

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-