

HET POTENTIEEL VAN PERFORMANCEKUNST ALS ZELFSTANDIG KENNISDOMEIN

Leni VAN GOIDSENHOVEN

'A reflective and thinking body is constantly dancing its becoming'

Jean-Luc NANCY

Gedurende de jongste jaren heeft zich een merkwaardige evolutie gemanifesteerd in de verhouding tussen kunst en wetenschap. Zo wordt het discours over de kunsten bijvoorbeeld steeds meer betrokken op de artistieke praktijk, met als gevolg dat het statuut van de theorie in de kunstpraktijk drastisch verandert. Daarnaast worden ook aloude kennishiërarchieën gretig ondermijnd. De discussie over de verhouding tussen kunst en wetenschap mag dan al eeuwenoud zijn, in de eenentwintigste eeuw is ze opnieuw springlevend en aanwezig als nooit tevoren.

Inleiding: de dubieuze alliantie tussen wetenschap en kunst

De relatie tussen kunst en wetenschap is er een van aantrekken en afstoten, van fascinatie en conflict. Nu eens wordt creativiteit als belangrijkste gemeenschappelijk element beklemtoond, dan weer wordt de alliantie conflictueus omwille van hun verschillende houding tegenover de werkelijkheid. Zo had C.P. Snow het begin jaren zestig van de vorige eeuw bijvoorbeeld over een bijna onoverbrugbare kloof tussen kunst en wetenschap, terwijl P. Feyerabend dan weer beweerde dat wetenschap kunst was. Ook vandaag krijgt de verhouding tussen kunst en wetenschap opnieuw bijzonder veel aandacht. Dit hoeft niet te verbazen, want ten eerste leven we in een hoog-technologische kennismaatschappij en kunst en wetenschap komen immers vooral samen in technologie. Wanneer bijvoorbeeld naar de dansgeschiedenis gekeken wordt, valt het op dat dans en wetenschap elkaar al van oudsher ontmoeten in het technologische vakgebied: zo werd er eind 18^e eeuw een beroep gedaan op grootse machinerie, meer bepaald op een 'vliegmachine' waardoor dansers door de lucht konden zweven (en bij uitbreiding op hun tenen (pointes) konden dansen, weliswaar niet op eigen kracht). Ook bij de zakelijke Bauhausdans van Oscar Schlemmer moet men niet ver zoeken naar de link met wetenschap. Zijn figurijnen van het *Triadische Ballet* (1922) waren immers allemaal gebaseerd op meetkundige inzichten. Later is het dan William Forsythe die in 1994 een 'digitale dansschool' opricht in de vorm van een interactieve computerinstallatie. En ook vandaag zoeken choreografen (bijvoorbeeld Jan Fabre en Kris Verdonck) wetenschappers op om de grenzen tussen performancekunst en wetenschap af te tasten.

Een tweede argument waarom de relatie tussen wetenschap en kunst bijzonder actueel is, is dat het kunstenveld zich vandaag meer dan ooit te voren profileert als een kennisdomein, als een onderzoekscultuur. Maar wat voor onderzoek kan kunst precies voeren? Wat maakt kunst als onderzoeksterrein anders dan fysica of antropologie? Wat voor soort onderzoekers of wetenschappers zijn kunstenaars? En wat is het statuut van de theorie in de kunstpraktijk en omgekeerd? Aan de hand van een kort historisch overzicht als contextuele schets en twee casussen, wil ik inzoomen op de idee van kunst (en meer specifiek performancekunst) als kennisdomein. Als eerste casus zal de meest recente lecture-performance, *Idéographie*, van danser-choreograaf Noé Soulier worden besproken. Als tweede casus zal het onderzoeksproject *Imagining Autism* van Nicola Shaughnessy en Melissa Trimmingham worden behandeld. Hoewel deze twee performances een geheel andere opzet hebben, tasten beide creatieve praktijken de dialoog met theoretische domeinen af.

Het ontstaan van dans als denktank

In de turbulente jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw werd de alledaagse wereld als thema opgenomen in de kunsten en waren engagement en protest binnen allerhande kunstpraktijken legio. Door de kruisbestuiving tussen beeldende kunst en dans (denk aan de Judson Church), maar ook tussen film, literatuur, enz. begonnen grenzen te vervagen en ontstonden nieuwe vormen van (samen)werken. Zo beïnvloedde de beeldende kunst, waar haast geen scheiding bestond tussen kunstenaar en kunstwerk/performance, de danswereld: de danser transformeerde van een 'leeg en stil' lichaam, waarover de choreograaf alle beslissingsrecht had, tot een wetend en sprekend lichaam. Dans werd vanaf dat moment beschouwd 'as a field of knowledge rather than a distancing motion reserved to fetishised, silent bodies [...].' (Lepecki 2001: z.p.).

Als kantelmoment in de kennisproductie kan men Pina Bausch' nieuwe werkmethode (*the questioning process of construction*) aanhalen: vanaf ca. 1977 stelde Bausch als choreograaf vragen aan haar dansers en hun antwoorden werden vervolgens verwerkt in de choreografie. Er is hier dus sprake van de 'dood van de choreograaf': gedeeld auteurschap is nu de motor van betekenisproductie. Bovendien vermijdt het danstheater van Bausch een klassieke hermeneutische benadering. Zodra de performer een betekenaar (signifiant) opent, blijft deze open en veranderlijk. Op die manier ontstaat er een voortdurende reflectie op (alledaagse) fenomenen en algemeen aanvaarde concepten. Lepecki haalt dit moment bij Bausch dan ook aan als 'een epistemologische breuk die het niet-

weten tot uitgangspunt maakte voor iedereen en het dansveld definitief omvormde tot kennisdomein.’ (Peeters 2004: z.p.)

Het jaar 1995 werd vervolgens als tweede kantelmoment aangeduid door Lepecki: hij ziet vanaf dan een filosofische en ethische omslag. Ook de verhouding tussen dans (artistiek discours), theorie en kritiek (discours over de kunsten) verandert dan radicaal. Zo worden elementen uit het discours over de kunsten letterlijk vorm gegeven en dus theatraal vertaald door lichamen in een (meestal symbolisch geladen) ruimte, of anders gezegd: categorieën van betekenistoekenning worden steeds meer de inzet van een artistieke praktijk. Er bestaan geen stabiele figuren meer in het hedendaagse dansveld en gezien deze herverdeling van kennishiërarchieën en rollen, ontstaat een complex web dat zich uitermate leent voor inter- en multidisciplinaire kruisbestuiving, en dat brengt andermaal nieuwe kennis met zich.¹ Dans claimt vanaf nu kennis- en zijnsleer als haar domein: dansperformance is een manier om de wereld te begrijpen, om kritisch en zelden rechtlijnig onderzoek te voeren. (Janssens 2004: z.p.)

Zo zullen choreografen bijvoorbeeld dans als medium (als lichamelijke praktijk) bevragen. Hoewel er reeds metareflectie (impliciet of expliciet) aanwezig was in choreografieën van onder meer Steve Paxton, Anna Halprin, Merce Cunningham, enzovoort, houdt die metataal choreografen vandaag nog steeds bezig. Het meest hedendaagse format waarin metareflectie naar voren komt, is de ‘walk-and-talk choreografie’, een concept van Phillip Gehmachers dat het midden houdt tussen performance, improvisatie en lecture. In de walk-and-talk series van Gehmachers (bijvoorbeeld *Still Moving* (2008)) stond voornamelijk het maken (en dus het metaniveau van het eigen werk- en kennisveld) centraal.² Het meest belangrijke element van een walk-and-talk choreografie is dat de choreograaf/danser *spreekt* in plaats van zwijgt en bijgevolg de klassieke kennishiërarchieën niet meer onderschrijft. Uiteraard hoeft het in zo’n walk-and-talk choreografie niet enkel om metareflectie gaan, in tegendeel, het genre leent zich uitermate om interdisciplinair te werken. Via de omweg van de dans, kan men andere kennisterreinen betreden, bijvoorbeeld de filosofie.

Denken is dansen met gedachten

Op het eerste gezicht lijken dans en filosofie bijna elkaars tegengestelde. Het eerste is vooral lichamen terwyl het tweede grotendeels op ratio steunt, of zo luidt toch het cliché. Het Descartiaanse gedachtegoed (‘cogito ergo sum’) plaatste het lichamelijke en zintuiglijke onder de ratio. Dans werd dus als minderwaardig

beschouwd. Hoewel deze opvatting een grote invloed heeft uitgeoefend op het Westerse denken, zijn er ook filosofische stromingen die het lichaam opnieuw hebben opgenomen in hun gedachtegoed (denk maar aan de fenomenologie). Binnen die stroming(en) wordt het denken niet meer beschouwd als iets statisch, maar als een bewegingsproces. Bovendien is dat bewegingsproces van het denken geen puur intellectuele aangelegenheid, maar een wisselwerking tussen het intellect en het lichaam, alsook tussen de wereld en de perceptie van het individu. (Traub 2010: z.p.)

Sinds die herwaardering van het lichaam in de filosofie voelen choreografen zich aangesproken om een directe relatie aan te gaan met een filosoof en zijn denken. Exemplarisch zijn hier bijvoorbeeld: Mathilde Monnier met Jean-Luc Nancy, Deufert en Plischke met Marcus Steinweg, William Forsythe met Alva Noe en Vera Mantero met Gilles Deleuze. Ook de jonge danser/choreograaf Noé Soulier gaat vanuit de dans in dialoog met filosofie (of is het omgekeerd?).

Idéographie, de lecture-performance van Noé Soulier, is letterlijk een choreografie van ideeën.³ De minimalistische voorstelling brengt een polyfonie van uiteenlopende theoretische kaders: flarden tekst uit filosofische geschriften en persoonlijke herinneringen worden tegenover elkaar geplaatst zodat ze elkaar kunnen bevestigen of tegenspreken. De aaneenschakeling van teksten schuift geen eenduidige these of stelling naar voren, er is geen bepaalde telos, stabiele betekenis of eenheid, integendeel: veiligheid en eenduidigheid worden op losse schroeven gezet. In de plaats van een linguïstische representatie van feiten of filosofische gedachten, draait het veeleer om posities en ritmes van woorden en zinnen. Concreet weeft Soulier filosofische teksten van onder andere Averroës, Benveniste, von Uexküll, Heidegger, Merleau-Ponty en Rizzolatti aan elkaar. Hiervoor gebruikt hij narratologische technieken zoals de analepsis, maar ook muzikale strategieën zoals de echo en herhaling. Voor Soulier is het ritme van de tekst even belangrijk als de inhoud, want ritme (en dus de compositie van een tekst) laat niet enkel toe de gedachte beter te communiceren, ritme doet de gedachte ook *ontstaan*. Kortom: denken is een kwestie van ritme, een dans met gedachten. (Wambacq 2012: 42)

Deze lecture-performance wekt vervreemding op bij het publiek. De toeschouwer kan immers onmogelijk de polyfonie van ideeën die naar voren worden gebracht rationeel begrijpen en zal dus moeten overschakelen naar een meer zintuiglijk begrijpen. Uiteraard speelt Soulier hiermee, want het is immers zijn bedoeling dat de toeschouwer de teksten *ervaart*. Bovendien is '[t]he resulting polyphony of thoughts [...] an opportunity to revisit classical theoretical discourse through the live

experience of a construction in progress.’ (Soulier 2011, z.p.) Een tweede bron van vervreemding, is de ruimte. De scène is relatief kaal: er staat een stoel, een tafel en een glas water, meer niet. Soulier vult de ruimte vervolgens met het ritme dat ontstaat door de interactie tussen zijn stem, zijn bewegingen en de verschillende teksten. De vervreemding van de ruimte wordt voornamelijk gecreëerd door haar context: zo speelt deze lecture-performance afwisselend in een theater, een studio, een collegezaal en op een congres. Soulier is dan ook geïnteresseerd in hoe betekenissen kunnen veranderen naargelang de context waarin ze zich bevinden.

Kortom, deze interdisciplinaire lecture-performance waar dans en filosofie hand in hand gaan, brengt geen homogeen geheel, maar creëert een ruimte van metamorfosen, van meervoudige schriftuur, zonder vooroordelen en specifieke moraal. Wat leert ons dit uiteindelijk over de werking van dansperformance als kennisdomein of onderzoeksveld?

Twee verschillende discoursen (het artistieke en intellectuele) worden niet als antagonistisch tegenover elkaar geplaatst, maar worden op elkaar betrokken en van binnenuit getransformeerd.⁴ De *common sense* of bestaande opvattingen en betekenissen (de filosofische teksten van onder andere Averroës en Benveniste) worden niet zonder meer gereproduceerd, maar geïnterpreteerd. Vervolgens worden ze gedeconstrueerd (Soulier kiest slechts enkele losse flarden uit de teksten), uitgedaagd en opnieuw geordend (Soulier weeft verschillende teksten aan elkaar die op het eerste gezicht niets met elkaar te maken hebben). Hierdoor ontstaat er iets nieuws (namelijk ritme en een constant evoluerende constructie).⁵ Wat hier gebeurt, noemt Rudi Laermans dan ook ‘*interpretatief actieonderzoek*’ (Laermans 2012: 48). Onderzoek dat zowel interpreteert als creëert, is dus de unieke kracht van kunst als kennisdomein of onderzoekscultuur.

Kunst biedt zodoende een interessant kennisdomein aan. Nergens anders is er zoveel tolerantie voor tegenstrijdigheden en paradoxen, nergens anders wordt het interpretatief paradigma aangevuld met creatie en nergens anders vindt men zoveel potentieel om de *common sense* te bevragen en te deconstrueren dan in haar kennisdomein of onderzoekscultuur. Bovendien moet de kunstenaar of de performer geen pasklaar antwoord hebben op al de vragen die via zijn of haar kunst worden opgeroepen. De kunstenaar schuift zichzelf immers niet naar voren als een ‘auctoriele verteller of alwetende protagonist’, maar tracht zich (telkens opnieuw) te verhouden tot het onbekende en het niet-weten binnen de creatieve praktijk die tegelijkertijd een bijzonder soort kennis oplevert en veelal ook de toeschouwers uitnodigt mee te denken. (Laermans 2012: 52).

De performancepraktijk als onderzoeksruimte voor autisme

Tot hier toe stond vooral de expliciete infiltratie van theoretische concepten in de performancepraktijk centraal. Als theorie – gaande van het discours over de kunsten tot positieve wetenschappen – een belangrijke voedingsbodem kan zijn voor de creatieve praktijk, zou dat dan omgekeerd ook zo kunnen zijn? Kan de creatieve praktijk bijvoorbeeld een basis vormen voor wetenschappelijk onderzoek?

De werkgroep rond het project *Imagining Autism* is daarvan alvast overtuigd. *Imagining Autism* is een grootschalig onderzoek van de Universiteit Kent (UK) dat het autistische brein in kaart tracht te brengen aan de hand van theaterinterventies. De uiteindelijke doelstelling van dit enorme project is het creëren van nieuwe richtlijnen voor het diagnosticeren van ASS en autisme.

Er werden vijf verschillende theatrale ‘environments’ ontworpen, steunend op postdramatische esthetiek: *onder water, bos, ruimte, onder de stad en noordpoolgebied*. Zo’n ‘environment’ vormt het decor en het onderwerp voor een interactieve performance. Het *Imagining Autism* project gaat met deze verschillende ruimten naar speciale scholen voor kinderen met ASS of autisme. Eens het project op een school start, duurt het tien weken: elke week wordt er gedurende een voormiddag zo’n ‘environment’ opgetrokken. De vijf ruimten komen allemaal twee keer aan bod.⁶

De interactieve performances duren telkens dertig minuten. Vijf performers (allen professionele acteurs of dansers) wachten de kinderen op. Hoewel er een kleine repetitie aan vooraf gaat (het verdelen van rollen, enzovoort), is het toch vooral afwachten wat de kinderen geven. De bedoeling is om hun verbeelding te prikkelen en er vervolgens in mee te gaan. Er is geen enkele vaststaande narratieve structuur die van bovenaf wordt opgelegd, integendeel, er wordt gefocust op de narrativiteit die vanuit het kind komt. Met andere woorden: er is geen bepaalde telos, stabiele betekenis en eenheid die naar voren wordt geschoven. Posities en aaneenschakelingen van woorden, zinnen, tonen en bewegingen die vanuit het kind komen, staan centraal.

Ook het lichamelijke aspect is uiterst belangrijk (oogcontact, aanraking, ...). De ruimten liggen boordevol voorwerpen met een hoog tactiliteitsgehalte. De tactiliteit van een voorwerp is belangrijk omdat autistische kinderen zich daar enorm tot aangetrokken voelen – mensen met ASS of autisme zijn sensorisch namelijk veel gevoeliger dan neurotypische mensen. Via de omweg van deze objecten gaan de kinderen sneller in interactie treden met elkaar of met de performer. Iets wat hen buiten de ‘environment’ vaak veel minder lukt.

Deze interactieve performances prikkelen dus datgene waar een autistisch kind het moeilijk mee heeft (het imaginaire, het communicatieve en het sociale). Bovendien is het hele gebeuren beperkt in plaats en tijd, wat de kinderen structuur en bij uitbreiding veiligheid geeft. Kortom, de interactieve performances zijn op het eerste gezicht voornamelijk een therapeutische interventie. Maar er is meer. Aangezien de onderzoekers het autistische brein in kaart willen brengen, moeten ze zich eerst kunnen inleven in die autistische wereld. Theater of performance lijkt daarvoor het meest geschikte medium:

'Recent neuroscientific discoveries have proved that the brain is plastic and all sensations it experiences continually modify how it perceives the world. *Theatrical performance has the potential to change our experience of the world and therefore, the potential to change our ability to perceive the world in a new way.*' (Shaughnessy 2012: z.p.)⁷

En zoals gezegd biedt de performancepraktijk ruimte voor metamorfose, tegenstrijdigheden en het in vraag stellen van algemeen aanvaarde opvattingen. Dit laatste wordt in het project dan ook expliciet gedaan: *Imagining Autism* gaat in tegen het al te eenzijdige beeld van autisme in de medische wereld. In het medische discours wordt het autismespectrum vooral gedefinieerd aan de hand van beperkingen op het imaginaire, sociale en communicatieve vlak. Het aanhalen van deze drie beperkingen is niet enkel te eenzijdig, het zou ook niet helemaal correct zijn. Zo bleek uit de reeks interactieve performances bijvoorbeeld dat kinderen met autisme wel degelijk verbeelding hebben. Het gaat immers niet enkel en alleen om beperkingen, het gaat in feite vooral om een anders percipiëren van de wereld.

Het onderzoeksteam van *Imagining Autism* bestaat uit zowel theaterwetenschappers als performers, psychiaters, pedagogen en psychologen. De twee disciplines, performance en geneeskunde, staan dus niet als antagonisten tegenover elkaar. Ze worden daarentegen op elkaar betrokken en van binnenuit getransformeerd. Dit wil zeggen dat de bestaande opvatting van de medische wereld over autisme niet gereproduceerd of gerepresenteerd wordt, maar dat ze via de performancekunst geïnterpreteerd, gedeconstrueerd en uiteindelijk opnieuw geordend en aangevuld wordt.⁸ De eigenheid van kunst als kennisdomein of onderzoekscultuur (en dus bij uitbreiding het interpretatief actieonderzoek) wordt hier zodoende ten volle geëxploreerd in functie van een wetenschappelijk doeleinde.

Besluit

Het debat rond de relatie wetenschap en kunst mag dan al eeuwenoud zijn, het is vandaag nog steeds springlevend. Dit essay schetst kort hoe het statuut van de theorie in de kunstpraktijk (meer bepaald in de dansperformance) veranderde en hoe oude kennishierarchieën werden ondermijnd. Het statuut van de theorie in de danspraktijk (en in de kunst in het algemeen) wijzigde aanzienlijk omdat het discours van en over de kunsten steeds meer werd (en wordt) betrokken op de artistieke praktijk. Ook de interdisciplinariteit in de kunst heeft hier een groot aandeel in: wanneer bijvoorbeeld het filosofische discours en de creatieve praktijk op elkaar worden betrokken, heeft dit invloed op beide disciplines en wordt kunst als interpretatief actieonderzoek (en dus als kennisdomein) op het voorplan geplaatst. Het is bovendien ook dat kennisdomein dat centraal stond in de bespreking van zowel *Idéographie* als *Imagining Autism*.

Deze twee projecten hebben duidelijk verschillende doeleinden. Ruwweg kan men zeggen dat Noé Soulier met *Idéographie* voornamelijk een publieke performance (al dan niet een 'lecture-performance') voor ogen heeft, terwijl *Imagining Autism* veeleer inzet op het wetenschappelijke, op het maken van nieuwe richtlijnen voor het diagnosticeren van ASS en autisme. Beide tasten echter wel het potentieel af van de creatieve praktijk die in dialoog gaat met het theoretische domein. In beide projecten speelt het interdisciplinaire een belangrijke rol en wordt de permeabiliteit van de kunst geïllustreerd. Zowel Soulier als het *Imagining Autism* project geloven niet enkel in de uniciteit en het potentieel van de kunst als kennisdomein, ze maken er ook ten volle gebruik van en weten er tegelijkertijd op een esthetische manier mee te communiceren.

Het is inmiddels duidelijk dat kunst als kennisdomein of onderzoekscultuur enkele troeven bezit. Maar kan men kunst als een *zelfstandig kennisdomein* beschouwen? Het hangt er van af. De jongste tijd (lees: de tijd van de academisering van kunstscholen) lopen de debatten over deze vraag hoog op. Wanneer men kunst als een zelfstandig kennisdomein beschouwt naast de positieve wetenschappen en de menswetenschappen, ben ik niet snel geneigd om mee te gaan in die gedachtegang. Deze triade zou namelijk wel eens de dood van de kunst kunnen betekenen, of beter, het hiernamaals van de kunst. Wanneer men kunst in de academische wereld zou opnemen – en dus naast de humane en positieve wetenschappen zou plaatsen – krijgt men een soort postkunst (de zoveelste voetnoot bij M. Duchamp of W. Delvoye). De idee rond het kunstwerk (het discours, het discursieve) wordt bijgevolg belangrijker dan het kunstwerk zelf, met andere woorden: het esthetische komt op de tweede plaats. Dit ondergraaft in feite de kern van kunst, want het

esthetische (de fysieke kwaliteit) moet onlosmakelijk verbonden blijven met de betekenis of de inhoud van het kunstwerk.

Ik sluit me echter wel ten volle aan bij de opvatting dat kunst een zelfstandig kennisdomein vormt wanneer men haar in een andere, veel oudere en diepgaandere triade plaatst: deze van het ware, het goede en het schone. Want naast de epistemologie en de ethiek, uiteraard de esthetiek; naast (tussen en boven) de economie en de politiek, de kunst (de cultuur). En zoals Immanuel Kant reeds wist: alle drie hebben ze hun eigen kennisvorm.

NOTEN

- ¹ Wanneer de danser de rol inneemt van filosoof en/of criticus en de danscriticus die van performer, heeft dat uiteraard implicaties voor het statuut van dans, maar ook voor de danskritiek. Artikels die inzoomen op de 'afstand' en 'nabijheid' van de danscriticus en zijn contante rolverandering zijn: "Een wankele grond voor danskritiek" (2004) van Joris Janssens en "Danscriticus: beroep, rol, personage, performance?" (2004) van Jeroen Peeters.
- ² In *Still Moving* spraken verschillende choreografen/dansers over het ontstaan van hun werk en dus over het belichamen van betekenis terwijl ze 'wandelen', dansen, bewegen. Een ander voorbeeld van een walk-and-talk project is *Untitled 4* (2012) van Christine De Smedt.
- ³ De betekenis 'lecture-performance' leunt in feite aan bij 'walk-and-talk choreografie'. Deze 'walk-and-talk' toont aan hoe het format interdisciplinair kan werken. Aangezien Noé Soulier echter zelf de term 'lecture-performance' hanteert, wordt deze term overgenomen.
- ⁴ Het systeem van binnenuit transformeren met als bedoeling nieuwe mogelijkheden te creëren, is een denkwijze die Noé Soulier al eerder toepaste in zijn voorstellingen. Zo onderzocht, ondermijnende en transformeerde hij de interne logica van het klassieke ballet in *Le Royaume des ombres*.
- ⁵ Er ontstaat dus iets nieuws (het kunstwerk) of er wordt ten minste ruimte gecreëerd voor een zoektocht naar alternatieven en verandering. Dit is wat politicologe Chantal Mouffe een poging zou noemen tot creatie van een 'agonistische situatie'. (Hendrickx en Hillaert 2012: 9-10)
- ⁶ Uiteraard is er een groot verschil wanneer de kinderen (telkens in groepjes van vier) voor de tweede keer zo'n 'environment' betreden. Ze gaan dan bijvoorbeeld verder met het spel dat ze de eerste keer speelden, of breien voort op het verhaal dat ze reeds verzonnen. De herhaling van de 'environments' is voor de kinderen uitermate belangrijk vanwege de herkenning. Ze houden immers van situaties, vormen, mensen, enzovoort die geregeld terugkeren. Ze vormen ankers in de chaos.
- ⁷ Nicola Shaunghnessy volgt hier de gedachtegang van Stephen Di Benedetto.
- ⁸ Zie de link met Noé Souliers manier van denken en werken.

BIBLIOGRAFIE

- HENDRICKX, Sébastien, HILLAERT, Wouter, “De kunst van kritische kunst: een gesprek met Chantal Mouffe”, in: *rekto verso Tijdschrift voor cultuur en kritiek*, jrg. x (2012), nr. 52, pp. 9-12.
- JANSSENS, Joris, *Een wankel grond voor danskritiek*, 2004, beschikbaar op: <http://sarma.be/docs/718>, geraadpleegd op 04/06/2012.
- LAERMANS, Rudi, “De drie culturen en de academisering van de kunsten”, in: *rekto verso Tijdschrift voor cultuur en kritiek*, jrg. x (2012), nr. 52, pp. 47-52.
- LEPECKI, André, *Dance without distance*, 2001, beschikbaar op: <http://sarma.be/docs/606>, geraadpleegd op 04/06/2012.
- PEETERS, Jeroen, *Danscriticus: beroep, rol, personage, performance?*, 2004, beschikbaar op: <http://sarma.be/docs/957>, geraadpleegd op 23/04/2012.
- SHAUNGHNESSY, Nicola in gesprek met VAN GOIDSENHOVEN, Leni, *Canterbury* (Kent), 23/05/2012.
- SOULIER, Noé, *Ideography*, 2011, beschikbaar op: <http://www.wpzimmer.be/default.asp?path=fr8cj86i>, geraadpleegd op 2/06/2012.
- TRAUB, Susanne, UHLANER, Jonathan (vert.), *Dancing is thinking – on the relationship between philosophy and dance*, 2012, beschikbaar op: <http://www.goethe.de/ges/phil/eth/en8820849.htm>, geraadpleegd op 2/06/2012.
- WAMBACQ, Judith, “Ideeën dansen. *Ideography* ideeën doen dansen.”, in: *Etcetera*, jrg. 29 (2011), nr. 127, pp. 41-43.