

# space embodied nederlands

## het begon met het lichaam

De tentoonstelling *Space Embodied: The Russian Art of Movement 1920–1930* toont de ontwikkeling van experimentele dans in de Sovjet-Unie van de jaren '20 en '30. De tentoonstelling kent verschillende thema's, met als middelpunt het menselijk lichaam – naakt, onvoorwaardelijk, individueel, collectief, zichtbaar en transparant – maar bovenal, het lichaam in beweging.

Het lichaam vormde de inspiratie voor het zogenoemde Choreologisch Laboratorium, een onderzoekscentrum in Moskou dat actief was van 1923 tot 1929. Naast het organiseren van debatten, seminars en performances was dit centrum verantwoordelijk voor een de jaarlijkse tentoonstelling met de titel *The Art of Movement*. Het Choreologisch Laboratorium was onderdeel van de Russische Academie voor Kunstwetenschappen, die in 1921

# the russian art of movement 1920–1930

door Vasilii Kandinsky was opgericht. Het instituut vormde een uniek interdisciplinair onderzoekscentrum naar beweging in relatie tot beeldende kunst, theater, muziek, filosofie en andere kennisgebieden. Het centrum heeft een belangrijke rol gespeeld in de ontwikkeling van de *danse plastique*, beter bekend als vrije dans.

Het Choreologisch Laboratorium was het geesteskind van drie uitzonderlijke mensen: de kunstenaar Oton Engel's (Moskou, 1880– na 1946) en de critici en kunsthistorici Aleksandr Larionov (Moskou, 1889–1954) en Aleksei Sidorov (Moskou, 1891–1978). Larionov was directeur en Sidorov (onofficieel) co-directeur. Engel's, een getalenteerde tekenaar documenteerde de bewegingsexperimenten in het centrum, in samenwerking met talloze fotografen.

Larionov en Sidorov onderzochten verschillende media en technieken om dans te documenteren.

Het Nieuwe  
Instituut

programma  
Jaarthema's

curator  
Nicoletta Misler

dossier  
Olympische spelen

onderzoek  
Anastasia Lesnikova

art director  
Johannes Schwartz

project  
Space Embodied.  
The Russian Art of Movement

grafisch en ruimtelijk ontwerp  
Experimental Jetset

De Olympische Spelen van 2016 vormen de aanleiding voor een programma over de maakbaarheid en esthetisering van het lichaam. *Space Embodied* biedt aan de hand van een installatie een historisch perspectief op het streven naar een bevrijd lichaam.

# space embodied

In hun ogen was een symbolische representatie van dansbewegingen net zo waardevol als moderne technologieën als fotografie en film. Onlangs zijn enkele archieven met dit fotomateriaal opnieuw onderzocht.

*Space Embodied: The Russian Art of Movement 1920–1930* toont een brede selectie archiefmateriaal, gemaakt door de meest vooraanstaande fotografen van die tijd – van de picturalistische fotograaf Nikolai Svishchov-Paola tot sportfotograaf Andrei Teleshev. Zij waren lid van het prestigieuze Russische Fotografengenootschap, een befaamd instituut dat nauwe relaties onderhield met het Choreologisch Laboratorium.

In de jaren '20 werkten vooruitstrevende choreografen als Inna Chernetskaia, Kas'ian Goleizovsky, Lev Lukin en Aleksandr Rumnev samen met het Choreologisch Laboratorium. Hun specifieke visie op het lichaam in beweging heeft een blijvende stempel gedrukt op de geschiedenis van de hedendaagse dans in Rusland.

Het Choreologisch Laboratorium speelde een belangrijke rol in de ontwikkeling van dans nadat het Ministerie van Volkseducatie in Moskou in 1924 om politieke redenen verschillende dansstudio's ontmantelde, waaronder de *Association of Rhythmists* van Nina Aleksandrova en de *Studio of Harmonious Gymnastics* van Liudmila Alekseeva. Als gevolg hiervan verdwenen de meer grensverleggende experimenten uit het publieke beeld. Het naakte lichaam, de radicale performances en de extatische elementen die zo kenmerkend waren voor de *danse plastique*, werden alleen nog maar toegankelijk voor een beperkte kring van intimi, onder meer tijdens de tentoonstellingen van het Choreologisch Laboratorium.

De nieuwe visie op beweging die rond het Choreologisch Laboratorium werd verkend is van grote betekenis geweest voor de ontwikkeling van dans. Zo toont *Space Embodied* onder meer de invloed van deze ideeën op de gymnastische parades van Stalin. Tegelijkertijd schetst de tentoonstelling een beeld van de nieuwe Sovjet-preutsheid van de vroege jaren '30, waarin Goleizovsky zijn 'meisjesachtige' scenografische ideeën naar film wist te vertalen. Vaak anoniem, maar altijd succesvol, zoals in Grigorii Aleksandrov's *Circus* (1936, Mosfilm). Deze film

# the russian art of movement 1920–1930

bevat spectaculaire dansscènes van de hand van Goleizovsky, hoewel zijn naam niet voorkomt in de aftiteling.

Nicoletta Misler

# space embodied space

## 1: space

Vrije dans werd gekarakteriseerd door de beweging van het lichaam, de perceptie van licht en een bijzondere interesse in de muziek van de natuur en de kosmos. Het decor werd tot zijn meest essentiële elementen teruggebracht en uitvoeringen werden vaak in de buitenlucht georganiseerd. Binnen deze nieuwe ruimte, vormgegeven door mensen als Alexandra Exter, Kas'ian Goleizovsky of Lev Lukin, werd acrobatiek gekoppeld aan extase, lichamelijke opvoeding aan emotie, uiterlijke expressie aan innerlijk sentiment en de symboliek van het choreografisch ontwerp aan de perfectie van de fysieke beweging.

## decorontwerp

In de vroege jaren '20 vormde het decor van de vrije dans een podium voor vooruitstrevende, avantgardistisch ontwerppraktijken. Deze minimalistische decors bestonden uit stoelen, ladders en steigers. Het meest sprekende voorbeeld is het decorontwerp van Alexandra Exter voor het *Ballet Satanique* dat Goleizovsky in 1922 voor het Drambalet choreografeerde. In datzelfde jaar ontwierp Goleizovsky een steigerconstructie voor een ballet gebaseerd op Prokofiev's *Sarcasms*. Dit ontwerp werd in samenwerking met de kunstenaar Boris Erdman verder uitgewerkt in het decorontwerp van *Faun* (naar Debussy's *L'Après-midi d'un Faune*). Het decor van deze productie, die op 16 augustus 1922 werd uitgevoerd in het Hermitage Theater in Moskou, toonde onder meer een ladder, leunend tegen een muur – een krachtig symbool voor het nieuwe, minimalistische decor. Het decorontwerp voor *Faun* was een complexe constructie van balken en staven, bijeengehouden door touw. Het ontwerp vormde een precair evenwicht – een 'onmogelijk' decor en een radicale versie van de houten structuren van de Constructivisten.

## het nieuwe lichaam (naakt en gekleed)

Kas'ian Goleizovsky, Lev Lukin en Aleksandr Rumnev behoorden tot de meest vernieuwende choreografen van het moment. Net als danseres Inna Chernetskaia, die het erotische hoogtepunt van de *danse plastique* belichaamde en zo de muze werd voor kunstenaars, fotografen en kunsthistorici, die in haar een herontdekking zagen van de klassieke oudheid. Scènes met naakte lichamen, vaak met koppels in de meest onmogelijke acrobatische posities, waren

# the russian art of movement 1920–1930

al langer een favoriet onderwerp voor picturalistische fotografen, die gefascineerd waren door de sierlijke lijnen van het naakte lichaam tegen doorschijnende of decoratieve achtergronden.

Dit thema kende veel variaties, zowel in de studio met zijn tapijten, gordijnen, vloerkleedjes en andere ornamenten, als in de open lucht, met jonge meisjes in doorschijnende tunieken, poserend naast klassieke friezen of leunend tegen de neoklassieke sculpturen van het Keizerlijk Rusland. Maar deze classificerende *bric-à-brac* diende ook een meer obscuur doel; het doorbreken van een taboe op erotiek. In de tussentijd pleitten kunstenaars en critici voor de noodzaak het lichaam te ontbloten om zowel haar fysieke als psychologische beweging beter te kunnen bestuderen. Hieruit blijkt dat het discours over het naakte versus het geklede lichaam complexer was dan het traditionele conflict tussen erotiek en puritanisme.

Wat de vrije dans betreft was 1922 een bijzonder jaar, met onder meer Yurii Ars's *Evenings of the Denuded Body*, Lukin's *Evenings of the Liberated Body* en Goleizovsky's uitvoering van *Faun*. Lukin's performance van excentrieke dansen met naakte dansers ontlokte vanzelfsprekend sterke en voorspelbare reacties als 'Erotiek of Pornografie?', 'Stop de Pornografie!', etc. Rumnev herinnerde zich zijn samenwerking met Lukin: "Mensen dansten naakt, ze dansten op blote voeten en in ondergoed met abstracte patronen en droegen strakke kapsels. Dit bevestigde dat het naakte lichaam het beste kostuum was voor dans." (*A. Rumnev: "Vospominaniia. 'Minuvshchee prokhodit predomnoi'"*. Geciteerd uit E. Surits and T. Kasatkina, eds.: *Aisedora. Gastrol'i v Rossii, M: Artist. Rezhisser. Teatr, 1992, p. 364*).

## biografieën

### inna chernetskaia

Inna Samoilovna Chernetskaia (1894–1963) was een danser en choreograaf, geboren uit een Joods geslacht. Ze studeerde natuurwetenschappen aan de universiteit van Berlijn, terwijl ze lessen volgde in de dansstudio van Elizabeth Duncan. In München volgde ze danslessen bij Rudolf von Laban en ritmische gymnastiek bij Emile Jacques-Dalcroze. Na haar terugkomst in Moskou in 1915 opende ze haar Studio voor Synthetische Dans, waar ze choreografieën

# space embodied space

ontwikkelde op de muziek van Frédéric Chopin en Serge Rachmaninoff. Daarnaast ontwikkelde ze choreografieën op basis van dans, pantomime en drama, waaronder *Dance macabre* (Camille Saint-Saëns). Onder de noemer 'synthetische dans' bracht ze klassieke en vrije dans samen met dramatische expressiviteit en acrobatiek. Rachmaninoff noemde haar de "demonische" Chernetskaia. Wellicht was zij dankzij haar Bohemien levensstijl wel de perfecte belichaming van de vrije dans als de Dionysische 'bevrijding' van het lichaam van kleding en kleinburgerlijke regels. In 1924 werd haar studio onderdeel van het Choreologisch Laboratorium.

Op 17 december 1923 presenteerde Inna Chernetskaia het ballet *Pan* in het Bolshoi Theater. De daaropvolgende zomer ontwikkelde ze een radicale bewerking van deze uitvoering, met een groep halfnaakte dansers, extatisch, wild en Dionysisch, in een natuurlijke atmosfeer. Net als andere dansers uit de vrije dans vond Chernetskaia inspiratie in het idee dat muziek, dans en het lichaam voortkwamen uit de natuur en thuishoorden in de open lucht.

## isodora duncan

Isodora Duncan (1877-1927) was werkzaam in Moskou en St. Petersburg. Met haar pleidooi voor een herwaardering van de Griekse dans, zoals afgebeeld in sculpturen en op vazen, brak zij met de strikte regels van het klassieke ballet en baande ze een weg voor de vrije dans. Dansend op blote voeten en in Griekse tunieken combineerde Duncan beeldende kunst, dans en muziek in haar choreografieën. Ze gold als de bevrijdster van de het vrouwelijk lichaam; ze bevrijdde de voeten van ballerina's van de beperkingen van spitzes (haar leerlingen werden 'Blootvoeters' genoemd) en ontdeed danseressen van het klassieke korset.

Duncan's choreografieën markeerden het begin van een revolutie in de hedendaagse dans en hadden een enorme invloed op de Russische danswereld. In oktober 1921 opende zij haar eigen dansschool in Moskou, die actief was tot 1929. Duncan liet zich graag fotograferen te midden van haar jonge leerlingen. Ze leek een innerlijke, primitieve vorm van expressie te herkennen in de kinderlijke spontaniteit van deze jonge meisjes in hun tunieken. Later werden haar leerlingen in Rusland vooral bekend als de 'dunkaniaty' (duncanettes).

# the russian art of movement 1920-1930

Tijdens haar eerste verblijf in Rusland werd Duncan dankzij haar etherische voorkomen vaak omschreven als nimf. Ze werd afgebeeld als een stralend, buitenaards wezen. Alsof zij zweefde op het licht op een verder leeg podium. Kunstenaars benadrukten de natuurlijke zachtheid van haar bewegingen, de sierlijke beweging van haar armen, handen en gedraaide polsen, en de afwezigheid van niet alleen een conventioneel decor, maar zelfs elke vorm van een aardse referentie.

## aleksandr rumnev

Aleksandr Rumnev (1899-1965) was een experimenteel danser, acteur, choreograaf en mimespeler. Hij was ook een van de belangrijkste vernieuwers van het vroege Sovjet ballet. Na zijn opleiding in ritmiek, klassieke dans en pantomime volgde hij lessen aan de dansschool van Liudmila Alekseeva en sloot hij zich aan bij het Kamertheater van Aleksandr Tairov. Hier ontwikkelde hij zijn eigen visuele en choreografische beeldtaal, die hij baseerde op een combinatie van ritmische beweging, expressie en pantomime.

Tussen 1920 en 1922 speelde hij een belangrijke rol in Lev Lukin's *Evenings of the Liberated Body*. Hierna initieerde hij zijn *Evenings of the New Dance*, in samenwerking met Vera Drutskaja en haar man Boris Erdman, die de kostuums ontwierp. Na hun langverwachte ontmoeting in 1921 ontstond een vriendschap tussen Rumnev en Duncan, ondanks het feit dat Rumnev nooit een fervent aanhanger zou worden van haar visie op dans.

Als gevolg van een anti-homoseksualiteit campagne in 1934 voelde Rumnev zich genooddaakt Moskou te verlaten en zijn werk voort te zetten in kleinere, regionale theaters. In juli 1938 werd hij beschuldigd van spionage en voor een jaar opgesloten in een gevangenis in Kuibyshev.

In 1940 verhuisde hij terug naar Moskou en werd docent podiumbeweging bij Mosfilm. Rumnev zag de *danse plastique* als de expressie van innerlijke intuïtie, schoonheid en intellect. Levin Lukin omschreef de iconische status van Rumnev en zijn fysieke uitstraling als volgt: "Als drager van de beweging, danst [de danser] alleen voor zichzelf. Op deze manier ervaart hij wat Narcissus ervaart wanneer hij naar zijn eigen spiegelbeeld kijkt ... de expressiviteit van de danser bereikt een

# space embodied space

vorm van extase als gevolg van de intensiteit van zijn bewegingen". (*L. Lukin: "O tantse" in Teatral'noe obozrenie, Moksou, 1922, No. 4, p. 4).*

## lev lukin

Lev Ivanovich Lukin (1892–1961) was danser en choreograaf. Hij volgde pianolessen bij Mikhail Gnesin en studeerde piano aan het Conservatorium van Moskou. Door middel van muziek kwam hij in aanraking met dans, in eerste instantie mede dankzij Antonina Shalomytova. In 1920 organiseerde hij het Vrije Ballet van Moskou, een radicale dansuitvoering op de muziek van Sergei Prokofiev en Aleksandr Skriabin. In zijn choreografieën verkende Lukin nieuwe vormen van de *danse plastique* en probeerde hij het menselijk lichaam te bevrijden van de strenge regels van het klassieke ballet. Tegelijkertijd onderschreef hij de noodzaak van deze traditie in de opleiding van nieuwe dansers. Om deze reden werd Lukin vaak beschuldigd van het maken van pornografie. Zijn eigenlijke doel was een nieuwe synthese te vinden, met muziek als verbindend element. Aleksandr Rumnev, Vera Drutskaia en Inaida Tarkhovskaia behoorden tot zijn favoriete dansers.

In het voorjaar van 1926 ging het Vrije Ballet van Moskou op tournee door Rusland. Na hun terugkomst in Moskou ging de groep uit elkaar en verhuisde Lukin naar Bakoe. Toen hij in 1936 terugkeerde naar Moskou werd hij directeur van de Duncan Studio. In 1939 werd Lukin gearresteerd in Frunze. Na zijn vrijlating keerde hij terug naar Moskou, waar hij in obscuriteit overleed.

De langgerekte lijnen van Rumnev's lichaam, die werden benadrukt door de gespannen spieren in zijn hoekige poses, waren een bron van inspiratie van choreograaf Lukin, picturalistische fotograaf Nikolai Svishchov-Paola en kunstenaar Grigorii Zimin: "De kunst van de choreografie onthult de intentie van de beweging die intrinsiek is aan het lichaam. Muziek en levenskracht weerklinken in de inerte kracht van het lichaam en bevestigen haar essentiële principes in de vorm van ritmische beweging". (*Skriabin v tantse Lukina, Moskou: Steklografiia pri Institute vostokovedeniia, 1922, p. 11*)

Duncan's fundamentele bijdrage aan de Russische avant-garde dans was de verdwijning van het podium, zoals in Lukin's balletuitvoering *Sappho*. "In essentie is dit niet dans. Duisternis. Een groep

# the russian art of movement 1920–1930

wordt gevormd in de duisternis. Licht – een groep verschijnt. Opnieuw duisternis – een nieuwe vorm". «*Balet Lukina. Raskaiavshiisia greshnik*» in *Teatr i muzyka, Moskou, 1923, No. 30, pp. 996-97*)

Voor zijn balletuitvoering *Sappho* ontwierp Lev Lukin een decor dat bestond uit een ovaal platform met steile, bijna piramidale loopbruggen, die de enige voorwerpen in het decor vormden. Het resultaat toonde gelijkenissen met het eenvoudige ontwerp van de decors van Goleizovsky.

## vera drutskaia

Danser Vera Drutskaia (Moskou, 1898–1946) was de vrouw van kunstenaar Boris Erdman. Goleizovsky, Lukin en andere moderne choreografen waren gecharmeerd van haar flexibele dansbewegingen. In 1922 creëerde Lukin de acrobatisch dans *Variété* voor haar. Goleizovsky, die onder de indruk was van de elasticiteit van haar rug, nodigde haar uit een nieuwe interpretatie te ontwikkelen van Spaanse dansen, op de muziek van Isaac Albéniz en Enrique Granados. In 1924 was ze te zien in een dansvoorstelling tijdens de 'avond van burgerlijke dansen' in Yakov Protazanov's film *Aelita*.

## kas'ian goleisovsky

Kas'ian Goleisovsky (1892–1970) was een choreograaf, danser en kunstenaar die bekend was om zijn radicale experimenten met het lichaam. In zijn choreografieën liet hij zien dat in extase dansen niet noodzakelijkerwijs samenhangt met een gebrek aan techniek of professionaliteit. Tijdens het begin van de 20ste eeuw combineerde hij zijn opleiding klassieke dans met danslessen bij Michel Fokine en, in 1907, bij Isadora Duncan. In 1909 werd hij werkzaam bij het Maryinsky Theater en het Bolshoi Theater in Moskou (tot 1918) waar hij tot 1925 de leiding had over zijn eigen dansgroep, het Moskou Kamer Ballet.

Goleizovsky was een strenge leraar, die veel discipline eiste van zijn studenten en artiesten. Hij componeerde verschillende eenakters voor ballet, waaronder *Salomé* (naar Richard Strauss) en *Faun* (naar Claude Debussy's *L'Après-midi d'un faune*). In 1925 stelde hij choreografieën samen voor Sergei Vasilenko's *Joseph the Beautiful*. Nadat het Kamer Ballet opsplitste werkte hij samen met Bolshoi, de schouwburgen van Moskou en Leningrad (1928–29) en componeerde hij toonaangevende choreografieën voor films in de jaren '30.

# space embodied space

Goleizovsky kon twee of meer dansers tot één enkele entiteit transformeren met een gedefinieerde omlijning van hun gezamenlijke beweging:

“Goleizovsky creëert bewegingen van cirkels en spiralen ... Goleizovsky is dynamisch en zijn choreografie vormt een onophoudelijke beweging. De poses zijn ‘onstabiel’ en zetten een nieuwe stap in de ontwikkeling van het gebaar [...]”. (N. L’vov: “Goleizovsky i Lukin. V poriadke diskussii” in *Ermitazh, Moskou, 1922, No. 11, p. 6.*)

In 1925 ontwierp Goleizovsky in Moskou een decor voor de balletuitvoering van *Joseph the Beautiful*, dat hij een jaar later ook gebruikte in het Odessa Theater voor Opera en Ballet. Het decor deed denken aan een sportschool – met sportapparaten en trainende atleten – en markeerde een keerpunt in de ontwikkeling van decorontwerp voor de *danse plastique*.

Goleizovsky had een voorliefde voor de danser Vasilii Efimov, met wie hij een serie van orgiastische dansen ontwikkelde die refereerden aan Art Nouveau. Dankzij zijn gevoeligheid, energie en lange en goed ontwikkelde benen, die hem in staat stelden grote sprongen te maken, werd hij vaak vergeleken met de beroemde danser Vaslav Nijinsky. Een aantal schilderijen en tekeningen van Goleizovsky benadrukken de expressieve sublimatie van de erotische omhelzing in de getrainde lichamen van zijn jonge dansers. Volgens Goleizovsky bestond dans altijd uit een samenkomst. Omgekeerd was een samenkomst altijd een soort dans, een natuurlijke dans die ook zichtbaar was bij dieren en insecten, in het bijzonder bijen en vlinders, wiens beweging hij reduceerde tot een formeel gebaar die het lichaam kon ontstijgen.

## **circus**

In de jaren ‘20 werd het circus door dansers en choreografen gezien als een creatieve ruimte waar de ideologie van de Sovjet-Unie nog geen vat op had weten te krijgen. Als gevolg hiervan betrokken ze acrobatiek, contortionisme, fitnessapparatuur en eenvoudige rekwisieten in hun performances, die vaak doordrongen waren van komedie, improvisatie en politieke provocatie. Het toneel van het circus, de piste, werd opgevat als een experimentele ruimte. Het ogenschijnlijk lege podium werd in de vrije dans ingezet als een open ruimte waar met attributen gewerkt kon worden. Bovendien vereiste zowel het

# the russian art of movement 1920–1930

circus als de dansstudio een strenge discipline van de performers.

Verschillende leden van het Choreologisch Laboratorium, waaronder Kas’ian Goleizovsky en Lev Lukin, waren werkzaam bij het circus en het circustheater. De populaire clown Vitalii Lazarenko (1890–1939) was actief in beiden en vormde tevens een nieuwe inspiratiebron voor deze cultuuruitingen. Vooral de aanhangers van het zogenoemde ‘ekltsentrika’ of ‘excentrisme’ hadden een bijzondere interesse in het circus. Zo ontleende choreograaf Nikolai Foregger acrobatische bewegingen uit het circus in zijn mechanische dansen voor zijn dansstudio Mastfor, net als decoratieve elementen als aandrijfriemen, emmers en wielen.

Contortionisme is een specifieke lichaamstraining die nauw verbonden is aan het circus. De interesse vanuit de vrije dans zou kunnen verklaren waarom het ‘natuurlijke’ lichaam werd verworpen in het voordeel van vervorming en contorsie. Dergelijke poses zijn te zien in verschillende foto’s die gemaakt werden tijdens ‘voyeuristische’ experimenten in het Choreologisch Laboratorium.

Sinds 1919 werkte de kunstenaar Boris Erdman voor het circus, waar hij speciale kostuums ontwierp om de bizarre bewegingen van clowns te accentueren. Historicus Aleksei Sidorov zei hierover: “Boris Erdman’s interesse in dans komt voort uit zijn achtergrond in het [staats]circus ... De kostuums die hij ontwierp voor Vitalii Lazarenko zijn interessant [omdat] zij met hun scherpe hoeken, asymmetrie en accenten het probleem van een interne karakterisering blootleggen”. Boris Erdman antwoordde: “Het is belangrijk dat de kunstenaar het publiek niet verblindt met vreemde kleuren, maar juist de beweging van de performers zo levendig mogelijk uitdrukt, door deze bewegingen eerst te bestuderen”. De futuristische dichter Vadim Shersenevich schreef ooit: “Ik vergeet nooit hoe Lazarenko rond Boris Erdman hing terwijl Erdman de schetsen voor zijn nieuwe kostuum maakte, en hoe Lazarenko die kostuums gebruikte als uitgangspunt van zijn performance”. (V. Shershenevich: «*Neobkhodimo vmeshatel’stvo*» in *Zrelishcha, Moskou, 1922, No. 22, p. 15*).

“De bewegingen binnen fysieke trainingen, in combinatie met ruimtelijke elementen, creëren

# space embodied space

een bijzondere fusie, omdat in deze samenstelling de bewegingen die een ruimtelijke vorm volgen een impressie van schoonheid geven. Een ander voorbeeld van dit streven naar een artistieke ruimtelijke ordening kan men vinden in de tripartiete vrije piramidale bewegingen die de ruimte organiseren in piramideachtige vormen. (A. Larionov: «Teoriia i praktika fizkul'tury» in A. Larionov et al.: *Teoriia i praktika fizkul'tury. Sbornik nauchnykh trudov i statei po voprosam fizicheskoi kul'tury, Moskou: VMSFK, 1925, p. 80*).

# space embodied body

## 2: body

Het menselijk lichaam in beweging vormde het middelpunt van het onderzoek door het zogenoemde Choreologisch Laboratorium. Tijdens de jaren '20 – een cruciale periode in de ontwikkeling van de Sovjet-cultuur – wilde het onderzoekscentrum verkennen hoe en met welke middelen het lichaam gevisualiseerd kon worden door middel van beweging, en hoe dit lichaam in beweging werd gerepresenteerd in dans, gymnastiek, op de werkvloer en in het dagelijks leven. In de vroege jaren '20 richtte het onderzoek naar de vrije dans zich op het lichaam als toonbeeld van sensualiteit. Dit betrof niet noodzakelijkerwijs het vrouwelijke lichaam, maar ook de abstracte elegantie van Rumnev's mannelijke lichaam, met diens provocerende lichte benadering van homoseksuele schoonheid.

Fotografie werd het meest gebruikte medium om het lichaam in beweging weer te geven, zowel in de studio als in de openbare ruimte. In 1922 schreef Sidorov: “In de schilderkunst hebben we het oog, in de muziek het oor, in architectuur de ervaring van ruimte, in dans het lichaam ... Het is onze plicht om de materialiteit van het lichaam te begrijpen binnen de contouren van pure dans .... als de basis van alle kunst.

Al het onderzoek [binnen de kunst], naar de rol van kostuumontwerp of naakt in de kunst van dans, moet in deze context verkend worden.” (A. Sidorov: «Ocherednye zadachi iskusstva tantsa» in *Teatr i studii, M, 1922, No. 1-2, p. 16*).

De eerste impuls om het lichaam te bevrijden van de tutu, de institutionele bagage van het klassieke ballet en diens beklemmende visie op beweging werd geïnitieerd door Duncan en impliciet gemaakt in het logo van haar dansschool in Moskou: ‘Een vrije geest kan alleen bestaan in een vrij lichaam’. Met andere woorden, dans moest niet alleen worden bevrijd van kledingvoorschriften, maar er moest ook ruimte worden gegeven aan ook innerlijke emoties, een streven waar haar leerlingen zich met grote toewijding achter schaalden.

## volgelingen van duncan, biografieën

### liudmila alekseeva

Liudmila Alekseeva (1890–1964) was danser, pedagoog en pionier in de bewegingskunst. Alekseeva's *Studio of Harmonious Gymnastics* was

# space embodied body

een van de meest belangrijke Russische scholen voor *danse plastique*, niet in de laatste plaats omdat het zich inzette voor een harmonieuze ontwikkeling van het vrouwelijke lichaam. Na een reis door Europa tussen 1911 en 1913 werd zij lid van de *Central Studio of Proletcult* en produceerde ze onder meer een *Marseillaise* waar zelfs Lenin enthousiast van werd. In 1924 werd de studio samengevoegd met de Russische Academie voor Kunstwetenschappen onder de titel *Art of Movement*. Hier deed Alekseeva onderzoek naar het principe van natuurlijke beweging. Zij stelde dat gymnastiek een actieve artistieke houding behoeft en dat esthetische vervoering en fysieke training één zijn. Een belangrijk element in haar trainingssysteem was de afwisseling tussen inspanning en rust. Dit zou een zachte en golvende wisselwerking hebben.

“Alekseeva probeert een levensstijl te ontwikkelen. Ze is eerder geïnteresseerd in het leven dan in theater, eerder in de mens dan in kunst. Zij ontwikkelt en bevrijdt het menselijk lichaam ... om op deze manier mensen de mogelijkheid te geven zelfcontrole te hebben. Mensen die kunnen bewegen en in het leven op eigen benen kunnen staan.” (V. Mass: “*Khoreostudii i shkoly. Masterskaia L. Alekseevoi*” in *Zrelishcha, Moskou, 1923, No. 43, p. 7*).

Het iconische beeld van Liudmila Alekseeva's systeem komt voort uit haar beroemde ballet *Dying Birds* (naar de muziek van Frédéric Chopin's *Revolutionary Etude* [Opus 10, No. 12]), waarin een jong meisje haar arm uitstrekt en haar hoofd licht naar achteren buigt. Dit vaak herhaalde principe benadrukt een van de fundamentele elementen in Alekseeva's 'harmonieuze gymnastiek' – de vloeiende bewegingen van het lichaam, in het bijzonder van het hoofd en de nek.

## geptakhor

De dansgroep Geptakhor (Heptachor; van het Griekse 'de zeven kunsten') was actief in St. Petersburg-Leningrad van 1913 tot 1935. De groep was opgericht door danser Stefanida Rudneva (1890–1989) en kunstenaar en danser Natal'ia Enman (1889–1961). Geptakhor was de meest actieve 'Duncanistische' groep in St. Petersburg, totdat de groep overstapte naar een meer experimentele vorm van dans. Tussen 1924 en 1927 en in samenwerking met de kunstenaars Boris en Mariia Ender, discipelen van de 'organische school' van Mikhail Matiushin, deed Geptakhor onderzoek naar drie onderwerpen: perceptie van

# the russian art of movement 1920–1930

ruimte, perceptie van kleur en perceptie van natuur. Boris Ender liet de Geptakhorianen als groep geblinddoekt door de ruimte bewegen om zo gezamenlijk een nieuwe blik op ruimtelijkheid te ontwikkelen.

Mariia Ender, de zus van Boris, was werkzaam in het Kleurlaboratorium met Matyushin. Samen met Enman onderzocht zij de perceptie van kleur. Zo werd bijvoorbeeld onderzocht hoe een toeschouwer met één gesloten oog na verloop van tijd veranderingen in kleur en achtergrondkleur waarneemt. De tabellen die zij op basis van dit onderzoek samenstelde toonden een gelijkenis met de tabellen die Enman gebruikte tijdens groepsessies. Daarnaast werden in deze sessies gekleurde rasters gebruikt om niet alleen het lichaam, maar ook de artistieke verbeelding te bevrijden.

## het choreologisch laboratorium

Het lichaam in beweging vormde de inspiratie voor de oprichting van het Choreologisch Laboratorium (1923–1929), een interdisciplinaire denktank van kunstenaars, kunsthistorici, architecten, muzikanten en wetenschappers. Het Choreologisch Laboratorium was onderdeel van de Russische Academie voor Kunstwetenschappen, die in 1921 door Vasilii Kandinsky was opgericht. Het instituut vormde een uniek interdisciplinair onderzoekscentrum naar beweging in relatie tot beeldende kunst, theater, muziek, filosofie en andere kennisgebieden en heeft een belangrijke rol gespeeld in de ontwikkeling van de *danse plastique*.

Het Choreologisch Laboratorium verrichtte baanbrekend onderzoek naar wat men 'The Art of Movement' noemde, een kunstvorm waarin muziek, ruimtelijkheid en beeldende kunst samenkomen door het menselijk lichaam als medium centraal te stellen. Het laboratorium onderzocht hoe beweging gerepresenteerd kon worden in zijn talrijke kinetische verschijningsvormen – gebaar, mime, dans, gymnastiek, emotionele expressie en klassieke bewegingsleer. Dit onderzoek werd zowel op theoretische als praktische basis ontwikkeld, met ondersteuning van diverse *danse plastique* scholen en studio's.

Het Choreologisch Laboratorium was het geesteskind van drie uitzonderlijke mensen: de kunstenaar Oton Engel's (Moskou, 1880–na 1946) en de critici



# space embodied body

en kunsthistorici Aleksandr Larionov (Moskou, 1889–1954) en Aleksei Sidorov (Moskou, 1891–1978). Larionov was directeur en Sidorov (onofficieel) co-directeur. Engel's, een getalenteerde tekenaar documenteerde de bewegingsexperimenten in het centrum, in nauwe samenwerking met talloze fotografen. Toen de Academie van Artistieke Wetenschappen in 1929 werd ontmanteld verdween ook het Choreologisch Laboratorium.

## oton engel's

Oton (Otton) Engel's (Moskou 1880–na 1946) was kunstenaar, bibliofiel en gepassioneerd boekverzamelaar. Engel's was een van de meest actieve leden van het Choreologisch Laboratorium en woonde vrijwel alle activiteiten bij. Hij werkte nauw samen met de dansstudio's van Vera Maïia en Valeriia Tsvetaeva en maakte met hulp van professionele fotografen tekeningen van specifieke poses, zowel uit de danse plastique als het klassiek ballet. Op elke tekening die hij maakte werd het exacte uur van de uitvoering vermeld. Hij stelde albums samen van diverse foto's van dansers en choreografen. In 1930 werd hij gearresteerd en belandde hij in de gevangenis. De datum en de precieze omstandigheden rond zijn dood zijn tot op de dag van vandaag onduidelijk.

## aleksandr larionov

Aleksandr Larionov's (Moskou, 1889–1954) aantrekking tot de vrije dans kwam voort uit een diepe passie voor ritmiek en euritmie. Net als veel andere intellectuelen in die tijd, benaderde Larionov zijn onderzoek vanuit verschillende disciplines. Hij was actief binnen de filosofie, de wiskunde, cinematografie en zelfs luchtfotografie. Hij studeerde aan het Archeologisch Instituut van Moskou, nam deel aan etnografische expedities en was tussen 1920 en 1925 professor in alfabetische tekens op de Hogeschool voor de Kunsten in Moskou (VKhUTEMAS), waar zijn interesse in beweging verder werd aangewakkerd.

In 1921 publiceerde Larionov zijn eerste essay over de *danse plastique* in het tijdschrift *Zhizn' iskusstva*. In de jaren '20 deed hij onderzoek aan de Russische Academie voor Kunstwetenschappen naar de onderlinge relaties tussen beweging, ruimte, geluid en kleur. Hij gaf lezingen over dit onderwerp en was samen met Aleksei Sidorov directeur van het Choreologisch Laboratorium. Daarnaast verkende hij sport en gymnastiek in relatie tot beweging, was hij de

# the russian art of movement 1920–1930

secretaris van de Commissie voor Populaire Dans bij de Hoge Raad voor Lichamelijke Opvoeding en hielp bij het organiseren van de Spartakiada in 1928.

## aleksei alekseevich sidorov

Aleksei Alekseevich Sidorov (Moskou, 1891–1978) was kunst- en danshistoricus, grafische kunstexpert en verzamelaar. Nadat zijn middelbare schooltijd trad Sidorov toe tot de *Little Circle for the Study of Symbolism*, waar hij Aleksandr Larionov ontmoette. Als student aan de afdeling Architectuur en Kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Moskou verbleef hij in 1913 enige tijd in München, waar hij Vasilii Kandinsky ontmoette. In München werd hij een van de protagonisten in de levendige discussies rond het door Kandinsky geïnspireerde *Klänge* en zijn interesse in expressionistische dans. In 1915 schreef Sidorov een lang essay hierover, dat hij in 1923 verder zou uitwerken tot de eerste Russische monografie over vrije dans. Na zijn terugkomst in Moskou in 1914 werd Sidorov leraar kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Moskou. Daarnaast was hij werkzaam bij het Alexander III Museum voor Schone Kunsten en volgde hij lessen in ritmische gymnastiek bij Proletcult. In 1921 stichtte Sidorov in samenwerking met Kandinsky de Russische Academie voor Artistieke Wetenschappen, waar hij secretaris van academische zaken werd en drie jaar later samen met Aleksandr Larionov het Choreologisch Laboratorium oprichtte.

## de vier art of movement tentoonstellingen

Het Choreologisch Laboratorium toonde de tussentijdse resultaten van het onderzoek tijdens de vier *Art of Movement* tentoonstellingen, die tussen 1925 en 1928 werden georganiseerd in Moskou. Een van de meest interessante onderdelen van de tentoonstellingen was de visuele confrontatie tussen mediabeelden van dansuitvoeringen en de verschillende registratiemethodes die door het laboratorium gehanteerd werden. Zo toonden de tekeningen van dansbewegingen vaak sterke overeenkomsten met foto's van diezelfde poses.

## de eerste art of movement tentoonstelling moskou, 1925

De eerste *Art of Movement* tentoonstelling was klein en experimenteel en was alleen gericht op vakpubliek. In de tentoonstelling werd onderzocht "hoe het menselijk lichaam in beweging kon worden gerepresenteerd" en vormde een verkenning van "de betekenis van fotografie en andere

# space embodied body

documentatiemethodes, zowel in algemene zin als toegespitst op dans". (*"Otchet o deiatel'nosti Russkogo Fotograficheskogo obshchestva s 1/X/1924 po 1/7/1925 [Pravleniiu GAKhN]" [25 July, 1925], l. 188*).

De bijdrage van Engel's was belangrijk. Zijn tekeningen getuigden niet alleen van een scherpe blik, precisie en grafisch talent, maar ook van een intens sensuele energie, die getuigde van een bijzondere in de manier waarop hij het model representeerde. Gevarieerd en gearticuleerd, zowel met betrekking tot het lichaam in beweging als het statische lichaam.

## **de tweede art of movement tentoonstelling moskou, 1926**

De tweede *Art of Movement* tentoonstelling kende bijdragen van onder meer het Russische Fotografengenootschap, het Centraal Arbeidsinstituut en Nina Aleksandrova's *Association of Rhythmists*. Het tijdschrift *News of Physical Culture of the Higher Council for Physical Education* toonde een selectie sportfotografie, onder meer van voetbal, tennis, zwemmen, hardlopen en schermen. Hoewel er ook een kleine maar interessante selectie beeldhouwkunst en grafische vormgeving werd getoond was fotografie het dominante medium in de tentoonstelling.

## **de derde art of movement tentoonstelling moskou, 1927**

De derde *Art of Movement* tentoonstelling ging nader in op de systematisering van verschillende soorten beweging: van bewegingskunst (met inbegrip van gymnastiek) tot sport en arbeid. Het *Cabinet of the Eastern Theatre* toonde een aantal reconstructies van oude Egyptische dansen die door Sidorov waren gefotografeerd in de Egyptische zalen van het Museum voor Schone Kunsten. Ook de beweging van dieren werd behandeld in de tentoonstelling.

## **de vierde art of movement tentoonstelling moskou, 1928**

In 1927 vond het Eerste Internationale Dansfestival plaats in Magdeburg. De vierde *Art of Movement tentoonstelling*, die plaatsvond in 1928, gaf ook aandacht aan nieuwe Europese (voornamelijk Duitse en Oostenrijkse) ontwikkelingen in dans. De tentoonstelling was samengesteld door de Oekraïense, in Wenen woonachtige kunstenaar Georg Kirsta. Mede dankzij een selectie bijzondere dansfoto's van de meest beroemde Oostenrijkse

# the russian art of movement 1920–1930

fotografen trok de tentoonstelling meer dan 800 bezoekers. Een speciale sectie van de tentoonstelling was toegewijd aan Isadora Duncan, die in 1927 in een tragisch ongeval om het leven was gekomen.

## **dans- en bewegingsdocumentatie**

Met het Choreologisch Laboratorium wilde men een systeem ontwikkelen om beweging te beschrijven en documenteren. Elke tentoonstelling kende een specifieke sectie rond dit onderzoek. De documentatietechnieken van Aleksandr Larionov, Nikolai Mal'tsev, Aleksandr Sidorov en anderen speelden een centrale rol in de vier *Art of Movement* tentoonstellingen.

Larionov en Sidorov publiceerden hun fotografische experimenten in het *Journal of Photographic Work at the Choreological Laboratory*. Het tijdschrift toont hoe deze experimenten werden onderverdeeld in specifieke onderwerpen als 'Beweging van de Handen', 'Beweging van de Benen' en 'Beweging van de Armen en Benen'. Tijdens het studiejaar 1925–26 verscheen een speciale uitgave van het tijdschrift over experimenten rond 'Diverse Typologieën van Voortbeweging', 'Episodische Snapshots van Voortbeweging met Schoenen', 'Voortbeweging in Sokken', etc.

Een belangrijk onderzoeksgebied van het Choreologisch Laboratorium tijdens studiejaar 1924–25 was het 'kaderen' van beweging, ofwel het vastleggen van die ene artistieke beweging die alle anderen in zich draagt en die vertaald kan worden naar een simpel geometrisch kader. Dit instrument, dat zonder twijfel een belangrijke rol speelt bij elke vorm van performatieve kunst, is verder uitgewerkt tot drie 'kaders' – de cirkel, de driehoek en de ruit.

# space embodied movement

## 3: movement

Het was onvermijdelijk dat het feit dat het (al dan niet naakte) lichaam het middelpunt vormde van het onderzoeksprogramma van het Choreologisch Laboratorium uiteindelijk tot problemen zou leiden. Toen Aleksandr Sidorov in 1922 werd gevraagd hoe hij zijn academische activiteiten kon verzoenen met het 'frivole' onderzoek naar dans antwoordde hij dat de meest radicale vormen van dans een uiting zijn van een pure vorm van artistieke expressie. Het medium van dans was "de mens, het eigen lichaam ... de kunst van het lichaam, de kunst van het lichaam in beweging". Ondanks de noviteit van de geavanceerde instrumenten die gebruikt werden om beweging te documenteren (van de camera tot de cyclograaf) bleef het lichaam het belangrijkste interessegebied binnen de experimenten van het Choreologisch Laboratorium. Het lichaam dat door Sidorov werd gezien als het 'statische begin van dans', hetgeen ook zijn voorkeur voor het naakte lichaam onderstreepte.

Deze twee benaderingen – het persoonlijke lichaam als de uitdrukking van emoties (en van erotiek en seksualiteit) en het objectieve lichaam als een fundamenteel, organisch instrument en de uitdrukking van gezondheid en hygiëne, zoals het geval was bij turnen en fitness) – waren de twee uitersten waartussen de *Art of Movement* ontstond.

De vrije, zo niet anarchistische experimenten, die buiten de staatscontrole in de dansstudio's plaatsvonden, bleven echter niet onopgemerkt door het Sovjet-regime. De officiële agenda in de jaren '20 dicteerde lichamelijke opvoeding en massaparades, en zeer zeker niet de *danse plastique*. Op 26 augustus 1924 werd door de overheid een verordening uitgevaardigd die de sluiting van alle dansscholen, studio's, klassen en soortgelijke groepen eiste. Dit besluit vormde een chronologische en ideologische scheiding tussen het 'warme' lichaam van de *danse plastique* en het 'koude' lichaam van de sportcultuur.

### ballroom en populaire dans

Tijdens het begin van de NEP (Lenin's Nieuwe Economische Politiek, die gedeeltelijke ruimte liet voor de terugkeer van privaat ondernemerschap) ontstond in Moskou plaats voor de onontkoombare beweging van de grote stad; het stedelijke ritme, de dansrage en de bioscoop: "De wereld wil niet langer stilzitten. Ons tijdperk is een tijdperk van beweging. In het

# the russian art of movement 1920–1930

turbulente tempo van het stadsleven en de industriële cultuur, vol van geestelijke bevrijding en sociale revolutie, voelt men de ontembare drang om te dansen, om deel te nemen aan sport, om naar de bioscoop te gaan... In wezen is dans niets anders dan een artistieke benadering van lichamelijke opvoeding". (*A. Sidorov: «Novyi tanets» in Krasnaia niva, Moskou, 1923, No. 52, pp. 19–20*).

De nieuwe bourgeoisie raakte in de greep van allerlei vormen van *ballroom*; de *tango*, de *cake-walk*, de *danse de l'apache*, de *shimmy* en de *Charleston*. *Ballroom* werd immens populair na de revolutie. De meer getalenteerde volgelingen van de *danse plastique* wisten zich deze nieuwe trends al snel toe te eigenen. In een tekening van Nikolai Foregger uit 1921 is Aleksandr Rumnev te zien terwijl hij de *cake-walk* danst.

Net zoals de avant-garde 'niche' kunstvormen opnieuw interpreteerde, gebruikte de vrije dans ook meer marginale dansgenres als inspiratiebron voor frisse en originele bewerkingen.

Een criticus beschreef de variété en de music-hall als "microscopische trends die -in tegenstelling tot grotere kunstvormen die je soms kunnen verblinden of zelfs vervelen- een bijzondere charme uitstraalden. De imposante monumentaliteit geeft zich over aan de schittering van de caleidoscoop. [Een microscopische kunstvorm] is zo vluchtig als een innerlijke droom." (*A. Abramov: "O mikroskopicheskome" in Ermitazh, Moskou, 1922, No. 9, pp. 11–12*).

Het Choreologisch Laboratorium vormde in 1924 nog een vrijhaven voor de toen bedreigde *danse plastique*. Enkele maanden later stond het centrum op gespannen voet met een campagne tegen de nieuwe dansen als de *tango* en de *foxtrot*.

De rol van ballroom en populaire dans in het leven van het Sovjet-proletariaat was onderwerp van fel debat. Ook werd er veel gediscussieerd over de manier waarop gymnastiek op scholen werd onderwezen. Hiertoe werd zelfs een speciale Commissie voor volksdans (*pljaska*) in het leven geroepen door de Hoge Raad voor Lichamelijke Opvoeding.

### tango en foxtrot

In 1925 stelde de Hoge Raad voor Lichamelijke Opvoeding richtlijnen op met betrekking tot populaire dans. Foxtrot en tango in het bijzonder werden gezien als "absoluut onaanvaardbaar in arbeidersclubs", omdat ze "een uitgesproken seksueel en erotisch

# space embodied movement

karakter” hadden. Deze dansen waren daarom taboe tijdens openbare bijeenkomsten, in clubs, bij feesten, in theaters van het lichtere genre en bij danslessen. (*«Vremnoe polozenie o pliaskakh i tantsakh v klubakh i obshchestvennykh sobraniakh. Utverzhdno Plenumom NTK VSK»* [18 July, 1925]. Typescript in OR-GTsTMB: f. 517, d. khr. 134 (folder No. 7), l. 31).

Het officiële standpunt was dat alle vormen van *ballroom* een ontaarde uiting van ‘Amerikanisme’ waren – een puriteinse reactie van het Sovjet-regime, gericht tegen het enorme succes en de populariteit van deze dansstijlen onder het proletariaat. Niet alleen de tango en de foxtrot, maar alle ballroom dansen werden gezien als een vorm van pornografie. In weerwil van deze strenge richtlijnen werd de foxtrot in de jaren ‘40 nog steeds gedanst in het Gorky Park. Vanaf 1913 ontstond in Rusland een ware explosie van ‘tangomania’. Een Moskouse aartsbisschop trachtte deze buitenlandse import genaamd de tango, te verbieden. Zijn strijd tegen dit kwaad van Sodom en Gomorra mocht niet baten.

## karakterdans

In 1927 vormde het buitenlandbeleid van de Sovjet-Unie een passende politieke context voor een herwaardering van de Sovjet karakterdansen. Deze ontwikkeling viel samen met een intensief etnografisch onderzoek naar de nationale identiteit. Er volgde een opleving van allerlei karakterdansen, van Joodse tot Spaanse dansen, die erg geliefd waren bij het Sovjet publiek. Deze dansen werden ook opgenomen in het repertoire van de nieuwe choreografen. Dankzij de schijnbare tolerantie van minderheden, met inbegrip van de Joodse ‘nationaliteit’, kon danser Vera Shabshai choreografieën maken op de muziek van Joodse componisten als Yurii Engel’, Mikhail Gnesin en Aleksandr Krein. Ook werden oude Palestijnse dansen opnieuw uitgevoerd.

De ontwerper Petr Galadzhev gaf uitdrukking aan de gevarieerde klanken van de Lukin’s Joodse dansen. Zijn symbolische gebruik van kleur onderstreepte het gevoel van ‘luxe en wellust’ die typisch was voor de extatische dansuitvoeringen van Lukin, waarbij Galadzhev de bewegingen van het lichaam samenbracht met de vorm van het kostuum.

## spaanse dansen

*De Spaanse dansen waren net zo populair als de*

# the russian art of movement 1920–1930

*tango en de foxtrot: “Van alle karakterdansen is de Spaanse het meest interessant. Muziek is de conditio sine qua non van karakterdansen. Deze wordt beïnvloed door het hedendaagse leven, maar draagt nog steeds de sporen en het karakter van het land van herkomst. (M. Dyskovsky: «O kharakternom tantse» in Zrelishcha, Moskou, 1923, No. 42, p. 9).*

Goleizovsky, die in zijn jeugd Valencia had bezocht, maakte van de Spaanse dansen zijn specialiteit binnen zijn repertoire. Hij stelde dat “de ziel van de Spaanse dans niet in het land Spanje of diens folklore ligt, maar in het precieze, onderscheidende en beheerste ritme enerzijds, en anderzijds in de eenvoud en duidelijkheid van de emotionele taal.” (*Li [Aleksandr Tsjerepnin]:” Gliadia, Kak tantsuiut “in Zrelishcha, Moskou, 1924, No. 89, blz. 10).*

## kostuum

In 1925 en 1926 schonk het Choreologisch Laborarium bijzondere aandacht aan kostuumontwerp en hoe het kostuum een beweging kon beïnvloeden, of beïnvloed kon worden door dansbewegingen. De visuele documentatie van de verschillende performances en experimenten tonen de diverse stijlen en talloze innovaties in het kostuumontwerp. Tegelijkertijd werd een systematisch en programmatisch minimalisme nagestreefd. “Het danskostuum is niet hetzelfde als het theaterkostuum. Het danskostuum mag het lichaam niet verbergen ... Het is niet onze schuld wanneer het publiek het naakte lichaam ervaart als een rauw en vormeloos ding dat opfleuring behoeft ... Een performer heeft het recht op totale naaktheid wanneer elk lichaamsdeel actief is en wanneer zelfs de kleinste spier wordt gebruikt in de dans. Hier gaat kostuumontwerp over in het lichamelijke, schilderachtige beeld. (A. Sidorov: “Boris Erdman, khudozhnik kostiuma” in Zrelishcha, Moskou, 1923, No. 43, p. 4).

Oton Engel’s tekening van een staande, naakte figuur in combinatie met dynamische, mogelijke bewegingslijnen kan gezien worden als een extreme, zij het virtuele, visie op dans. Daar tegenover staan de vier kostuumontwerpen voor een Oriëntaalse Dans, die Nina Sibiriakova-Goleizovskaia in 1916 voor het *Intimate Theater* van haar echtgenoot maakte. Ze tonen een dansende vrouw in een chador, of beter gezegd, een dansende chador.

Boris Erdman ontwierp zeer eenvoudige kostuums

# space embodied movement

voor Goleizovsky, vaak alleen in zwart-wit, of het nu voor de romantische werken van Chopin en Debussy was of voor de lyrische stijl van Prokofiev's *Visions Fugitives* uit 1922.

De foto's van de bijna naakte Aleksandr Rumnev tonen hoe Erdman's geometrische en gestileerde stoffen een belangrijke rol speelden in het definiëren van de contourlijnen van het lichaam in beweging: "De kostuums die Erdman ontwierp voor Lukin's producties zijn zowel minimaal als direct. Ze zijn wellicht zelfs het ideale antwoord op het naakte, dansende lichaam" (*A. Sidorov: Sovremennyi tanets, Moskou Pervina, p. 55*). De geometrische en dynamische kostuums die Anatolii Petritsky's voor Goleizovsky's dansuitvoeringen maakte komen volledig tot uitdrukking in zijn kostuumontwerp voor Goleizovsky's *Studies in Pure Dance*, uitgevoerd door het Moskou Kamer Ballet in 1923. Het bijzondere kostuum bestond uit een sluier in de vorm van een eenvoudige driehoek die het ondergoed verborg – een kledingstuk dat symbool stond voor de kuisheid in de Sovjet-Unie in de late jaren 1920. Een teken van de puriteinse transformatie van de *danse plastique*. Vergelijkbaar zijn Anatolii Petritsky's vier kostuums voor de *Eccentrodances* die door Goleizovsky werden opgevoerd in het *Crooked Jimmy Cabaret* in Moskou in 1923. Deze kostuums bestonden uit diagonale cut-outs op geometrische vlakken in rood en zwart.

## elektrisch, excentriek

De term 'excentriek' verwees naar elke expressieve vorm van beweging die voortkwam uit het variététheater, de verschillende stildansen, karakterdansen, pantomime en het circus. De term werd ook een synoniem voor jazz, de *maquillage* van het lichaam en de onconventionele kostuums van de dansers. Ook de irrationele, onlogische of 'mechanische' (soms vertaald als 'elektrische') aspecten van het theatrale spektakel, die door de pioniers van de avant-garde werden ingezet, behoorden tot deze categorie. De repertoires van choreografen als Kas'ian Goleizovsky, Lev Lukan, Vera Maïia en Aleksandr Rumnev kenden altijd een 'excentriek' onderdeel, zelfs wanneer hun experimenten niet noodzakelijkerwijs overeenkwamen met de methodes of ideeën van de avant-garde.

De eerste pionier van de excentrieke dans was Nikolai Foregger, een geniale uitvinder die de weg opende voor veel nieuwe trends in de podiumkunsten,

# the russian art of movement 1920–1930

ondanks dat hij zelf nooit als performer optrad. In de woorden van een criticus, "Foregger heeft het lichaam ingeruild voor de machine ... Door gebruik te maken van de mechanische elementen van het lichaam en de bewegingen van machines als voorbeeld te nemen heeft Foregger een nieuwe vorm van dans gecreëerd ... *Stroll, Dance No. 6* en *Pastorale* zijn drie voorbeelden van een nieuw soort dans waarbij het mechanische en excentrieke een grote rol speelt. Het is verbazend hoe het mechanische lichaam wordt gebruikt in de meest onverwachte bewegingen" (*Frank [Vladimir Liutse-Fedorov]: "Mekhanicheskije tantsy. Mastfor" in Zrelishcha, Moskou, 1923, No. 26, p. 17*).

## nikolai forreger

Nikolai Forreger (Greifenturn, Nikolai Mikhailovich) (Moskou, 1892–Kuibyshev, 1939) was kunstenaar, acteur en regisseur. Vanaf 1919 ontwikkelde Foregger een bijzondere belangstelling in het circus. In 1919-1920 doceerde hij samen met Sergei Eisenstein, Mikhail Tsjechov, Aleksandr Tairov en anderen aan het Theater van Proletcult. Tussen 1920 en 1924 was hij directeur van zijn eigen privéstudio genaamd Mastfor (Forreger's werkplaats) in Moskou. Hier organiseerde hij constructivistische en excentrische spektakels en acrobatische dansen, waaronder *Good Treatment of Horses and Dances of the Machines* (1923).

Door middel van een stilering van de beweging in combinatie met groteske elementen en circusacts wilde de performers van Mastfor de dans tot een machinaal gebeuren maken. Bij Mastfor werd ook gebruik gemaakt van cinematografische montage, geluid en licht, evenals de ritmes van de foxtrot, de Charleston, de two-step en jazz. In een poging een 'synthetische' performer te creëren werd een trainingmethode ontwikkeld met de naam tafiztrenazh [dans en fysieke training]. Deze methode dicteerde dat elke danser totale controle over zijn lichaam moest hebben en op een uiterst flexibel en optimaal, vrijwel *Tayloristisch*, tempo moest kunnen bewegen. In 1924 maakte een brand in de studio een einde aan Mastfor. Tussen 1924 en 1926 produceerde Foregger nog een aantal balletten, waaronder *Constructive Gopak*.

## jump!

Het idee dat de sprong aan de basis ligt van elke dans was een inherent element in de evolutie van het

# space embodied movement

Choreologisch Laboratorium. In zijn boek *Point and Line to Surface* (1924) gebruikte Vasilii Kandinsky een van de meest uitbundige sprongen van Gret Palucca om de betekenis van het 'punt' in kunsten als dans te behandelen.

Het lichaam, bevrijd van zwaartekracht, vrij in de ruimte en als hoogtepunt van een dynamische spanning, vormde een ideaalbeeld voor zowel grafische als fotografische representaties. Tekenaar Oton Engel's daagde het technisch vernuft van de fotografie uit in zijn poging het moment vast te leggen dat het meest expressieve punt in elke beweging vormde. Fotograaf Andrei Teleshev reageerde hierop door gebruik te maken van analoge sequenties.

## taylorism

Aleksei Gastev (1882–1939), poëet, theoreticus, Taylorist en vakbonds lid en gesteund door Lenin, richtte in 1921 in Moskou het Centraal Instituut voor de Arbeid op. Hiermee wilde hij een socialistische vorm van het Taylorisme in het nieuwe Rusland introduceren. Het instituut speelde een belangrijke rol in de tweede *Art of Movement* tentoonstelling.

Aleksei Sidorov was gefascineerd door de artistieke mogelijkheden van chronofotografie, terwijl zijn collega, de ingenieur Aleksandr Larionov, vooral geïnteresseerd was in de technologische aspecten van dit nieuwe medium. De bijdrage van het Centraal Instituut voor de Arbeid bestond uit grafieken, chronofoto's en fotografische cyclorama van verschillende arbeidersbewegingen, waaronder het gebruik van een beitel, het werken met zaag en hamer, een smid die een stuk ijzer smeed en het graven met een schop. Elke beweging werd gedocumenteerd om de juiste manier van handelen te tonen en de houding van het model te registreren.

Il'ia Shlepianov, een leerling van Vsevolod Meierkhol'd, paste de propagandateksten van Gastev rigoreus toe en adviseerde iedereen om zijn tijd door het metronoom te laten leiden. Volgens Gastev was oefening en discipline het belangrijkste instrument van de Sovjet arbeider, en elke beweging moest hiervan doordrenkt zijn. Daarnaast vormden gymnastiek en acrobatische behendigheid algemene vaardigheden, die al vanaf jongs of aan getraind moesten worden – net als de "konijnen van onze clown Durov". (*A. Gastev: Kak nado rabotat', Moskou: 1-oe izdatel'stvo, 1924, p. 52*).

# the russian art of movement 1920–1930

De grafische 'stijl' om ritme en repetitieve beweging te representeren is ook terug te zien Petr Galadzhnev's mannequinachtige beelden van de bewegingen van de actrice Ol'ga Khokhlova, zoals te zien in het tijdschrift *Ermitazh (Moskou, 1922, No. 110, pp. 10–11)*.

In het tijdschrift *Organizatsiia truda* [Organisatie van arbeid] (1924) reproduceerde Aleksei Gastev één van de meest indrukwekkende fotografische experimenten van Jules Marey; de chronofotografie van een man met een hamer (*Marteau*). Hij presenteerde dit tijdens de tweede *Art of Movement* tentoonstelling (No. 35). Daarnaast werden soortgelijke experimenten van Sidorov getoond in de rubriek 'Experimenten in de Vermenigvuldiging van Beweging'.

## massaparades

In de jaren '30 zette het nieuwe regime van Jozef Stalin professionele choreografen en kunstenaars in om grandioze massaparades en demonstraties te organiseren ten behoeve van de propagandamachine. De manier waarop de choreografen van de *danse plastique* grote groepen dansers synchroon konden laten bewegen bleek van enorme waarde. Vaak betekende dit dat beroemdheden als Kas'ian Goleizovsky gedwongen werden om anoniem te werken. Vooral de achtergrond van veel choreografen in het variététheater van de late jaren '20 bleek van onschatbaar belang in de choreografie van massaparades.

Zo werd Goleizovsky's choreografische representatie van een bloeiende bloem vertaald naar de massaparades die in het bijzonder ontzettend populair waren in de zomerkampen van de Sovjet jeugd. De acrobatische stunts uit de dansstudio's van de *danse plastique* werden ook vaak onderdeel van de massaparades. Zo werd de menselijke piramide, die in de late jaren '20 ontwikkeld werd in de dansstudio's, een terugkerend fenomeen tijdens de enorme sport- en turnevenementen en de massaparades van het Stalinisme.

# space embodied legenda/colofon

## legenda (afkortingen bijschriften tentoonstelling)

### at

Andrei Teleshev repository. Collection of the Teleshev family, Moscow

### gtg

Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia galereia (State Tretyakov Gallery, Moscow)

### gtstmb

Gosudarstvennyi tsentral'nyi teatral'nyi muzei im. A.A. Bakhrushina (Bakhrushin State Central Theatre Museum, Moscow)

### ich

Inna Chernetskaia repository. Collection of Galina and Maksim Fedorovsky, Berlin

### kg

Kas'ian Goleizovsky repository. Collection of the Goleizovsky family, Moscow

### migsp

Muzei istorii goroda Sankt-Peterburga (Museum of the history of the city of St. Petersburg)

### oe

Otton Engel's repository, Moscow. Formerly in the collection of Irina Malakhova.

### pkh

Collection of Pavel Khoroshilov, Moscow

### rgali

Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (Russian State Archive of Literature and Art, Moscow)

### rnb

Rossiiskaia natsional'naia biblioteka (Russian National Library, St. Petersburg)

### tsmk

Tsentra'lnyi muzei kino (Central Museum of Cinema, Moscow)

### tsgam

Tsentral'nyi gosudarstvennyi arkhiv Moskv (Central State Archive of Moscow)

### vts

Valeriia Tsvetaeva repository. Now in the collection of Evgenii Chernov, Moscow

# the russian art of movement 1920–1930

## colofon

### tekst

Nicoletta Misler

### grafisch ontwerp

Experimental Jetset

### vertaling

Guus van Engelshoven

### druk

Rodi Rotatiedruk

Deze publicatie is een uitgave bij de tentoonstelling *Space Embodied. The Russian Art of Movement 1920–1930*, te zien van 12 juni 2016 tot 8 januari 2017 bij Het Nieuwe Instituut, Rotterdam.

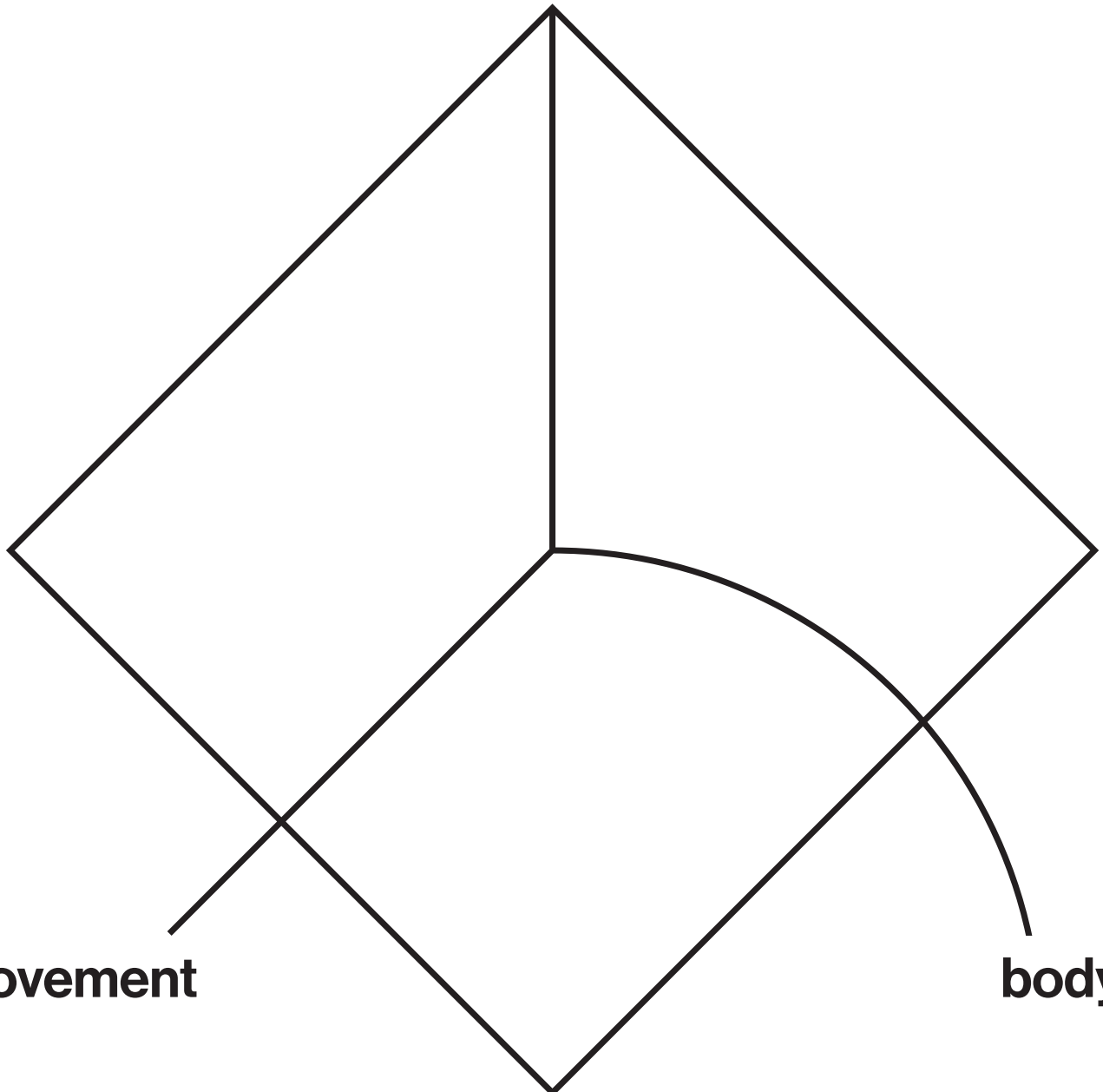
*Space Embodied* wordt mede mogelijk gemaakt dankzij de genereuze bijdrage van het Mondriaan Fonds en het Wilhelmina E. Jansen Fonds.

Met dank aan State Museum and Exhibition Centre ROZISO.

**space embodied**

**the russian art  
of movement  
1920–1930**

**space**



**movement**

**body**

**gallery 2  
het nieuwe instituut  
12 06 16 – 08 01 17**