

Het kijken vormt de inzet

DE TOESCHOUWER

Dans die de kijker betreft via het kijken?

De jongste tijd zoeken nogal wat choreografen naar een nieuwe rol voor de kijker.

Jeroen Peeters over tien recente producties.

Aantekeningen over perceptie in hedendaagse dans

In oktober 2000 was de modernistische choreograaf Merce Cunningham te gast in ons land met twee voorstellingen, *Event* en *BIPED*. Wat een gebeurtenis had moeten worden, werd niet minder dan een *non-event*. Inderdaad, u was niet de enige die na vijf minuten in slaap lag. De vraag is natuurlijk waarom dat zo was. Omdat de man zich sinds de dood van geestesgenoot John Cage helemaal op de computer heeft geworpen en zijn dansers er niet minder dan robots door zijn geworden? Mogelijk, maar misschien een wat reactionaire gedachte – als zou de ‘puurheid’ van zijn werk geschaad worden door de computer. De vraag is eerder: waarom is de computer geen voldoende voorwaarde om de eigentijdsheid van een dansstuk te garanderen? Daar knelt namelijk het schoentje, Cunninghams werk is hopeloos gedateerd. Choreografieren met computer verandert namelijk bitter weinig aan de grondslagen van danscreatie.

Cunningham leert dat de zogenaamde pure dans zelfgenoegzaam is, hij heeft geen kijker nodig. Het is dan ook tijd om een belangrijke fictie van de avant-garde, van de moderne én van heel wat postmoderne dans, te ontmaskeren. Dans laat zich nog steeds graag ontlogiseren als een vluchtig medium, als gebeurtenis in ruimte en tijd die theatraliteit, leesbaarheid en betekenis uitwist. Allemaal goed en wel, maar het is een misverstand dat pure dans uitloopt op een puur kijken. Naar pure dans kan je slechts kijken, maar vreemd genoeg is er geen rol weggelegd voor de kijker. Pure dans mag dan al vragen *niet te lezen*, wat hij echter niet vraagt is *te kijken*.

Door het hier en nu van de dans als vanzelfsprekend aan te nemen, heeft die dans de kijker volledig uit het oog verloren. Alsof dat

hier en nu zonder meer met de kijker gedeeld wordt. Alsof dat kijken zonder meer ook hier en nu is. Alsof dat kijken zonder meer hier en nu kan zijn. In dans lijkt het omgekeerde aan de hand als in de beeldende kunst, waarin beeldmatigheid en visualiteit reeds honderd jaar op hun kop gezet worden, teneinde een uitweg te zoeken uit hun stabiliteit. Paradoxaal genoeg heeft dans zijn tijdelijkheid aangenomen als een soort stabiele grond, en daarmee zijn perceptie elke beweeglijkheid ontnomen. Het is een verbijsterende vaststelling, maar de mogelijkhedenvoorwaarden voor het kijken naar dans zijn nog niet echt ontdekt. Dat heel wat dans zich graag vastklampt aan een modernistisch mediumbewustzijn zit daar zeker voor iets tussen.

De banden met de kijker moeten aangehaald worden, maar niet zonder meer. Banale theatraliteit en gimmicks die de kijker op on-dubbelzinnige wijze willen verleiden kunnen we missen, alsook de idiosyncratische fantasieën van die kijker. Afgelopen seizoen maakten verscheidene choreografen duidelijk dat er nood is aan dans die vertrekt van heel andere uitgangspunten, die met name zoekt naar een nieuwe rol voor de kijker. Choreografen als Meg Stuart met *Highway 101* (2000) en Tom Plischke met *Events for television (again)* (1999) zijn er de bekendste voorbeelden van.

Zonder afbreuk te willen doen aan het werk van de genoemde choreografen, blijft er een probleem. Met de kijker, of laten we zeggen de toeschouwer, zijn we nog niet bij het *kijken*. Wat is kijken naar hedendaagse dans? Wat kan kijken zijn? Hoe kan dans de kijker betrekken *via* het kijken? De dansactualiteit anno 2000 staat volop in het teken van deze vragen omtrent de perceptie van dans. Ook

voorstellingen die zich situeren in een traditie van pure dans of dansdans – waartoe we ons hier zullen beperken – willen al lang geen naïeve kijkers meer.

Het is daarom zaak deze problematiek ook aan de orde te brengen in het schrijven, om te beginnen door kijkervaringen te verslaan. De hierna volgende notities gaan over uiteenlopende manieren waarop dans aanzet tot kijken. Het zijn deels herwerkte versies van kritieken die eerder verschenen in de *Financieel-Economische Tijd*, deels recente aanvullingen. Aantekeningen dus van een kijker die zich betrokken weet op dans *via* het kijken. De woorden zijn hangende, omdat ze zich in hun beschrijving willen bewegen op een grens van het dansgebeuren. Hangende, omdat een clou zich nog niet aftekent – niet in de dans zelf, niet in het schrijven. En evenmin in het kijken – ook al wil een pointe zich daar laten situeren.

1.

Een coryfee om de spits af te bijten: eind februari 2000 is William Forsythe met Ballett Frankfurt te gast in de Munt in Brussel.

Terwijl sommige mensen nog op zoek zijn naar hun plaats begint het eerste stuk al, goed voor een eerste verwarring, want de zaallichten blijven aan. Er is geen institutioneel kader dat expliciet de aanvang markeert. Hoe kan een stuk nu beginnen terwijl de lichten nog aan zijn? Alhoewel, in een operahuis is zoiets niet ongebruikelijk tijdens de ouverture, en dat laatste is ook wat *7 to 10 passages* (2000) biedt: een sterk begin waarin de rollen verdeeld worden, of ook een begin *tout court*.

Tien dansers staan achteraan de scène op rij en bewegen ter plaatse op een soundscape

continuïteit voortzet, ditmaal met een achttiende-eeuwse roman van Laurence Sterne als uitgangspunt, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Het boek ontvouwt de ene verhaallijn na de andere, breekt ze af, en neemt ze later weer op. De choreografie is op eenzelfde wijze opgebouwd: dansfragmenten worden afgebroken en hernomen, solo's in verknipte vorm uitgewerkt in groepspassages. Deze kruisverwijzingen worden bovendien ruimtelijk uitgesponnen met een grote diversiteit, niet-lineair. Het resultaat is een bijzonder virtueuze tijdruimtelijke schriftuur, waarin ook choreografie en improvisatie zich niet laten onderscheiden.

Het stuk heeft een tweede inzet, het wil namelijk de kijker betrekken. En daar loopt het mis. Geregeld wordt een solo of duet gedanst vlakbij het publiek – dat langs vier zijden over twee rijen verdeeld is. Met die nabijheid betreft Leighton inderdaad de kijker, maar niet het kijken. Door een soort verleidingstruc wil ze namelijk het kijken laten samenvallen met het stuk, en heft het daarmee op. Zo heeft haar dramaturgie twee snelheden, gericht op de schriftuur en op de kijker, maar niet op de verbinding van beide. De betrokkenheid van de kijker leidt namelijk niet tot het besef dat zich bij Sanchis aandient: een complexe tijdruimtelijke schriftuur behoeft een gelaagde perceptie.

Bij nader inzien stimuleert ook het spel met vier zijden de perceptie niet. De vier zijden worden door Leighton ingezet om multi-axiale figuren te choreograferen, maar niet voor een perceptie die daaraan beantwoordt. In verkapt vorm herneemt ze haar choreografie namelijk vier keer, een keer per zijde. Zo recupereert ze het kijken, door zijn plaats, zijn ruimtelijke standpuntelijkheid vast te leggen en deze viermaal een frontale choreografie aan te bieden. De mogelijkheden die een multi-axiale perceptie in zich draagt, worden bij voorbaat geactualiseerd door de dans.

Een korte vergelijking met *Scan* (2000) van Rosemary Butcher, in mei 2000 te zien in Vooruit in Gent, kan dit verduidelijken. De opstelling is gelijkaardig: drie rijen toeschouwers langs vier zijden, zij het rond een speelveld van nauwelijks twee meter bij twee. Ook de dans is gelijkaardig: snelle, virtueuze dans, erg fysiek en frenetiek. Bij Butcher is er in de nabijheid echter wel een aanzet tot kijken. *Scan* gaat zo snel dat de tijdruimtelijke beperking van het kijken meteen aan de orde is, geen enkele kijker kan immers het volledige stuk zien. Daaruit distilleert Butcher de kracht van *Scan*: het stuk wilt het kijken niet toe-eigenen, maar vraagt daarentegen om een mentale projectie van de multi-axiale opstelling.

4.

Een wijziging van de traditionele presentatievorm kan ook een hele institutionele context aan de orde brengen. In augustus 2000 opent het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel zijn deuren voor *Johnny*, een groots opgezet multidisciplinair project geleid door Craigie Horsfield. Ook David Hernandez was er gedurende drie weken van de partij met *Filter*. Aan de hand van kleine interventies en dansimprovisaties wilde *Filter* de toeschouwer leiden en misleiden, hem bewust maken van zijn gedragingen en waarneming. De zoektocht naar nieuwe presentatievormen had weliswaar institutionele implicaties, maar door de magere publieksopkomst miste het project zijn doel voor zover het gericht was op de kijker.

Halverwege oktober 2000 bracht David Hernandez in de Brusselse Beursschouwburg met *innerSections* echter een succesvol vervolg. Aan het omvangrijke programma van het weekend werd meegewerkt door maar liefst vijftientig dansers, choreografen, muzikanten en andere artiesten. In de namiddag werd de bezoeker uitgenodigd in het 'Performance Hotel', waar Hernandez een reeks dansers, met wie hij elders samenwerkte, ontving om korte stukken te brengen. Het avondprogramma bracht twee repertoirestukken van Hernandez zelf: de solo *Love Letters/4B* (1999) en een choreografische opdracht voor Labor G.RASS, *Quartet* (2000). Tussendoor waren er nog talrijke interventies, beide avonden sloten af met improvisatiesessies.

Op welke manier geeft zo'n nieuwe presentatievorm aanleiding tot een nieuwe manier van kijken? Het gepresenteerde materiaal was geenszins het belangrijkste aandachtspunt, het was overigens wisselvallig van kwaliteit, wel de manier waarop het gepresenteerd werd. Door hun nabijheid konden al deze voorstellingen elkaar bevruchten, en wel via de toeschouwer. *innerSections* was betekenisvol omdat het een soort levend archief bracht, met Hernandez als spil. Dat archief stimuleerde in zijn wirwar aan kruisverwijzingen een mentaal archief. Zo kwam perceptie, en nog meer de gelaagdheid van de kijkervaring, mede opgebouwd uit eerder opgedane ervaringen, centraal te staan. In de actualiteit van het kijken is onmiskenbaar ook zijn verleden in het geding, als substraat voor dat heden.

5.

Het hoeft geen betoog dat de geschetste idee van mentale herneming expliciet aan de orde is in dansvoorstellingen die registratietechnieken hanteren. Bijvoorbeeld *Pause* van Nik Haffner en Thomas McManus, dat in oktober 1999 in première ging op het Klapstukfestival in Leuven, gebruikt camera's om het

kijken te bevragen. De titel slaat op drie minuten halverwege de voorstelling tijdens dewelke de lichten uitgaan. Via een infraroodcamera kan de kijker alsnog volgen hoe de dansers in de duisternis hun bewegingen verder ontvouwen. Maar ook als de lichten aan zijn ziet de camera wat de kijker niet ziet. Na de voorstelling wordt een videoregistratie getoond, gemaakt met een camera die net voordien over het podium dwaalde. In deze herneming bekijkt de kijker de voorstelling zoals hij ze nog niet heeft gezien. Hij wordt in één beweging aangezet om ook zijn eigen kijken te hernemen.

Zo volgt op het kijken in de zaal een tweede kijkact die balanceert op de grens van zien en niet-zien. Die confrontatie kan aanleiding geven tot (welbekende) beschouwingen over de beperktheid van de menselijke blik. Niettemin zegt ze ook iets over het kijken zelf: dat leeft namelijk bij een besef van afwezigheid – bijvoorbeeld afwezigheid van gebeurtenis, van dat fameuze hier en nu. Pas dan zijn de grenzen van het kijken in het geding en kan het kijken bij zichzelf aanwezig zijn. Zoals gezegd komt het er dus op aan om de welbekende ervaring van de blinde vlek te transformeren, van een ervaring van niet-kijken naar een van kijken. Dat wil niet zeggen dat die vlek wordt opgeheven of de afwezigheid ingevuld, maar wel dat ze een positieve pendant krijgt: de grondslagen van het kijken moeten in vraag gesteld worden in dat kijken zelf. Daarom is het nodig de fictie van een onbemiddeld kijken in te ruilen voor een kijken als vorm van mentale resonantie, omdat het kijken noodzakelijk reflexief is – geen kijken zonder terugbuiging.

Deze problematiek van afwezigheid staat voorop in *Vanity* (1999), het voortreffelijke debuut van Vincent Dunoyer. Michael Weilacher voert een muziekstuk op, buigt en gaat af. Pas als het publiek applaudisseert begint Dunoyer te dansen. Intussen heeft Alexandre Fostier het applaus gesampled en manipuleert dat geluid gedurende het verdere verloop van het stuk. Het publiek wordt zo meteen betrokken, alert gemaakt. Tegelijk confronteert het applaus Dunoyers dans met een performance die reeds voorbij is. Als Dunoyer afgaat begint een videoprojectie, en blijkt dat hij zijn dans zonet gefilmd heeft met een kleine camera in de hand. De toeschouwer krijgt een precieze blik op wat afwezig is, maar vanuit het standpunt van een camera dat verschilt van het zijne.

Het stuk lijkt eenvoudig te beschrijven, maar ontbeert niettemin elke lineariteit, omdat zijn verloop en sluitstuk immaterieel zijn – *Vanity* bestaat voor negentig procent uit resonanties. Dunoyer schrijft zo een onnoemelijk complex geheel van verschillende tijdruimtes die met elkaar verbonden zijn via de perfor-



mers, via het geluid, via het videobeeld en via de kijker. Op die manier overschrijdt *Vanity* in alle scherpste het hier en nu dat zich nogal gemakkelijk aan pure dans laat toeschrijven. Bovendien kan het stuk zich niet voltrekken zonder de (mentale) deelname van de kijker, aangewakkerd door een keten van afwezigheden.

6.

Vanity heeft ook heel wat implicaties voor het theatrale dispositief, voor de mogelijkheden-voorwaarden van representatie en de manier waarop die in verband staan met het kijken en zijn grondslagen. Het kijken is immers in belangrijke mate gevormd door de kunst, die in zijn conceptie van visualiteit het kijken toe-eigent. Een uitwerking van deze problematiek zou vër leiden, maar houdt onder meer de vaststelling in dat elke discipline een ander soort kijker heeft, omdat het die zo gevormd heeft. Een omkering is dus denkbaar: wijzen op het kijken door het kijkregister van de ene discipline in te zetten bij een andere.

Het Brusselse dansfestival Bellone-Brigitines stond in augustus en september 2000 in het teken van kruisbestuivingen. Multimedial, interdisciplinair en als het even kan multicultureel – veelal modieuze voorstellingen die in hun theatraleiteit en leesbaarheid weinig kenmerkische vragen stellen. Net die ene korte solo die zich in eerste instantie lijkt te onttrekken aan het multidisciplinaire werpt er uiteindelijk een interessant licht op: *Noon* (2000) van Erika Zueneli.

Zueneli ontmaskert genadeloos het beeld, door het los te koppelen van zijn visuele voorwaarden, van de blik die het vooronderstelt. Haar inspiratiebron zijn de schilderijen van Edward Hopper, en dat is meteen duidelijk in het beginplaatje. Een grote ruimte met een oplichtende rechthoek, waarachter we een raam, de zon en een hele buitenwereld kunnen vermoeden. Een vrouw wandelt binnen in een rode zomerjurk, neemt een karakteristieke pose aan en kijkt onverstoord richting publiek, de blik op oneindig. Ze wacht, schijnbaar gebeurt er niets.

Hoewel, langzaam vervaagt de rechthoek tot een onbepaalde lichtvlek. Het beeld verliest zijn herkenbaarheid, de pose van de vrouw vervaagt op haar beurt in haar aanwezigheid. Pas als het beeld helemaal uitgewist lijkt, niet langer leesbaar is, verroert Zueneli zich. Ze kan goed wachten, zo goed zelfs dat ze er een nieuwe pose mee aanneemt. Eerst zijn het ongedurig tikkende vingers, en als de kamermuziek van Denis Chouillet invalt een hele reeks poses. Ze komen als vanzelfsprekend uit elkaar voort, verwijzen naar elkaar. Het is echter de muziek die plots duidelijk maakt hoe de beelden samenhangen: ze zinderen na in el-

kaar, zoals het percussieve pianospel nagalmt in de klankkast en de snaren, met geblokkeerde pedaal. Eenzelfde oscillatie tussen een beeld en sporen die eraan herinneren blijkt intussen in het lichtspel te zitten: naargelang de plaats van de danseres wordt een schaduw geworpen die even later weer opgaat in een verkleurend lichtvlak. Het beeld wordt passage. Zueneli's deconstructie gaat echter door, ze knipt de hele atmosferische tussenruimte weg. Wat rest is een snelle reeks poses, alsof je een film van zestien beelden per seconde ziet, discontinuïteit momenten.

Zo heeft Zueneli mogelijke leessleutels aangereikt, steeds verbonden met een bepaald medium. Ze kan moeiteloos de leesbaarheid van haar voorstelling de baas, precies omdat ze die op een subtiele wijze be vraagt. Wat nog gezegd over multidisciplinaire kunst: zit het hem allemaal in het hoofd?

7.

Perceptie blijft niet beperkt tot het kijken, dat interageert immers met de andere zintuigen, zoals het luisteren. In september 2000 brengt het Kaaithheater in Brussel de première van *Jetzt* van Thomas Hauert en zijn Cie zoo. Vijf dansers onderzoeken in een reeks improvisaties de beweging van het vallen, op muziek van Thelonious Monk. *Jetzt* komt wat traag op gang via enkele gecoreografeerde passages, vindt zijn weg in geïmproviseerde solo's, duetten en contactimprovisaties, om uiteindelijk uit te monden in een groepsimprovisatie op een stuk big band-muziek.

In de groepsimprovisatie wordt de ontmoeting met de muziek treffend, omdat er 'geluisterd' wordt. De dansers nemen nu ruimschoots de tijd om hun eigen ding te doen, luisterend naar de muziek, luisterend naar elkaar en naar de ruimte. Want dat leert zowel het vallen als de muziek van Monk: bescheidenheid en momenten van passiviteit, waarin luisteren en ontvankelijkheid centraal staan. Twijfelen, toch maar vallen en wachten wat volgt: gedreven door de muziek wordt de voorzienigheid van het menselijke kijken omgezet in een avontuurlijker, want minder gecodeerd, 'luisteren'.

De verschillende analogieën tussen muziek en dans die opduiken worden in die overgangsmomenten plots heel betekenisvol. Het zijn aanvankelijk twee verhalen die zich verhouden als interfererende schrifturen, haast leesbare entiteiten. Maar zoals de felgekleurde kostuums van de dansers ons steeds herinneren aan het zichtbare, geeft de dans de muziek ook te zien, zo lijkt het gek genoeg. Omgekeerd vraagt de muziek naar de dans te luisteren, en vervaagt de leesbaarheid tot een stapeling van texturen. Want de tijdruimte van zowel dans als

muziek balanceert op de grens van het sierlijke en beheerste, en daarin zit hun schoonheid.

Vanuit de valbeweging drijft de dans op een afwisseling van activiteit en passiviteit, van fysieke onderworpenheid aan de zwaartekracht en lichamelijke beheersing. Die dynamiek krijgt een pendant in de manier waarop met perceptie wordt omgegaan, kijken en luisteren zich tot elkaar verhouden, pose en presentie, visualiteit en tactiliteit op een paradoxale manier inwisselbaar worden. Alle aanzetten die de losse danspassages in het afwachten suggereren, komen samen in de big band-scène, kennen er een mogelijke voltooiing, een diepgang en breedvoerigheid die voortkomt uit een gelaagd perceptieschema.

Aan het slot verlaten de dansers de bühne, ziet de toeschouwer nog gordijnen en licht, en luistert hij rustig naar een pianostuk van Monk. De conceptualiteit van *Jetzt* krijgt er een mooi eindpunt, waarin perceptie eens te meer centraal staat. Nu is het immers expliciet aan de toeschouwer om te luisteren, het belang van perceptie in *Jetzt* te onderkennen. En intussen is luisteren ook kijken, kijken met het geestesoog.

Een mooi beeld om te eindigen: een leeg podium dat ruimte laat voor de toeschouwer. Om te kijken, in het licht van de afwezigheid. Want wat is kijken nu eigenlijk? Dat is aan de kijker, want het kijken moet zich steeds opnieuw concipiëren. Aan een definitie hebben we dus geen nood, behoeft beweging immers geen beweeglijk oog?