot lichaamsbeweging en tegelijk beweging van het fysiek lichaam niet uit te sluiten. Dansmakers creëren blokken lichaam/bewegen-duur en daar vormt het danserlichaam een onderdeel van evenals dat er lichamen in ruimere zin gevormd worden – waaronder ook weer die van dansers.

29 “[...] la mesure et en fonction de leur activité créatrice à chacun” ... “[...] au nom de ma création que j’ai quelque chose à dire à quelqu’un”

De elasticiteit van de 'wil tot macht', de kneedbaarheid is het dynamische van de krachten. Als de intensiteit van krachten toe- of afneemt wijzigt ook de 'wil tot macht', hun verhouding. In het verschillen vormen de elasticiteit van de 'wil tot macht' en de veranderende intensiteiten een omgeving voor de individuatie. En ook is door die elasticiteit in het dramatiseren van Deleuze een werk niet 'af' zoals bij Souriau. De krachten en de elasticiteit van hun verhouding stoppen niet als in het drama er een (de maker b.v.) afhaakt.

Voorbij het schema van Kant

Kant ziet de bepalingen van ruimte en tijd vooraf gaan aan het idee dat het belichaamt. Het subject is daarin degene aan wie het idee gegeven is. Deleuze keert dat om, de vraag is eerder hoe het subject in dit belichamen van de idee is bevat. Volgens Deleuze heeft het idee twee aspecten als het dynamische van ruimte en tijd eerst het idee belichaamt. De twee aspecten zijn enerzijds soorten en delen en anderzijds specificatie en organisatie. De idee verschijnt dan als meervoudigheid, als een differentiële relatie (waarin de twee aspecten) en als een verdeling van ideële gebeurtenissen – singulariteiten met de waarde van de relatie.

Kant gaat in zijn schema echter uit van een idee dat singulariteiten heeft en relaties. Tegelijk heeft bij Kant het idee in de mogelijksvoorwaarden alleen soorten en delen wat betekent dat idee geen actualiteit heeft, dat het een zuivere virtualiteit is, een idee op zich. De idee op zich is niet gedifferentieerd (différencie), het heeft geen singulariteit. Het idee is wel differentieel (différentie), een differentieel idee is onderscheiden – het heeft soorten en delen (Deleuze 2002 143).

Het belang van dit onderscheid tussen differentieel en gedifferentieerd is dat een idee op zich onderscheiden en niet-helder of obscuur is. In het schema van Kant wordt een idee direct als helder beschouwd. Bij Kant toont het zich ook in een categorisch syllogisme: ik droom niet en ik zie de vorm van een boom, als ik niet droom kan ik geen vorm van een boom zien als er geen boom is, dus er is een boom. De idee van boom is helder in het oordeel, omdat er een vorm van boom is die vooraf bepaald (transcendentiaal) is en die ik herken. Het idee op zich is verondersteld al geactualiseerd te zijn vooraf aan de gewaarwording van het subject dat het syllogisme toepast.

Wat Kant niet meeneemt in zijn schema is dat het idee op zich onderscheiden en obscuur is. Die obscuriteit, het niet gedifferentieerde is dionysisch, het bewaart de zone van onverschilligheid (het obscure) in zichzelf. Volgens Deleuze actualiseert het idee zichzelf door differentiatie, het is een eenvoudig idee dat meervoudig wordt (Deleuze 2002 138). Wat Kant vooral mist is dat het virtuele (het idee op zich) wel degelijk werkelijk is maar niet actueel. Bij Kant is het idee direct werkelijk in het resultaat van een vreemd syllogisme.

Het syllogisme is vreemd omdat het een ontkenning (ik kan niet een boom zien als er geen boom is) gebruikt om tot een positieve uitkomst (er is een boom) te komen. Het idee op zich wordt door een vooraf gaande bepaling van gelijkenis direct als helder in het syllogisme opgenomen. De negatie is nodig om op een positief resultaat uit te komen. Door de vooraf bepaalde ruimte en tijd, de vormen van de Anschauung, kan de premisse van het syllogisme alleen maar een ontkenning van hetzelfde zijn. Kant ziet het virtuele zo als het mogelijke. Maar het virtuele is niet hetzelfde, het staat lijnrecht tegenover het mogelijke tegenover hetzelfde.

Het virtuele is een beeld zonder gelijkenis, het actualiseert zich door af te wijken en door te verschillen. In het samengaan van differentiële relaties en verdeling, en van singulariteiten die met die relaties overeenkomen actualiseert het idee zichzelf (Deleuze 2002 141). Deleuze ontwikkelt een methode van dramatiseren dat het schema van Kant vervangt en het oordeel ervan overbodig

maakt. Door de nadruk op verschillen van krachten en het ophouden met het oordeel op basis van hetzelfde is er, in tegenstelling tot het schema van Kant, verzet in het werk en in de methode van dramatiseren.

Verzet

Met verzet bedoelt Deleuze een activiteit van het werk, zoals het werk dat te doen staat bij Souriau een bestaan eist. Het werk verzet zich tegen reductie op informatie en tegen onderwerping aan een externe moraal. Dat betekent ook dat, in tegenstelling tot Souriau in zijn latere tekst, het werk zich verzet tegen compleetheid. Bij Deleuze wordt het werk niet gefixeerd in een object, maar blijft het creatief open, dat wil zeggen er kan steeds opnieuw kracht aan gegeven en kracht aan ontleend worden. In een dansfilm in samenwerking met Thierry De Meij toont De Keersmaeker *Tippeke*³⁰, iemand die niet stopt, die steeds door beweegt en ook steeds “nee, niet” roept. Tippeke verzet zich tegen de eenduidigheid van een positie. Ze danst steeds verder, niet om te vluchten, om een effect, maar om door te gaan. Haar dans verzet zich tegen stilstand door blokken lichaam/bewegen-duur te vormen die nieuwe blokken lichaam/bewegen-duur invouwen. Dat blijven bewegen, die levenskracht, is wat Deleuze benadrukt als hij het verzet van het werk samenvat als strijd tegen de dood (Deleuze 2003 302).

Verzet gaat uit van de werking van een werk. Het verzet van werking is als de strijd van de mens in het ontbreken van het volk dat tegelijk niet ontbreekt³¹. De elementen die in hun verhouding het werk vormen maken ook de werking. De schijnbare tegenstrijdigheid in de vorming van een volk dat bestaat door niet te bestaan is ook de fundamentele affiniteit van de werking van een werk met de samenstellende delen van het werk. Het volk bestaat hier als dat wat werking en werk mogelijk maakt en als dat wat blijft werken om het immanentievlak van het werk te blijven bevolken. Het volk bestaat tegelijk niet omdat het zich verhouding een verbinden is op een onbegrensd open veld, een nomadische verdeling van werk, dansers, toeschouwers, van stukjes lichaam/bewegen-duur elementen van de dans. Een onbegrensd en open veld van Zijn laat verbinden toe, kan bevolkt worden maar sluit niet af tot een eenheid, vormt geen volk, blijft zich verzetten.

Anders dan Souriau houdt Deleuze met verzet het werken open, sluit het werk zich niet. Het proces van maken van Souriau neigt op basis van zijn interpretatie van Leibniz wel naar een sluiten op een object. Daardoor raakt de werkzaamheid uit zicht, verbreekt de directe verbinding met het werk. Verderop bespreek ik het afsluiten van Souriau uitgebreider, eerst wil ik het begrip gewaarwording introduceren. Deleuze gebruikt het begrip gewaarwording om te begrijpen hoe de werking van een werk tot stand komt en hoe het werk kan blijven werken, hoe het maken én het bewegen in het werk behouden blijft.

30 Zie ‘Tippeke’ in *Rosas Shorts* (DVD PAL regio 0; asin: B07QY3ZZQH). Oorspronkelijk als 16mm film van Thierry De Meij (realisatie en muziek) en Anne Teresa De Keersmaeker (choreografie en dans) 1996, gebruikt in productie *Woud – three movements to the music of Schönberg, Berg & Wagner* (<https://www.rosas.be/nl/publications/432-tippeke> verkregen november 2021).

31 Deleuze verwijst hiervoor naar Paul Klee, maar citeert hem niet. In *On modern art* schrijft Klee over volk:

We must go on seeking it!
We have found parts, but not the whole!
We still lack the ultimate power, for:
the people are not with us.

But we seek a people. We began over there in the Bauhaus. We began there with a community to which each one of us gave what he had. More we cannot do.

In Harrison, Charles & Paul Wood *Art in Theory 1900-2000 – an Anthology in Changing Ideas* Blackwell 2017 p368

Gewaarwording

In zijn monografie over de schilderkunst: *Francis Bacon – Logica van de gewaarwording* (Deleuze 2015) vormt Deleuze het concept gewaarwording (sensation). Hij gaat daarin uit van wat Agamben een operationele ontologie noemt (zie Agamben 2013) door werkzaamheid en werking van werk centraal te stellen en door uit te gaan van krachten die zowel materie tot materiaal maken als het werk materieel aanwezig stellen, gewaarwording is niet passief, zoals bij Kant, maar actief.

Gewaarwording gaat uit van aandacht, kracht en aanwezig stellen, een sociale en politieke constructie die niet zonder meer tot een enkelvoudig individu herleid kan worden. Het is een meerstemmig gebeuren. Individuen en dingen vormen verschillende bestaanswijzen in een eenstemmig Zijn en zijn zowel indirect als direct met elkaar verbonden. In gewaarwording is het Deleuze niet te doen om het effect van de realisatie maar om de effectiviteit. Een beeld of schilderij is werkzaam in en door de elementen van de gewaarwording.

In werkzaamheid is de grens tussen maker en uitvoerder moeilijker te maken. De maker vormt de werkzaamheid en de uitvoerder realiseert (een eigen versie van) de werkzaamheid. De uitvoerder van dans, muziek of theater is daarmee op een zelfde manier creatief als de choreograaf, componist of schrijver. Het gaat om een handelen dat het werk in werking stelt door een werkzaamheid te vormen in het werk of door een dans, muziekstuk of tekst te laten werken. Waar het handelen dat een beeld maakt zijn doel heeft in de vorming van de werkzaamheid van het beeld is dans – net als muziek en theater – een handelen dat in zichzelf doel is. Een vluchtig bestaan van dans, muziek en theater dat Souriau evengoed gevormd ziet in de instauratie.

Deleuze spreekt ook van permanentie, het aanwezig stellen vormt samen met de krachten een permanentie. Het is bij hem niet iets dat zich aanwezig stelt, maar krachten die vorm aanwezig stellen. Het permanente ontstaat uit kracht geven aan materie en niet uit het vormen van materie. Agamben kiest er voor niet te spreken van permanentie maar van dislocatie van zijn, daarmee bedoelt hij zijn als werkzaamheid en niet aristotelisch als permanentie van vorm (Agamben 2013 44). Deleuze komt op hetzelfde uit met een blijvend synthetisch karakter van gewaarwording, dat wil zeggen dat er geen eindtoestand bereikt wordt. Het synthetisch karakter gaat over de ordes van de gewaarwording, er zijn volgens Deleuze meerdere ordes voor één gewaarwording. Ze vormen de bindingskracht van de gewaarwording (Deleuze 2015 47).

Deleuze onderscheid vier ordes om grip te krijgen op gewaarworden, de orde van figuur, die van affect en richting, die van motoriek en die van zintuiglijkheid. Deze ordes sluiten elkaar niet uit, ze versterken en beïnvloeden elkaar. Ze vormen meerdere manieren van individuatie, van bestaan in werkzaamheid. In de realisatie van de idee zijn werkzaamheid en handelen op elkaar betrokken. Het werk, concreet werk in de terminologie van Souriau, bevindt zich op de drempel van zijn en handelen en vormt de spanning tussen werking en werkelijkheid (Agamben 2013 47). Dit gaat in tegen klassieke ontologie waar het werk boven de werking gesteld wordt. Bestaan wordt opgevat als modaliteit van zijn, tussen effect en effectiviteit (Agamben 2013 44).

Figuur

Figuur is hier niet alleen een schilderkunstige term het is vooral een verzet tegen representatie, tegen informatie. Deleuze ziet figuur als de echo van het figuratieve, echo van wat er in de gewaarwording gebeurt. Als echo is het geen verwijzing, maar staat het op zichzelf. Om het informatieve narratief, het figuratieve karakter te voorkomen is de figuur een geïsoleerde realiteit. Er wordt niets verteld, niets gerepresenteerd. De isolatie van de figuur wordt gerealiseerd door het vlak waar het figuur wordt ingebed.

Het verschil tussen figuur in de gewaarwording en figuratie in de representatie is dat gewaarwording direct wordt overgebracht en figuratie via een verhaal. Het directe toont de beweging, letterlijk, de verandering van het figurale zelf. De beweging is echt, niet een illusie van bewegen (Deleuze 2015 45). Gewaarwording werkt zo als tegendeel van het gemakkelijke, van het cliché, het werkt als zijn-in-de-wereld, tegelijk gewaarwording veroorzakend en haar ontvangend. Het werkt direct op het zenuwstelsel in.

Souriau wijst ook representatie af. Hij kiest voor herhalende transsubstantiaties in de instauratie, die hebben betrekking op de realisatie van het werk. Maar in compleetheid van het werk wordt het afsluiten van de realisatie een vast punt dat een perspectief vormt op het werk dat te doen staat. Souriau ontkent niet de variabiliteit van perspectief maar bevriest het perspectief tot een eenduidig bestaan. Hij creëert een verwijzing. De terugval op compleetheid gaat toch weer uit van een verwijzingsysteem en Souriau introduceert ermee ongewild weer representatie.

Bojana Cvejić probeert naar betekenis van de dans van De Keersmaeker te gaan. Ze stelt dat dans-recipienten zich afvragen “[...] wat dans betekent in relatie tot hoe het gemaakt is”³². Ze interpreteert de spanning tussen danstheorie en de praktijk van dansmaken voor iedereen die dans betekenis wil geven als een “[...] obscure kloof”³³ (De Keersmaeker&Cvejić 2012 8). Een kloof die met een interface tussen registratie van dans en praktische kennis moet worden overwonnen. Cvejić wil dans ofwel zien vanuit betekenisgeving door danstheorie ofwel vanaf een brug tussen danstheorie en danspraktijk. In beide gevallen fixeert ze dans op een eenduidig perspectief en verdwijnt het zicht op dans zelf³⁴.

Affect en richting

In affect en richting gaat het in gewaarwording om gevoel van het figuur, niet het gevoel van maker, werk, uitvoerder, toeschouwer of van wie dan ook. Er zijn niet alleen gevoelens van iets of van iemand in het spel, er spelen affecten en instincten in de werking van een werk die het individuele voorbij gaan. Het affect vormt zich op de beweging van het perspectief. Gewaarwording is dat wat bepalend is voor instinct en instinct is daarin de overgang van het ene perspectief in het andere. Bacon vraagt zich af hoe hij het beeld zo kan maken dat het voor hemzelf werkelijk wordt (Deleuze 2015 47). Waarmee hij gelijk duidelijk maakt dat het affect niet stopt als het werken gedaan is.

Bij Souriau komen affect en instinct terug in de transsubstantiaties die door maker, het werk dat te doen staat en concreet werk in gang gehouden worden. Het gaat Souriau daarbij niet om maker als subject, maar om maker als personage van een complexe handeling. De maker weet wat te doen staat om in te gaan op de eis van het werk om te bestaan en niet als een onbestemd voelen van een subject, maar een op instinct gebaseerde zet in het drama van de drie personages. De dialoog van maker, werk dat te doen staat en concreet werk vormt het affect en de richting in het werk zolang het perspectief van het werk kan veranderen. Dat stopt als de dialoog klaar is, het werk ‘af’ is. En in de individuatie van Souriau is er geen vervangend onderdeel dat in instauratie de werkzaamheid of werking van affect in stand kan houden als het werken stopt.

32 “[...] what dance means in relation to how it is made”

33 “[...] gap of obscurity”

34 In de interviews tussen Cvejić en De Keersmaeker komt dit opnieuw aan de orde. Cvejić ziet de vrouwelijkheid van de choreografie *Rosas danst Rosas* als een feminisme. De Keersmaeker wijst dat af, alle dansers waarmee ze werkte waren vrouw en dat bepaalde de vrouwelijkheid niet een eventuele feministische opvatting van dans.

Motoriek

De derde orde van gewaarwording wordt gevormd door motoriek, door niet alleen het bewegen van blokjes gewaarwording maar ook door beweging van de gewaarwording zelf. Niveaus van gewaarwording lijken stilstaande beelden of momentopnamen van de beweging te vormen. Het gaat echter om een ontdekkingsstocht binnen de contour van de figuur. Een schilderij heeft in het figuur het figuratieve als uitgangspunt en kan dan niet buiten de contouren van het figuratieve treden. Het lijkt daarmee op stilstand, maar de elasticiteit van de gewaarwording vormt de beweging die rest, als het klinken van de echo bij het weerkaatsen. Daarom kan Deleuze stellen dat niet het weerkaatsen de ordes van de gewaarwording verklaart, maar andersom dat het de ordes van de gewaarwording zijn die verklaren wat er nog aan beweging rest. Het gaat om beweging op de plaats van het figuur, om de inwerking van onzichtbare krachten (Deleuze 2015 48/9).

Souriau wil het werk vastleggen op een momentopname en bekommert zich niet om wat er van de beweging rest. De transsubstantiaties lijken in zichzelf besloten en stil gevallen als de maker niet meer weet wat er te doen staat of besluit dat er niets meer te doen staat. Maar de gewaarwording ligt niet vast en de echo klinkt door. De schijnbare stilstand geeft de illusie van ruimte voor een ordening, een ordening die kan worden opgelegd.

Het doet denken aan de werking van het begrip passiviteit bij Spinoza³⁵. De ordening, bij Souriau de eis tot compleetheit van het werk, grond het werk in een object dat niet meer lijkt te bewegen een ordening die passief maakt. Het ordenen stelt het werk bloot aan geweld van meningen en opgelegde betekenissen. De schijnbare stilstand is dan op te vatten als een gevolg van Souriaus sluiten van het werk op de expressie van een monadisch object. Verderop kom ik nog een keer op deze reden voor dit afsluiten van Souriau terug.

Zintuiglijkheid

Gewaarwording kan tot slot ook begrepen worden vanuit zintuiglijke domeinen die verwijzen naar verschillende organen van de zintuigen, die ieder op zich weer verwijzen naar de anderen. Het gaat Deleuze niet om de fenomenen zoals die aan een subject verschijnen, maar om het verschijnen zelf. Verschijnen wordt dan opgevat als eigenschap van de verbinding van zintuigen en laat een oorspronkelijke eenheid van zintuigen in de gewaarwording zien. Gewaarwording beperkt zich niet tot één zintuiglijk domein, bijvoorbeeld het visuele, maar staat in direct contact met een alle grenzen overschrijdende, alle domeinen doortrekkende levenskracht. Het oog ziet niet alleen, het raakt aan de contouren waarbinnen het figuur beweegt. Een verbinding van kleur, smaak, aanraking, geluid die het niet-representatieve moment van de gewaarwording vormt.

Deleuze noemt dat verbinden Ritme, een kracht dieper dan zicht, reuk, gehoor, et cetera. Als een logica van de zintuigen, niet cerebraal en niet rationeel. Dat wil zeggen een logica die niet werkt door wederzijds uitsluiten en die zich niet beperkt tot het geestelijke. Het gaat niet om óf zien, óf aanraken, maar om alle zintuigen tegelijk. Het bewegen van het figuur binnen de contouren kan gezien worden als kleur, zoals bij Bacon in de co-existentie van bewegingen: een kleurvlak dat het figuur omsluit (Deleuze 2015 49/50). En het kan tegelijk gevoeld worden via proprioësepsis van het oog, via het aanraken van de contour, zodat het bewegen van de figuur zich voortzet via het oog en doorgegeven kan worden. Een logica die de relatie van ritme en gewaarwording vormt, die elke gewaarwording voorziet van de niveaus en domeinen waar ze doorheen trekt.

35 Willem Schinkel verwijst naar de werking van het begrip passiviteit bij Spinoza in: Willem Schinkel en Rogier van Reekum. *Theorie van de kraal – Kapitaal | ras | fascisme*. Amsterdam: Boom, 2019 p 192.

Souriau bespreekt het zintuiglijke niet, maar wel levenskracht. Hem gaat het bij de bestaanswijzen om de intensiteit van het bestaan, in het maken wordt de intensieve aanwezigheid gerealiseerd. Souriau wijst fenomenologie opgevat als dat wat aan een subject verschijnt af in de keuze voor een drama van personages. Door personages in hun handelen te gebruiken voorkomt Souriau het terugvallen op een fenomeen als 'dat wat verschijnt aan'. Waar het hem gaat om relaties van bestaanswijzen komt hij dichtbij de zintuiglijkheid van Deleuze. De relaties gaan ons aan als limieten en maken het bereiken van een intensiteit van bestaan mogelijk (Souriau 2009 110). Het gaat in de transsubstantiaties om kracht van bestaan, om levenskracht van het maken.

Gebeurtenis en gewaarwording

Gewaarwordingen hebben grip op de gebeurtenis waar ze deel van uit maken en de gebeurtenis heeft grip op gewaarwordingen die deel zijn van de gebeurtenis. Deze wederkerigheid is cruciaal, gewaarwordingen staan niet op zichzelf, in een creatief proces vormen ze de grip die maker en werk dat te doen staat hebben op de werkzaamheid van het concrete werk. Kern is een bewegen dat de ordes van gewaarwording laten zien.

De vier ordes van de gewaarwording werken samen om met kracht uit materie materiaal te vormen en om met kracht materiaal als vorm aanwezig te stellen. Belangrijk is dat de figuur geïsoleerd blijft in een vlak dat het narratieve, een terugvallen in representatie, voorkomt. Het vormen van gewaarwordingen in herhalende transsubstantiaties in een drama van drie personages maakt dat het werk dat gemaakt wordt zowel voor de maker als voor het werk dat te doen staat werkelijk wordt. Dat wil zeggen dat de werking van het werk in tact blijft.

Bewegingen, niet alleen lichaam/bewegen-duur blokken, maar alle bewegingen laten de gebeurtenis niet stil vallen. Dat kan door een steeds wijzigend perspectief en dan niet alleen in het maakproces maar ook in de werking van het werk te behouden. De gewaarwordingen en de gebeurtenis die ze vormen laten de zintuigen samenkomen in levenskracht. In al deze zaken is het concept instauratie van Souriau inzetbaar, zei het dat de mogelijkheid van wijzigende perspectieven in stand moet blijven en het afsluiten op compleetheid voorkomen moet worden om de werkzaamheid in stand te houden.

Het afsluiten van het werk bij Souriau is een consequentie van de keuzes die hij ten aanzien van zijn concept instauratie maakt. Voor het verdere gebruik van het concept instauratie is het belangrijk eerst te onderzoeken hoe een monadisch afsluiten tot stand komt.

Van monade naar gebeurtenis

Voor Leibniz is de monade een actualisatie van een virtualisatie in zichzelf én de mogelijkheid om die te realiseren. Daarmee gaat Leibniz in op de vraag naar voorwaarden waaronder in de objectieve wereld iets individueert. De best mogelijke aller werelden is daarin niet 'de minst slechte' maar die wereld die individuatie mogelijk maakt (Deleuze 1988 107).

Voor zowel Leibniz als voor Alfred North Whitehead is grip verkrijgen op en gegrepen worden door iets (préhension)³⁶ van belang. Een element is het gegeven van een ander element dat er grip op heeft. Grip krijgen op voorgaande gegevens en op medegegevens, zoals een oog grip heeft op licht.

Elementen vormen een verklitting, verstrengeling door datgene dat zowel deel is als delen heeft. Voor zowel Whitehead als voor Leibniz is individu een verklitting van elementen die grip hebben op elkaar en waarop anderen grip krijgen (Deleuze 1988 105). Een werk maken is dan zowel grip verwerven als gegrepen worden. Bij Souriau individueert het concrete werk uit de grip die de maker en het werk dat te doen staat krijgen op het concrete werk en op elkaar. Zoals leven onmogelijk is zonder ook geleefd te worden.

Gebeurtenis is de kern van grip krijgen en gegrepen worden. Ieder nieuw grip wordt een gegeven, wordt publiek voor een ander grip krijgen. Waarbij objectiveren overeenkomt met een element dat het gegevene dat publiek is insluit, objectiveren gaat net als individueren niet aan grip krijgen vooraf. De gebeurtenis is daardoor tegelijk privé en publiek (Deleuze 1988 106). Dat komt neer op werkzaamheid in de gebeurtenis.

De permanentie of dislocatie van zijn van datgene dat zich realiseert in de gebeurtenis (flux) is nodig om individuatie te vormen. Het gaat volgens Deleuze niet om permanentie tegengesteld aan creativiteit, maar om objecten als “[O]nafscheidelijk van processen van actualiseren en realiseren waarin ze binnengaan en die alleen permanent zijn in de flux die ze realiseren of het grip hebben dat hen actualiseert”³⁷ (Deleuze 1988 107). Bij Souriau is dat het werk dat te doen staat waar de maker grip op heeft en die grip heeft op de maker. De maker actualiseert het werk dat te doen staat en realiseert het in het concrete werk.

Bij Souriau zijn herhalende transsubstantiaties de wijze waarop de elementen in elkaar vouwen, de manier waarop een grip krijgen op een ander element permanentie verwerft in de gebeurtenis. Creativiteit is daarbij de uitkomst van de dialoog tussen de maker, het werk dat te doen staat en het concrete werk. Dat ze niet tegenover elkaar staan komt omdat het werk steeds in beweging blijft, steeds een ander grip hebben omvat en zelf omvat wordt door weer een nieuwe grip. Maar hoe ziet Souriau dan het af zijn van het werk, hoe is het afsluiten tot compleet te begrijpen?

Deleuze gebruikt het muziekconcert als voorbeeld voor de werking van Leibniz' monade. Actieve percepties drukken zich in elkaar uit, krijgen grip op elkaar. Geluidsbronnen zijn daarin monaden die zich vullen met percepties. De noten vormen eeuwige objecten (objets éternels), virtualiteiten die zich actualiseren in geluidsbronnen en die door musici gerealiseerd worden. Geluidsbronnen omvatten de eigen percepties en die van anderen vanuit een verticale harmonie, in akkoorden in plaats van horizontale verbindingen (Deleuze 1988 107/8). De geluiden, de dislocaties (hoe tijdelijk ook) raken ingesloten in de expressieve eenheden (monaden). Dat wil zeggen dat bij Leibniz de geluiden gerealiseerd worden terwijl de perceptie is afgesloten voor andere percepties. Actieve percepties hebben dan alleen grip op elkaar via een verticale harmonie. De musicus realiseert het

36 Préhension zou ook vertaald kunnen worden met begrijpen, maar daarvoor is in het Frans het werkwoord saisir dat zowel grijpen als begrijpen kan betekenen. In saisir wordt, net als in 'verschijnen aan' impliciet een subject verondersteld dat (be-)grijpt, of aan wie verschijnt. Deze impliciete en vooraf gedefinieerde subjectiviteit wordt door Deleuze nadrukkelijk niet bedoeld, door préhension te vertalen als 'grip krijgen op' en tegelijk als 'gegrepen worden door' blijft individuatie een mogelijkheid die nergens aan vooraf gaat. Grip krijgen op kan niet los gezien worden van gegrepen worden door en vice versa.

37 “[I]nséparable de processus d’actualisation ou de réalisation dans lesquels ils entrent, ils n’ont de permanence que dans les limites des flux qui les réalisent, ou des préhensions qui les actualisent”

werk dat te doen staat en die kan de harmonie met de andere musici alleen bereiken via de engel van het werk.

Souriau gaat uit van het voorbeeld van de beeldhouwer die een beeld maakt, waarmee alles binnen dezelfde expressie blijft, de harmonie tussen beeld en beeldhouwer wordt tijdens het werken niet problematisch. Bij werk dat in samenwerking tot stand komt, waarvan de werking in het handelen zelf is, zoals een concert of een dans is er direct het probleem van verbinden om grip op de actieve percepties te krijgen. Grip krijgen op elkaar kunnen alleen actieve percepties die bestaan, in de vorm van het opvolgen van aanwijzingen in muziekschrift of uit het lichaamsgeheugen van dansers. Het vormen van nieuwe actieve percepties zou dan niet mogelijk zijn, terwijl improvisatie zoals in jazz of moderne dans laat zien dat het wel gebeurt. Beperking tot alleen een verticale verbinding is een beperking op het grip krijgen en het gegrepen worden die wordt opgeroepen door de monadologie van Leibniz. Daarin is een direct verbinden niet voorzien.

Bij Souriau is de expressie van het werk actief in het gerealiseerde werk. Het werk is verder 'af', dat wil zeggen dat het werk alleen in een eigen wereld expressie heeft, zodat de werkzaamheid van het werk alleen indirect grip kan geven of nemen. Een oplossing zou zijn als het grip hebben in een zelfde wereld blijft als het maken en open staat voor actieve percepties.

Anders dan Souriau in navolging van Leibniz ziet Whitehead het grip hebben als een directe overdracht van de ene op de andere, grip krijgen en tegelijk gegrepen worden. In een zelfde universum, in een zelfde proces is de ander een gegeven om wereld mee te vormen of blijft de ander buitengesloten, niet vooraf aan en van buitenaf van het proces, maar in de loop van hetzelfde proces. Bij Leibniz drukken monaden exclusief de wereld uit en bestaat de wereld buiten de monade die ze uitdrukt niet – een monade heeft geen vensters. Bij Souriau vestigt de engel van het werk deze vooraf gevormde harmonie. Splitsingen, afwijkingen van de serie die de instauratie vormen, stuiten op een werkelijke grens, iets totaal afwijkend valt buiten de expressie van de monade.

Whitehead ziet de afwijking of afsplitsing in een zelfde wereld en via eenheden van grip hebben en gegrepen worden, niet louter via inclusie of exclusie in expressie van werelden. Voor Whitehead trekken de series en de afwijkingen een spoor in dezelfde chaotische wereld (Deleuze 1988 110).

Instauratie én gewaarwording

In de beide concepten, instauratie en gewaarwording is de werking van een werk, de effectiviteit belangrijker dan het werk zelf. Met beide concepten is een werk dat het handelen als doel in zichzelf heeft, zoals dans goed te bevatten.

Instauratie van Souriau legt de nadruk op de maker. Niet op het subject van de maker, maar op de maker als personage. Het concept laat de maker vergezellen van twee andere personages, het werk dat te doen staat en het concrete werk en bedt het handelen van de personages in in een drama. Het idee dat het werken in gang gezet heeft is als een apart personage opgevat, als het 'werk dat te doen staat'. Daarmee is het realiseren van de idee niet terug te brengen tot de binnenwereld van een subject zoals dat bij Kant gebeurt.

De personages vormen verschillende monaden die samenkomen in het concrete werk, dat ook als personage betrokken is. Dat wil zeggen dat er geen louter passieve actors zijn, alles is actief, alles is in beweging gedurende de vorming van de werking van een werk. De werkzaamheid blijft open zolang het maakproces duurt. Het loskomen van de maker en het werk dat te doen staat van het

concrete werk, als het werk 'af' is, stopt het bewegen en fixeert de werking op het werk. Het dreigt de werking achter zich te laten doordat grip verkrijgen en in grip genomen worden alleen nog indirect mogelijk is, via een vooraf bepaalde harmonie. Langs een omweg wordt zo het werk toch weer belangrijker dan de werking.

In de uitwerking van gewaarwording is het subject van ondergeschikt belang. De gevormde percepten en affecten zijn niet subjectief of objectief, ze vormen gewaarwordingen op een open veld van zijn dat bevolkt kan worden, zonder vooraf voorwaarden aan de bevolking te stellen. Het concept gewaarwording laat de werkzaamheid in tact door overall het perspectief toe te staan te bewegen. Daarbij is er geen onderscheid tussen het maken van de effectiviteit van een werk of het maken als een handelen dat direct effectief is. In beide gevallen is er genoeg beweging om het werk te laten werken. Het concept vormt zo een grip verkrijgen en in grip komen in dezelfde wereld als waar dat wat grip geeft of neemt bestaat en gemaakt is. Juist het bestaan in een zelfde wereld van expressie is een belangrijk verschil tussen het concept instauratie zoals Souriau dat vormt en het concept gewaarwording van Deleuze.

In het vervolg wil ik beide concepten combineren om het maken van choreografieën door Anne Teresa De Keersmaeker te beschrijven. Om ermee te werken gebruik ik een operatief criterium, dat beschrijft de krachten en de 'wil tot macht' die het concept kwalificeren (Deleuze 1962 148). Het operatief criterium van instauratie wordt door mij opgevat als de inbedding van de handeling (drama) van maker én werk in een gebeurtenis via diverse ordes van gewaarwording. Het operatief criterium van gewaarwording vat ik op als de vorming van affect en percept, het figuur en het vormen van de gebeurtenis zonder die tot een eenmalig proces terug te brengen. Dat laatste is voorzien in de herhalende transsubstantiaties van instauratie die in de gebeurtenis door kunnen gaan ook als de maker zich van het werk heeft los gemaakt. Met het operatief criterium blijft het gebeuren, de context waarin de concepten instauratie en gewaarwording werken, in zicht.

Voor dans is geen eenduidig notatie systeem dat dansers in staat stelt een dans weer uit te voeren volgens een methodisch sjabloon. Dit gegeven vormt de basis van de idee van De Keersmaeker om haar choreografieën vast te leggen. Ze geeft interviews die ik in de volgende hoofdstukken intensief zal gebruiken.

Instauratie en gewaarwording in de choreografieën van Anna Teresa De Keersmaeker

“De figuur die altijd de mijne is geweest, die bijna een fetisj geworden is en die ik zonder meer in mijn choreografieën gebruik is die van de spiraal. De spiraal is een geometrisch figuur, maar het is ook een figuur van het leven, de figuur van een bepaalde opvatting van het leven. Je draait, je verandert en daarna bevindt je je in dezelfde plaats als bij vertrek; maar niet meer op dezelfde plek.”³⁸

In dit hoofdstuk onderzoek ik de werking van dans door het choreograferen en de dans van Anne Teresa De Keersmaeker met de concepten instauratie en gewaarwording te onderzoeken. In de eerste paragraaf bespreek het specifieke gebruik van de concepten om het onderzoek naar het maken van de werking van dans door De Keersmaeker voor te bereiden. Hoe vormt zich in de gebeurtenis de handeling van maker én werk via de ordes van gewaarwording? En hoe vormt De Keersmaeker affecten en percepten in de gebeurtenis als herhalende transsubstantiaties van instauratie?

In de tweede paragraaf bespreek ik twee bronnen die ik voor het onderzoek ga gebruiken. In een ‘choreographers score’ geeft De Keersmaeker een serie interviews over haar werk en werkwijze. Daarin wordt via een historische onderzoeksopzet de dans en het maken ervan met De Keersmaeker zelf als ondervraagde geduid. Interessant zijn de opvattingen van De Keersmaeker over materiaal van dans, vooral omdat kracht van vorm uitgaat van materie dat door kracht materiaal geworden is. Wat ziet ze als haar materiaal?

Het impliciet historisch a priori van deze interviews maakt een onderzoek naar de werking van dans lastiger doordat de choreografieën tot finale objecten worden teruggebracht. De Keersmaeker zelf geeft in een lezing inzicht in haar choreograferen en in de keuzes die ze maakt. De gepubliceerde versie van de lezing gebruik ik als aanvulling op de choreographers score. Ze gaat in de lezing in op het vormen van lichamen en ze bespreekt haar filosofische grondslag in relatie tot haar dansmaken. Welke begrippen hanteert ze zelf? De beide werken beantwoorden een ‘hoe maakt ze ...’ vraag maar verhelderen de werking van haar dans alleen zijdelings. Ik probeer in dit hoofdstuk deze vraag te benaderen via het op elkaar betrekken van instauratie en gewaarwording in haar dans.

In de vorige hoofdstukken heb ik betoogd dat het terugbrengen op een finaal object de werking van dans buiten spel zet. Dans niet terug brengen tot een finaal object houdt in dat de elementen die op elkaar inwerken in dans centraal moeten blijven. In de derde paragraaf ga ik daarom in op het materiaal waaruit De Keersmaeker de elementen vormt en op het vormen van lichamen die als element inwerken op andere elementen. Hier geeft het begrip instauratie met de herhalende transsubstantiaties vooral inzicht in het maken van de elementen. De interviews vormen de bron van informatie over het maken van elementen. In de lezing gaat het De Keersmaeker vooral om de belichaming van een abstractie. Daarmee bespreekt ze een van de belangrijke onderliggende krachten van haar choreograferen, het vormen van lichamen. Ze geeft daarmee inzicht in de werking van haar dans. De vorming van werking in het samenkomen van ordes van gewaarwording maakt het vormen van lichamen inzichtelijk. Het creatief proces, hier door mij geduid als instauratie

38 “La figure qui a toujours été la mienne, qui est presque devenue un fétiche et que j’utilise sans réserve dans mes chorégraphies, est celle de la spirale. La Spirale est une figure géométrique, mais c’est aussi une figure de vie, la figure d’une certaine conception de la vie. Vous tournez, vous changez, puis vous vous retrouvez sur la même site qu’au départ ; mais plus tout à fait à la même place.” (De Keersmaeker 2020 p5)

en als de ordening van de gewaarwording, duidt De Keersmaeker zelf in het begrip ‘wat blijft’ dat ze leent van de filosofe Patricia De Martelaere.

Het begrip ‘wat blijft’ geeft op zichzelf nog onvoldoende inzicht in de vorming van de werking van dans. De vorming van een permanentie in een tussen wordt in dit begrip onvoldoende uitgewerkt. Het perspectief is de werking in de gebeurtenis van dans. Ik gebruik het begrip flow, of flux, waarmee zowel gebeurtenis als doorgaande beweging bedoeld wordt. Het is tevens een vorm van synchroniteit, van dat wat gebeurt en dat waarvan het handelen niet uiteengerafeld kan worden. Een andere tijdsopvatting die voor de werking van dans, meer algemeen voor inzicht in de effectiviteit van een werk, van cruciaal belang is.

De concepten die Erin Manning in *Relationscape* vormt koppelen de werking in een flow aan synchroniteit van dansen. Ik ga in op haar begrip interval en op de begrippen actual occasions en eeuwige objecten die ze van A.N. Whitehead overneemt. Interval gebruikt Manning om het grip krijgen van elementen van dans op andere elementen en het gegrepen worden van elementen door elkaar vorm te geven. In het grip krijgen en grip toestaan vormt zich de actualiteit als een actual occasion. Het eeuwige object is daarin het voortdurende van kwaliteit in het interval, het eeuwige van het interval. Deze concepten geven inhoud aan het grip hebben en grip toestaan van instauratie en gewaarwording.

Deze concepten vormen uitgangspunten voor het gebruik van instauratie en gewaarwording in de choreografieën van De Keersmaeker. Door instauratie en gewaarwording te bundelen kan inzicht verkregen worden in de werking van de dans van De Keersmaeker via de transsubstantiaties die doorschemeren in de choreographers score en de ordes van gewaarwording die ze vormt. Interval zorgt dan voor de integratie van de bevindingen. De Keersmaeker noemt in haar lezing ‘dat wat blijft’ de grond. In hoeverre leidt dat tot een fixeren van haar dans op een object? De praktijk van De Keersmaeker laat zien dat het haar met haar begrip niet gaat om fixeren van wat beweegt.

In de vijfde paragraaf ga ik in op hoe instauratie en gewaarwording gebeurtenissen vormen. Een mogelijk concept instauratieve gewaarwording zal in het laatste hoofdstuk als conclusie van deze these nader uitgewerkt worden.

Instauratie en gewaarwording

Werkzaamheid is een bestaanswijze van het object dat gevormd wordt, als creatief principe. In muziek, theater, performance, dans is het bestaan van het object vluchtig, maar het gaat in alle gevallen niet om de dans, het muziekstuk, het beeld of het schilderij, maar om de werking ervan. Uitvoeren is een opnieuw vormen van de werking als bestaanswijze, instauratief. Agamben wijst hiervoor naar Paul Klee wiens begrip *Gestaltung* (formatie) in creatie niet het werk ziet, maar een ‘point of genesis’, het punt waar maken, vernietigen en opnieuw maken samenvallen (Agamben 2017 135).

De personages van het drama en de herhalende transsubstantiaties maken in instauratie niet een dans maar de mogelijkheid om te dansen. Ordes van gewaarwording beschrijven de wijze waarop de mogelijkheid om te dansen dans wordt. Via figuur, affect en richting, motoriek en zintuiglijkheid is het mogelijk gedetailleerd in te gaan op de werking van dans bij De Keersmaeker. Hoe maakt De Keersmaeker het figuur en hoe vormt dat figuur affecten en percepten? Hoe zorgt ze ervoor dat het bewegen van het figuur in haar choreografie niet stilvalt? Ik bespreek eerst de bronnen die ik voor het beantwoorden van deze vragen ga gebruiken.

A choreographers score en de belichaming van een abstractie

Een flink aantal van de choreografieën van De Keersmaecker zijn in samenwerking met Bojana Cvejić uitgebreid beschreven in drie boeken (De Keersmaecker&Cvejić 2012, 2013, 2014). In de introductie van het eerste deel uit 2012 beschrijft Cvejić haar werkwijze en hoe die werkwijze een choreographers score oplevert. Per beschreven dans zijn er interviews met De Keersmaecker en legt Cvejić telkens in de introductie verantwoording af over de afgelegde weg. De besproken werken zijn geselecteerd door De Keersmaecker die ze weer wil opvoeren en die gelegenheid wil gebruiken om deze werken op te schrijven (De Keersmaecker&Cvejić 2012 7). Daarnaast geeft De Keersmaecker inzicht in haar werkwijze in de lezing die zij in april 2019 gaf aan het Collège de France in het kader van de 350ste verjaardag van de Opéra nationale de Paris.

Cvejić wil met de choreographers score grip krijgen op dans én op dansmaken. Ze wil dans niet tot lichaamsbeweging terugbrengen evenals dat ze dansmaken niet terug wil brengen tot technische compositie. Beiden zijn meer dan dat en beiden variëren per dans. Dit ‘meer dan’ is ook voor de werking van dans en voor instauratie en gewaarwording in dans van belang. Toch zijn de uitgangspunten van Cvejić anders.

Cvejić baseert haar methoden op technieken van onderzoek in de musicologie. Ze maakt de choreographers score naar een format uit de muziek: de kritische editie van een muziekstuk. Een kritische editie wil zo dicht mogelijk blijven bij de intentie van de componist door niet alleen de muzieknoden met aanwijzingen (de score) maar door ook de totstandkoming van het werk en de historische kennis en vaardigheden te betrekken (De Keersmaecker&Cvejić 2012 10). De beperking voor het gebruik hier ligt in dit uitgangspunt.

In een choreographers score wordt een bestaand werk in historisch perspectief beschreven, Cvejić's onderzoek beperkt zich zo tot het transcendentievlak. Bovendien is, door de historische nadruk, de dans als (finaal) object aanwezig wat niet strookt met de werkelijkheid van dans. Het benaderen van de werking van dans wordt door de beperking tot het transcendente van het historisch a priori en het aansluitend terugbrengen tot een object moeilijker.

Het transcendentievlak van de choreographers score beperkt zich tot subject-woorden. De relatie tussen dans en choreografie beziet Cvejić vanuit een principe van lichamelijkheid die maakt dat dansers subjectiveren door beweging. De beweging wordt beperkt tot danslichamen en wordt abstract gemaakt als een choreografisch object. Ter illustratie wijst Cvejić op de gewoonte van De Keersmaecker om in de interviews naar zichzelf te verwijzen als ‘Anne Teresa’ wat volgens Cvejić verwijst naar een objectivering, een “[...] geformaliseerd danskarakter dat bestaat om geïnterpreteerd te worden”³⁹ (De Keersmaecker&Cvejić 2012 10).

Met dit objectiveren, subjectiveren en interpreteren houdt Cvejić in haar benadering van dans een verwijzingssysteem in stand, de dansers verwijzen naar de dans, de choreografe naar een interpretatie van zichzelf. Er is een subject-woorden dat de choreografie tot een object maakt los van de subjecten die haar dansen. En tegen dit baseren op een verwijzingssysteem valt wel wat in te brengen.

Met ‘Anne Teresa’ verwijst De Keersmaecker niet naar zichzelf als subject, ze wijst op het personage van de maker/danser en zo impliciet naar het werk dat te doen staat. De personages die het concrete

39 “[...] formalized dance-character who is there to be interpreted”

Dat wat blijft

werk creëren door kracht te geven aan materiaal zonder dat er sprake is van een subject dat geheel met zichzelf samenvalt. Het maken is niet een subject-woorden.

Het gaat De Keersmaeker om het maken als handelen in een instauratieve voortgang. De Keersmaeker zelf ziet maken als een proces en zowel het concept instauratie als het concept gewaarwording gaan uit van een proces. Om het onderzoek meer op het immanentievlak en op werkzaamheid te richten maak ik naast deze interviews gebruik van de publicatie van de lezing uit 2019 (De Keersmaeker 2020).

De onderwerpen ruimte-tijd, verzet en idee in De Keersmaeker's lezing spelen niet op het transcendentievlak maar op het immanentievlak. De lezing leest als een verslag van de maker in het drama van drie personages. Werk dat te doen staat wordt weergegeven via ideeën en verzet die de realisering van de geactualiseerde virtualiteit voorbereiden. Het koppelen aan het concrete werk in ruimte-tijd maakt het handelen van de maker inzichtelijk. Tevens zijn er voldoende aanwijzingen in haar werken om gewaarwording te duiden.

De Keersmaeker verzet zich tegen abstractie zonder afstand te nemen van abstractie op zich. In haar werken onderhandelt ze tussen het concrete en het abstracte door het abstracte te belichamen. Voor haar zijn dansers belangrijke partners, bemiddelaars (intercesseurs) in haar werken. Te veel abstractie geeft het gevaar dat de dansers teruggebracht worden tot “[...] vibrerende tekens in de ruimte”⁴⁰ (De Keersmaeker 2020 9).

Het werken met dansers is voor haar een intens creatief proces met andere mensen, niet te verwarren met de ‘geest van de groep’ of het werk van een atelier. Dansers zijn bij haar niet de uitvoerders van bewegingen maar bepalen mede de bewegingen en de structuur van de dans. De spiraal is daarin de basis voor haar ideeën, haar idee van grond.

Zij noemt die grond een filosofisch personage: dat wat blijft. Gebaseerd op een interpretatie van het Taoïsme die ze deelt met de filosofe Patricia De Martelaere, ziet ze het Niets niet als een ontkenning maar als een tussen, als dat wat blijft. De Keersmaeker verwijst naar een gelijknamig essay van De Martelaere. Die gaat uit van de idee dat het tegengestelde van worden niet zijn is maar niet-zijn. Voor De Martelaere is dat wat blijft niet iets en tegelijk is het niet niets. Het is een tussen. Een tussen dat niet vernietigt – zoals bij Sartre – maar dat “[...] onophoudelijk schept, draagt en in stand houdt” (De Martelaere 2007 67).

Voor De Keersmaeker is dat wat blijft het onopgesmukte, naakte lichaam. Ze bedoelt daarmee de natuurlijke reserve die te voelen is als een gevoel van oneindigheid, als “[...] een viering van de krachten van het menselijke *in het interieur van zijn eigen naaktheid*”⁴¹ (De Keersmaeker 2020 28 [schuingedrukt door de auteur]). Ze lijkt daarmee af te wijken van De Martelaere door dat wat blijft te situeren in een menselijk lichaam. Een lichaam is iets, het tussen is niet iets, terwijl het ook niet niets is. Fixeert ze met het menselijke als datgene wat blijft het worden niet bij voorbaat in een object?

De interpretatie van wat blijft als een menselijk lichaam is belangrijk voor De Keersmaeker. Zo bepleit ze het vieren van menselijkheid omdat voor haar in het menselijk lichaam de code huist – de bron van het geheugen. Ze wil die code verbinden met andere codes, zoals die van haar partners muziek, dansers en natuur. Daarmee geeft ze de basis van haar maakproces een harmonie die ze in

40 “[...] des signes vibrant dans l'espace”

41 “[...] une célébration des pouvoirs de l'humain à l'intérieur de sa nudité même”

opheffen van de zwaartekracht, als lichtheid via een citaat van Chesterton verbindt met engelen: “[A]ngels fly because they take themselves lightly” (De Keersmaeker 2020 22). De engel van het werk zoals Souriau het noemt. Met als verschil dat er bij Souriau geen sprake is van een grond die onderbouwt maar alleen van een grip verkrijgen door (en op) de handelende personages in het werken. En belangrijker nog het gaat bij De Keersmaeker niet om een vooraf bepaalde harmonie zoals bij Leibniz.

De fixatie in een grond – in iets – lijkt op een andere manier toch een transcendentie te geven. Maar De Keersmaeker beschouwt lichamen zoals ze gevormd worden in haar werk als haar materiaal. Het zijn lichamen die er niet eerst al zijn (ze zijn niet iets) en tegelijk lichamen die gevormd worden (ze zijn iets). Het materiaal voor haar dansmaken maakt dat lichaam-worden bij De Keersmaeker wel een tussen is zoals De Martelaere dat bedoelt, een tussen dat immanent en niet transcendent is.

Materiaal en lichamen

In de choreographers score stelt Cvejić dat materiaal in dans vooral van buiten de dans komt. Dat wat Cvejić buiten het maken wil houden vanwege een “[...] eigenaardige status in choreografie en performance methodologie”⁴² (De Keersmaeker&Cvejić 2012 13) is feitelijk steeds het vormen van lichamen door inwerkende krachten.

De Keersmaeker komt zowel in de choreographers score als in haar lezing steeds terug op eenvoudig bewegen zoals dat van kinderen – springen en draaien – en op het opheffen van de zwaartekracht door bewegen. De basale bewegingen die zich bevinden in een spanningsveld tussen werkelijk en onwerkelijk vormen het materiaal dat zij gebruikt. Er worden lichamen gevormd die niet meer louter fysiek zijn en ook niet alleen abstract blijven. Lichamen tussen mogelijk en onmogelijk vormen de belichaming van een abstracte beweging die verbonden blijft met de ruimte, zoals vliegen om de zwaartekracht op te heffen. De Keersmaeker gaat daarmee uit van wat een specifiek lichaam doet zonder vooraf vast te leggen wat een lichaam kan.

Materiaal als materie waar kracht aan gegeven wordt komt in dans neer op de vorming van blokken lichaam/bewegen-duur⁴³ als percepten en affecten. De inwerking van krachten vormt lichamen die als zwerm of als losse eenheden de dans bevolken. Het maken van dans is een proces waarbij blokken lichaam/bewegen-duur grip krijgen op andere blokken lichaam/bewegen-duur. In instauratie komt dat overeen met transsubstantiaties die de werking van het concrete werk vormen. In de bespreking van choreografieën spreekt De Keersmaeker soms van ‘Anne Teresa’ die een specifieke attaque kwaliteit aan een beweging koppelt en die zo een lichaam vormt dat meer is dan het fysieke lichaam van de danser, van haarzelf en dat ook anders is dan de zelfde beweging door andere dansers in de choreografie.

Lichaam-worden is een gewaarworden met en niet een gewaarworden van iets. En daarmee vormt zich evengoed het lichaam van de danser als het lichaam van de zwerm via het collectief. Het vormen van lichamen als een inwerken van krachten is het ophouden met subject-worden om gebeurtenis te worden. Voor de duur van de dans vormen zich verschillende lichamen en wanneer dat gebeurt zonder vooraf bepaalde patronen of model kan dat opgevat worden als het vormen van lichamen zonder organen⁴⁴.

42 “[...] peculiar status in choreographic and performance methodology”

43 Zie het vorig hoofdstuk waar ik deze term introduceer om zowel lichaam (bestaand en gevormd) als bewegen aan duur te koppelen tot percept.

Voor instauratie en gewaarwording is het vormen van lichamen belangrijk, ze situeren het maken van dans op het immanentievlak. Lichamen vormen zich niet alleen door de percepten maar ook door wat zich tussen de blokken afspeelt, als de elementen grip krijgen op elkaar. Dansers vormen blokken lichaam/bewegen-duur en de maker ordent de blokken, een ordening die weer nieuwe lichamen kan vormen⁴⁵.

Deze complexiteit zien we bij De Keersmaeker in haar choreografieën. Haar materiaal ontstaat uit de vorming van lichamen. Dansers, individueel en in collectief, zijn voor haar een belangrijke partner in het creëren van dans. Het gaat om het creatief proces met andere mensen. Haar fascinatie voor het lichaam van de zwerm laat ze bijvoorbeeld terug komen in haar choreografie gebaseerd op de Brandenburgse concerten van Bach. Daar toont ze een lichaam vormen door dansers dat aan de subjectiviteit van fysieke lichamen voorbij gaat⁴⁶.

Met het vormen van lichamen en de centrale vorm van het spiraal in haar dansmaken is het bij De Keersmaeker de immanentie van synchroniteit die haar inspireert en niet de transcendentie van de choreographers score. De complexiteit van haar maakproces maakt het vastleggen in dat 'wat blijft' opgevat als het menselijke of als een fysiek lichaam moeilijk te begrijpen. Haar lichaam-woorden in de praktijk wijst echter niet op een vaste grond in een vooraf bepaald lichaam en tegelijk lijkt ze dat met haar uitspraak van grond wel te willen. Hoe werkt de praktijk van De Keersmaeker? Kan de werking van haar dans verhelderd worden met gebruik van de begrippen die Erin Manning in *Relationscape* (Manning 2009) vormt?

Werking van dans

Het denken in dans van De Keersmaeker beweegt met 'dat wat blijft' naar een meervoudigheid van bestaanswijzen die haar dans vormen. Het begrip dat zij van De Martelaere leent wil het zijn en niet-zijn als een dialectische tegenstelling afwijzen. Worden is daarin niet een niet-zijn maar het zijn in een meervoudige bestaanswijze. Woorden als grond en 'dat wat blijft' suggereren dus een permanentie van een objectief bestaan in een enkelvoudige bestaanswijze. Ze lijkt zo dans terug te brengen tot een object los van dansers. Daarmee brengen zulke woorden ons terug bij dichotomieën die (het maken van) de werking van dans niet kunnen verhelderen doordat ze werking als een van de bestaanswijzen van dans uitsluiten, ze laten de eigenaardige status in dans weg.

De Keersmaekers praktijk van belichaming van de abstractie staat daar lijnrecht tegenover. Dans is bij haar niet een vanzelfsprekende vorm van verplaatsen maar een worden van een of meerdere bestaanswijzen. Om dit uit te werken bespreek ik twee van haar choreografieën en maak ik in plaats van 'dat wat blijft' voor het tussen gebruik van het begrip interval.

Interval

In de choreografie *Rosas danst Rosas* is de muziek speciaal voor de productie geschreven en de structuur van muziek en dans zijn, net als in haar eerdere choreografieën, sterk op elkaar betrokken. In de choreografie *Elena's Aria* die er direct op volgt doorbreekt De Keersmaeker deze werkwijze door helemaal geen muziek te gebruiken om haar dans te structureren. Naast inzicht in de vorming

44 Laura Cull verheldert het begrip lichaam zonder organen door het te duiden als de vorming van een lichaam zonder organische organisatie van de organen. Zie Laura Cull. *Theaters of Immanence: Deleuze and the Ethics of Performance*. New York: Palgrave, 2012.

45 Jonathan Burrows ziet het materiaal van de choreograaf als een tussen, als '[...] what happens in the gap between two movements'. Zie Jonathan Burrows. *A choreographers handbook* New York 2010 p6

46 Zie (youtube-)clip 10 op <https://www.rosas.be/en/759-embodiment-an-abstracting-an-abstracting-incarnating-an-abstracting> (verkregen december 2021).

van bestaanswijzen geeft het bestuderen van de beide choreografieën de mogelijkheid om een eventuele status van dichotomieën in haar maakproces nader te onderzoeken.

Erin Manning gebruikt het begrip interval om in beweging dichotomieën los te laten. Zoals verplaatsen het bewegen uitdrukt is interval voor Manning duur uitgedrukt in beweging (Manning 2009 17). Interval is een onlichamelijk grip krijgen, een kwaliteit en niet een ding. Het interval gaat niet uit van vorm, maar van een oneindig potentieel voor combinaties. Het interval is daarin het beginnende (incipiency) van de beweging, het net-niet, wanneer het bewegen al wel is ingezet maar nog niet is geactualiseerd (Manning 2009 29).

Bewegingen zijn bij De Keersmaeker improviserend en heel precies. Er zijn geen vooraf bepaalde bewegingen, zoals in klassiek ballet en toch zijn de bewegingen ook niet geheel vrij, het niet-chaotische komt voort uit een eigen beperking. Het is steeds een bewegen-met. De Keersmaeker deelt bewegingen die lichaam worden, de blokjes lichaam/bewegen-duur, in in cellen en ordent de cellen in blokken. Daaruit ontstaat een structuur die ze vormt door herhalen en afwisselen van cellen en blokken. Het moment waarop een beweging overgaat naar een volgende vormt zich een interval. Het is het interval waarin de volgende beweging zich voorbereidt uit wat er aan bewegen rest.

In deze relationele bewegingen beklijft het interval, er blijft steeds beweging over voor een volgend interval. Er is geen niet-bewegen. In *Rosas danst Rosas* zijn de blokken in het eerste deel gericht op het begin van de dag. De bewegingen van net niet en net wel opstaan vormen gebaren die met wakker worden samengaan. De dansers zijn op hun buik gedraaid en richten zich op, halen een hand door hun haar, aarzelen en vallen met een zucht weer neer. Het eind van het gebaar zet met de aarzeling een interval in waar het oprichten en het gebaar van de hand door het haar samenpersen tot een zuchtende val voorover. De gecombineerde gebaren vormen cellen en door de cellen in blokken op steeds andere momenten te herhalen ontstaat een verschillen dat de kwaliteit van het interval tussen de cellen versterkt. Het moment tussen twee beweging is een net-niet bewegen dat al wel de kwaliteit van het komende gebaar bevat, in dit voorbeeld de zuchtende val terug naar buikligging. In de praktijk van De Keersmaeker is het tussen kwaliteit of anders gezegd: dat wat blijft is kwaliteit en niet een object.

Het gaat in het maakproces om een instauratieve vorming van bestaanswijzen, op transsubstantiaties of lichaam-woorden in dans. In het middendeel van *Rosas danst Rosas* vormen de lichaam/bewegen-duur blokken gebaren in cellen die samenhangen met het middendeel van een dag, met werk. Een bestaan in de herhalende bewegingen die een mechanisch handelen echoën. De kwaliteit van de bewegingen toont de kracht en de intimiteit die dit werken vraagt. Het dansen is daarvoor van liggend naar zittend (werkdag) verplaatst. In de bewegingen bouwt in het interval de kracht op die zich explosief uitwaaiert over het bovenlichaam van de dansers om met een draai schuin naar achter te eindigen. Een interval bereidt een aanraken van de borst aan de kant van de draai voor en neemt het vorige interval mee in dit gebaar. De achterwaartse draai en het aanraken herhalen zich. Het is hard werken en degene die werkt is er nadrukkelijk en intiem in aanwezig. De werking van dit gebaar wordt versterkt door een unisono uitvoering en op meerdere rijen stoelen ook in meerdere stemmen. Alles in een structuur van blok- en celwisselingen.

In de vorming van de lichaam/bewegen-duur blokken sluit De Keersmaeker veel bewegingen uit het alledaagse in, zoals het gebaar van de hand door het haar en de aanraking van de borst. De opbouw van kwaliteit komt zo via transsubstantiaties vanuit het interval tot steeds een andere of een anders intensieve bestaanswijze.

De loop van de dans volgt het ritme van een dag, van wakker worden, via werken naar feesten, van liggen naar zitten naar staan. Die veranderende bestaanswijzen van de dansers vormen zich als een instauratieve voortgang van intensiteiten. In het geval van *Rosas danst Rosas* leven als een breed palet van intensiteiten. De Keersmaeker vormt als maker uit werk dat te doen staat een netwerk van intervallen die lichamen vormen, een proces dat ze zelf de belichaming van een abstractie noemt. Haar dansen werkt in de vorming van lichamen en in het doorgaande bewegen en ook in de vorming van figuren en affecten in de gewaarwording.

Het is verleidelijk om het figuur van de gewaarwording te interpreteren als fysiek lichaam⁴⁷. Maar bij Deleuze is de orde van het figuur van gewaarwording vooral een verzet tegen representatie. Dat wil zeggen dat in de dans gevormde lichamen op zichzelf bestaan en niet verwijzen naar iets buiten de dans. Dat zou een dans tot een louter informatief geheel maken met een specifiek doel buiten dans waarmee dan ook de werking van dans uit de dans verdwenen is⁴⁸. De Keersmaeker is met het lichaam- worden in haar maakproces gericht op de immanentie van dans en zal haar figuren, zoals cirkels, spiralen en zwermen eerder zien als een echo van het figuratieve dan iets dat representeert.

In *Elena's Aria* is een van de eerste solo's die van een danser die haar kokerjurk opstroopt en op haar hoge hakken achterwaarts de lijn van een cirkel loopt in passen die balans lijken te zoeken. Daarmee doelt ze niet op verleiding en op haar sensualiteit maar maakt ze een beweging mogelijk die door de krappe kleding wordt tegengehouden (De Keersmaeker&Cvejić 2012 155). Ze vormt een cirkel uit de lijn van de op de achtergrond geplaatste stoelen waar ze van is opgestaan, ze buigt het onderuitgezakt wachten om naar in beweging komen. Bewegen vanuit een beperking die gebruikt wordt om opnieuw kracht te putten. Het figuur van de cirkel en het achterwaarts lopen tonen het voorbij gaan aan beperkingen die affect en richting geven aan het dansen.

Beperking

Beperking maakt *Elena's Aria* tot een scharnierpunt in de werken van De Keersmaeker. Ze gaat hierin niet uit van een analyse van muziek zoals eerder met muziek van Steve Reich in *Fase* en later met muziek van Bartok, Bach, Ligeti, opnieuw Reich en Biber. Het dansen zonder muziek is niet helemaal nieuw, het begin van *Rosas danst Rosas* is 45 minuten lang zonder muziek, maar daar is de structuur van de dans wel gebaseerd op een compositie die in samenspraak gemaakt is voor de dans.

Nieuw is dat in *Elena's Aria* De Keersmaekers verzet tegen representatie en vooraf opgelegde structuur hierin volledig uit de dans komt. De idee of het uitgangspunt voor het maakproces is hier hoe je danst als je niet wilt bewegen. De bewegingen zijn gebaseerd op alledaagse handelingen en de organisatie ervan in cellen en de cellen in diverse series vormen ook hier weer de structuur.

47 Tomaž Simatovič schrijft over het begrip Figuur van Deleuze in zijn artikel 'The Figure' in *Danswetenschap in Nederland* 2015 nr8 p 166 – 169. Daarin gaat hij vooral in op de werking van performance en ziet hij het figuur als de vertaling van performativiteit van het menselijk figuur door Bacon in diens schilderijen. Met deze interpretatie wordt Figuur een verwijzing naar een menselijk lichaam, een gewaarwording van iets. Niet alleen worden gevormde lichamen, zoals de zwerm, buiten gesloten, het is ook een incorrecte interpretatie van Deleuze's theorie over gewaarwording. Het gaat Deleuze om de voelbare vorm, een gewaarworden-met en gewaarworden-naar en niet een gewaarworden van iets (zie Manning 2009 34 en hoofdstuk 2 hierboven).

48 In *Empowering Dance* een door de Europese Unie gefinancierd project is het precies dat wat er gebeurt, men zoekt een manier om arbeiders aan te passen aan werkprocessen. Dans en danskunstenaars verdwijnen met dat doel naar een sfeer buiten dans (zie <http://empowering.communicatingdance.eu/findings> en de inleiding hierboven).

Het uitgangspunt zorgt voor een eigenzinnig gebruik van stoelen, waarop dansers ronddraaien, onderuitgezakt hangen en in een wachtrij elkaar verdringen. De cellen en series vertrekken vanuit solo's die met kleine verschillen unisono herhaald worden. Iedere danser heeft een eigen figuur om de solo te doen, een cirkel, driehoek of een duet met een of meer stoelen.

Beperking is ook een van de onderliggende principes van al het bewegingsmateriaal. De dansers dragen hoge hakken en strakke jurken die het lopen belemmeren en stoelen zijn evengoed obstakels als rustpunten.

Niet bewegen en wel dansen geeft een verzet dat terugkomt in bewegingen die zich baseren op een 'jezelf oppeppen' en 'vooruit werpen' (De Keersmaecker&Cvejić 2012 154). In de series die niet zittend gedanst worden ligt de nadruk op stappen zetten en draaien op hoge hakken. Soms ook vallen de dansers of bewegen ze vanuit een gekromde rug. Blokken lichaam/bewegen-duur vouwen met het grip krijgen op anderen steeds ook weer de beperking, het gebrek aan kracht in. Er vormen zich lichamen die dansen terwijl in alles duidelijk is dat ze liever niet willen bewegen en dat ze desondanks bewogen worden.

Denken in dans

Dansen is kracht en verbinding tegelijkertijd, synchroniteit. Het inwerken van krachten vormt affecten en lichamen, lichamen die zich tijdelijk verbinden. Ook het percept wordt gevormd door inwerkende krachten, wat betekent dat er in dans niet een vast perspectief is, het perspectief binnen de dans varieert. Dat lichamen niet vooraf gegeven zijn en evenals percepten, affecten en kennis gevormd worden is wat Spinoza bedoelt als hij stelt dat we niet weten wat een lichaam kan.

In dans is het vormen van lichamen uitgangspunt en is lichaam geen onveranderlijk gegeven. Zowel danser als choreograaf proberen grip te krijgen om lichamen te kunnen vormen. In het concept lichaam zonder organen gaat het om het lichaam zoals het gevormd wordt door inwerkende krachten. De vorming van lichamen en percepten hangt nauw samen met de vorming van kennis, kennis zoals die volgens Spinoza is afgeleid van de inwerking van lichamen op elkaar⁴⁹. Daarin is ook het denken in dans. De lichamen en de kennis wijzen op een denken dat zich niet in taal uit, maar dat in bewegen vorm krijgt, in de synchroniteit van het lichaam-woorden.

Hoe krijgt de synchroniteit vorm in dans? Erin Manning gebruikt daar verschillende concepten voor die deels impliciet terugverwijzen op Whitehead, Deleuze en Guattari. In actual occasions, een concept dat ze van A.N. Whitehead leent, wordt het actuele bepaald door de relatie tot andere actuele entiteiten in een lichaam-woorden door relationele bewegingen. Interval is deel van de actual occasion en kern van de creativiteit. Interval is zo de technologie van het lichaam-woorden (Manning 2009 24).

In *Elena's Aria* zorgt de concentratie van de dansers voor continue verbindingen en affecten van het lichaam dat gedanst wordt. De samenstelling van patronen van blokken lichaam/bewegen-duur doet een beroep op een dansgeheugen dat alleen in zijn resultaat in het bewustzijn terugkomt. Een geheugen dat zich vooral in het lichaam zelf bevindt, ook in de gevormde lichamen. De code waar De Keersmaecker op doelt in haar bespreking van wat blijft is niet anders localiseerbaar dan in gevormde lichamen. Dat betekent dat de code steeds opnieuw gevormd wordt uit het interval en de motoriek die daarin rest. Dat her-inneren⁵⁰ gaat samen met horen, zien en met tactiele sensaties. Het

49 Spinoza koppelt het vermogen tot opmerken van de geest – kennis verwerven – en de inwerking van lichamen op elkaar, zie II stelling 14 in: Spinoza *Ethica*. Boom, Meppel, 2012 (1677) p74.

50 Geheugen is zo een opnieuw (her) inbrengen (inneren) niet alleen een ophalen van wat al bestaat.

is grip krijgen op een blok lichaam/bewegen-duur en in het interval vormen van een voortgang op de lopende beweging. Het bewegen blijft doorgaan omdat er geen eenduidig perspectief is (De Keersmaeker&Cvejić 2012 154). In de dans wordt synchroniteit gevormd door de actual occasions waar de figuren, affecten en percepten steeds opnieuw gevormd worden.

Instauratie toont met transsubstantiaties in de techniek van lichaam-woorden in het interval de gebeurtenis van een dans. Daarmee ontstaat er zicht op de vorming van de werking van een werk. De Keersmaeker geeft in de choreographers score veel voorbeelden van het lichaam-woorden en de structuur van haar dans. Dezelfde techniek van lichaam-woorden in transsubstantiaties geeft met gewaarwording zicht op het gebeuren van de gebeurtenis, op de werking. Daarvan getuigt vooral de dans zoals die zich in een voorstelling manifesteert.

Het bij elkaar komen van instauratie en gewaarwording opent een zicht op het maakproces, toont de handelingen die het werk dat te doen staat en de maker verrichten om een concreet werk te maken. Het verbindt het maakproces met de affecten en de lichaam/bewegen-duur percepten in het vormen van lichamen. In de praktijk van De Keersmaeker zijn de beide concepten verbonden op processen, op een proces van kracht geven dat niet stopt. Haar dans werkt in de synchroniteit van het lichaam-woorden.

Instauratie, gewaarwording en gebeuren van gebeurtenissen

De Keersmaeker werkt voor het eerst met film in *Elena's Aria*. De film toont de implosie van een gebouw en vormt een gulden snede in de opbouw van de voorstelling. Voor de film wordt het dansen opgevoerd als niet willen bewegen, dat wil zeggen als een dansimplosie (De Keersmaeker&Cvejić 2012 160). Na de film is de wachtrij een ronde groep stoelen links achter op het podium en staan de andere stoelen in de cirkel in het midden. Door de structuur en de wijzigingen voor en na de film krijgen de elementen van dans in *Elena's Aria* grip op elkaar en groeien in elkaar door. De dans is zo een stroom van actual occasions die de kwaliteit in de intervallen van de bewegingen versterken.

Gedurende de gehele voorstelling zijn alle dansers steeds op het podium, het veranderen van het toneelbeeld en ook het wachten tijdens solo's gebeurt op het podium. De zichtbaarheid versterkt dat de beperkingen een collectief niet-dansen denken terwijl tegelijk het lichaam-woorden een wel-dansen vormt door alle dansers.

Synchroniteit ontstaat in de herhalingen van de cellen en blokken op het refrein van gelijktijdig worden in samenspraak met de film en de stoelen. Waarbij de herhaling een ongrijpbare transitie van het virtuele naar het actuele is. Dat maakt het interval zelf een immanentievlak en de gevormde lichamen gebaseerd op het interval en de handelingen van dansers hebben geen betekenis buiten deze synchroniteit. Het interval is een breekbaar en persistent immanentievlak, het is een kwaliteit die blijft.

Gebeurtenis is bij Manning een samenstelling in ruimte-tijd die dimensies kwalitatief verandert. Het interval is daarin het kwalitatieve object dat Whitehead een eeuwig object noemt (Manning 2009 20). In de actual occasions wordt de gebeurtenis geconcretiseerd door actualisatie en door grip. In het grip krijgen op de herhalende transsubstantiaties 'hardt' de maker de gebeurtenis. Het interval in de gebeurtenis is een verbindingsmachine. Dat zorgt ervoor dat de actual occasions een collectieve kern hebben.

Dat wat blijft

In het collectief worden is het politieke voelbaar (Manning 2009 28). In *Bartòk*, de choreografie die direct na *Elena's Aria* gemaakt is, wil De Keersmaeker net als in haar eerdere choreografieën het minimale inzetten om het maximale te bereiken. Tegelijk werkt ze hier – geïnspireerd door Yvonne Rainer – met langere frases, combinaties van lichaam/bewegen-duur blokken die niet in series van kortdurende cellen staan, maar direct langer durende blokken vormen. Haar materiaal blijft minimaal terwijl ze het maximale effect blijft zoeken.

Het gebeuren van de gebeurtenis, de werking van dans wordt zowel door instauratieve voortgang als door de ordes van gewaarwording bepaald. Voor het begrijpen van het dansen van De Keersmaeker kan een nieuw concept, instauratieve gewaarwording goed bruikbaar zijn.

Slot

In dit slot breng ik de beide concepten instauratie en gewaarwording samen tot instauratieve gewaarwording. Er ontstaat zo een concept dat zowel het maken van een handelen met een doel op zich zoals dans als het uitvoeren ervan verheldert. Met dat nieuwe concept kan de werking van dans inzichtelijk gemaakt worden zonder het denken in dans terug te voeren op een denken over dans.

Zijn en bestaan en transsubstantiatie

Souriau bespreekt verschillende posities in het denken over de verhouding van Zijn en bestaan maar lijkt zelf niet echt een keuze te maken. Daarin volgt hij Leibniz die zijn begrip monade opvat als substanties met een enkelvoudige bestaanswijze én andersom als een enkelvoudige substantie met meerdere bestaanswijzen.

Met Leibniz en Spinoza neemt Souriau afstand van de klassieke ontologie vanaf Aristoteles en neemt ook afstand van dualisme van lichaam en geest van Descartes en denken van het subject versus object van Kant. Souriau stelt in plaats daarvan dat maken plaatsvindt door personages, in een drama van drie personages. Drama is hierin handelen en de personages bestaan uit 'het werk dat te doen staat', de maker en het concrete werk. Ook de maker valt daarmee niet samen met een subject, iemand is maker wanneer en voor zolang als hij handelt in het maakproces. Het 'werk dat te doen staat' is de actualisatie van een virtualiteit in de maker. Het is het 'werk dat te doen staat' dat essentie eist en dus al in de actualisatie bestaat.

De uitwerking van een operatieve ontologie die in de scholastiek opkomt is een belangrijk aanzet om het maken van een werk te zien als de vorming van bestaanswijzen. In een operatieve ontologie is de werking belangrijker dan het werk. Het gaat in tegen het aristotelisch maken als oorzaak en effect. Niet het effect (de entelechie) is van belang maar de effectiviteit.

Souriau kiest voor een maakproces waarin het worden zoals lichaam- worden in transsubstantiatie voorop staat. In dit worden komt de opvatting van Leibniz over de verhouding van essentie en existentie terug. Existentie is voor Leibniz de eis van essentie. Daarmee wordt het gelijk opkomen van existentie en essentie bedoeld en kan het ook gelezen worden als bestaande eis van werking.

Bij Souriau is het maken een herhalen van transsubstantiaties door personages in een instauratief proces. Doordat hij net als Leibniz uitgaat van vooraf ingestelde harmonie van perspectieven, die hij de engel van het werk noemt, is de werking van het werk alleen indirect te benaderen via een perspectief dat in de vooraf ingestelde harmonie past. Het is dan belangrijk dat het maakproces goed verloopt en dat het werk afgesloten wordt. Het afsluiten maakt het werk als object belangrijker dan de werking en sluit het worden van de transsubstantiaties. Daarmee sluit ook de mogelijkheid – de onbepaaldheid die bepaald wordt volgens Whitehead – van de bestaanswijze van het werk.

Met het concept gewaarwording van Deleuze kan dat afsluiten voorkomen worden. Het gaat daarin om aanwezig stellen, zoals in transsubstantiatie. In gewaarwording is effectiviteit belangrijker dan het effect van de realisatie. In gewaarwording is bovendien geen sprake van een afsluiten van een werk op een vooraf ingestelde harmonie van perspectieven. Deleuze gaat net als Whitehead uit van het direct verbinden van actieve percepties. De ordeningen die de gewaarwording vormen bepalen gebeurtenissen en maken zo de context van het maakproces.

Praktijk van dans

Het maakproces van De Keersmaeker valt niet terug op verwijzingsystemen die dans willen sluiten op een object. Zo zoekt De Keersmaeker een belichaming van abstractie door tussen het concrete van de blokjes lichaam/bewegen-duur en het abstracte van het lichaam-woorden te onderhandelen. Daarvoor werkt ze intensief samen met de muziek, de dansers en de natuur.

In de lezing en in de interviews van en met De Keersmaeker blijft haar gebruik van het concept 'dat wat blijft' onduidelijk en lijkt ze er vooral het menselijk lichaam als bron voor het dansgeheugen mee te bedoelen. In de praktijk van haar choreograferen is te zien dat het haar daarentegen gaat om lichaam-woorden in meerdere bestaanswijzen in dans. Het gaat haar in dans om de mogelijk van dansen, in het maken van dans om het vormen van de mogelijkheid van dansen.

Het tussen komt terug als het interval, een concept van Erin Manning. Interval kan gezien worden als dat wat er gebeurt tussen twee bewegingen. In het interval vormt de kwaliteit van de blokken lichaam/bewegen-duur zich uit het geheugen van bewegen. Het concept sluit direct aan op de praktijk van lichaam-woorden van De Keersmaeker. Bewegingen die doorlopen over verschillende intervallen en het eeuwige van het interval vormen samen de permanentie die De Keersmaeker zoekt. Tegelijk is het interval voor Manning ook de kern van de creativiteit, en daarmee ook de code die De Keersmaeker in het menselijk lichaam situeert. Manning huist die niet alleen in fysieke maar ook in door dans gevormde lichamen als een actual occasion.

Het lichaam-woorden is voor De Keersmaeker het gebeuren van een gewaarworden-met en niet in louter gewaarworden van iets. Daartoe laat ze haar figuren en affecten resoneren in haar bewegingen. Die vormen het Ritme dat kracht krijgt van het gebeuren van de gewaarwording.

Werking als gebeuren van de gebeurtenis

In het maken van een dans speelt het samenkomen van twee elementen. Enerzijds een directe verbondenheid van de niveaus van gewaarwording in de openheid naar andere niveaus en anderzijds het vastleggen van de transsubstantiaties in dans in het geheugen. Beide kanten zijn onafscheidelijk, als twee kanten van een zelfde medaillon.

Het personage van maker en danser komen bij De Keersmaeker samen als 'Anne Teresa' die samen met andere dansers lichaam/bewegen-duur blokken vormt en als de De Keersmaeker die al dan niet geïnspireerd door muziek en natuur de ordening van de blokken kiest. Het geheugen van de dans schrijft zich in de gevormde lichamen in. Noch de danser, noch de maker heeft een totaal zicht op de werking van het werk. Alleen in hun samenkomen ontstaat een dans.

Waar bij Souriau de maker neigt naar compleetheid door het werk af te sluiten is de dans in het dansmaken van De Keersmaeker nooit compleet. Iedere opvoering is opnieuw een vormen van lichamen, affecten en perspectieven. De Keersmaekers verzet richt zich tegen de ontkenning van beperkingen. In de praktijk van haar maken zoals in *Elena's Aria* zijn dansers niet grond, maar is de grond een dansen dat grip krijgt op het lichaam-woorden, zoals een partituur grip heeft op muziek.

Instauratieve gewaarwording

Om de werking van dans en het maken van dans te begrijpen is de combinatie van instauratie en gewaarwording verhelderend. Beide concepten kunnen samengebracht worden tot instauratieve gewaarwording.

Dat wat blijft

In instauratieve gewaarwording komt de werking van een dans op. De bestaanswijzen blijven mogelijkheden, dat wil zeggen ze blijven onbepaald in het bepaald worden. In de bestaanswijzen huist de code van het geheugen voor dans en het bepalen van een bestaanswijze in dans opent dat geheugen voor de blokken lichaam/bewegen-duur.

Instauratieve gewaarwording verheldert het bijeenkomen van gebeurtenissen en dramaturgie tot een voorstelling. De werking of het gebeuren van de gebeurtenis van de voorstelling heeft ook betrekking op het geheel waarbinnen de dans wordt uitgevoerd. Instauratieve gewaarwording begrijpt de inbedding van de handeling van maker én werk in een gebeurtenis via diverse ordes van gewaarwording.

Instauratieve gewaarwording is de inbedding van handelingen van maker, werk dat te doen staat en werk in de gebeurtenis die gevormd wordt door de ordes van het proces van gewaarwording. Instauratieve gewaarwording is ook de vorming van affecten en percepten en gebeurtenissen vanuit herhalende transsubstantiaties van het instauratief proces. Instauratieve gewaarwording als de manifestatie van het gebeuren van de gebeurtenis.

Literatuur

Agamben, Giorgio. *The Coming Community*. Minnesota 1993 vertaling van *La comunità che viene*. Turijn: 1990

Agamben, Giorgio. *Opus Dei: An Archeology of Duty*. Stanford: 2013 vertaling van *Opus Dei. Archeologia dell'ufficio*. Turijn: 2012

Agamben, Giorgio. *The Use of Bodies – Homo Sacer IV,2*. Stanford: 2015 vertaling van *L'uso dei corpi*. Vicenza: 2014

Agamben, Giorgio. *The Fire and the Tale*. Stanford: 2017 vertaling van *Il fuoco e il racconto*. Vicenza: 2014

Deleuze, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris : PUF, 1962.

Deleuze, Gilles. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris : Les Éditions de minuit, 1968.

Deleuze, Gilles & Felix Guattari. *Mille plateaux*. Les éditions de minuit, 1980.

Deleuze, Gilles. *Le pli – Leibniz et le baroque*. Paris : Les Éditions de minuit, 1988.

Deleuze, Gilles & Felix Guattari. *Qu'est ce que la philosophie*. Les éditions de minuit, 1991.

Deleuze, Gilles. *L'île déserte. Textes et entretiens 1953 – 1974*. Paris : Les Éditions de minuit, 2002.

Deleuze, Gilles. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975 – 1995*. Paris : Les Éditions de minuit, 2003.

Deleuze, Gilles. *Verschil en herhaling*. Vertaald door Joost Beerten en Walter van der Star. Amsterdam: Boom, 2011.

Deleuze, Gilles *Francis Bacon: Logica van de gewaarwording*. Vertaald door Walter van der Star. Octavo, 2015.

Keersmaeker De, Anne Teresa & Bojana Cvejić. *A Choreographer's Score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*. Brussel: Rosas / Mercatorfonds, 2012.

Keersmaeker De, Anne Teresa & Bojana Cvejić. *En attendant & Cesena – A Choreographer's Score*. Brussel: Rosas / Mercatorfonds, 2013.

Keersmaeker De, Anne Teresa & Bojana Cvejić. *Drumming & Rain – A Choreographer's Score*. Brussel: Rosas / Mercatorfonds, 2014.

Keersmaeker De, Anne Teresa. *Incarner une abstraction*. Paris : Actes Sud, 2020.

Manning, Erin. *Relationscapes. Movement, Art, Philosophy*. London: MIT press, 2009.

Dat wat blijft

Martelaere De, Patricia. *Wat Blijft*. Amsterdam: Boom, 2007.

Souriau, Étienne. *Les différents modes d'existence*. 2009