

kruisvuur van blikken, waarin onze herinneringen ons niettemin wakker houden, en die ene pauze waarin het leven, dat we voor een moment achter ons menen te kunnen laten, gedurig vooruit schuift. In de lange, stille black-outs tussen de verschillende sequenties delen performers en toeschouwers dat rustpunt of de onmogelijkheid ervan. Laat dit het meest opvallende motief van *reportable portraits* zijn: de dansers kijken elkaar en de toeschouwers de hele tijd aan. Afwisselend schuchter en zelfverzekerd, is de wederzijdse blik een gebaar van erkenning en onderhandeling dat de sociale ruimte reveleert. Tegelijkertijd zijn de performers ook simpelweg in praktische zin op zoek naar aansluitingsmomenten tijdens het uitvoeren, herhalen en nevenschikken van hun bewegingsfrasen. Hoewel duur en onderbreking deel uitmaken van de choreografie, drijft *reportable portraits* op interactie en een haast onstuitbare *flow* van bewegingen. Het oppikken van *cues* zorgt soms voor korte haperingen, vertragingen en versnellingen, maar de dansers laten die momenten bestaan, ze werken bewust met de gaten, wrijving en twijfels. Ondanks de existentiële boventonen is *reportable portraits* daardoor ook licht en speels, een kwaliteit die overigens onderstreept wordt door de kleurrijke kostuums.

Bart Verschaffel noemt ‘beeldbesef’ het eigenlijke onderwerp van het schilderkunstige portret, omdat de geportretteerde niet zozeer in een spiegel kijkt maar zich als het ware met de achterkant van het schilderij geconfronteerd weet en kan wegstijgen uit de wereld waarin hij zich bevindt. Voor die beeldbenadering is het theater paradigmatisch: ‘De achterkant van het beeld is als de open “vierde wand” van de toneelruimte en wie geportretteerd wordt, is als de acteur die door die vierde wand in het donker naar “buiten” kijkt en niets ziet, maar eerst tot het besef van het beeld en dan tot het besef van zijn gezicht komt. Het portret is geen afbeelding van een gezicht, maar van het gezicht dat weet dat het, voor het beeld, alleen maar gezicht is.’ En verder: ‘Bij de vierde wand hoort ook een “zaal”. Wie een beeld als een portret bekijkt, neemt dus plaats in die situatie die toen geschapen werd. De toeschouwer wordt *verwacht*.’<sup>8</sup>

In *reportable portraits* keert het beeldbesef van de dansers zich nadrukkelijk tegen een opvatting van dans als picturaal medium. De portretten blijven in beweging, stollen nooit tot beelden, maar verhouden zich wel tot de toeschouwer. Niet enkel door deze aan te kijken, maar ook omdat de combinatie van een strakke schriftuur met een schijnbaar losse, hortende uitvoering de urgente tijdelijkheid ademt van een *real time* compositie – en daarmee ook het werkpro-

ces in de studio, oftewel de initiële portretsituatie oproept. Maar het choreografische ‘beeldbesef’ creëert toch een andere verwachtingshorizon voor de kijker: door te werken met bewegingspartituren die telkens weer geïnstanceerd worden – waarbij geen improvisatie komt kijken – is elke minimale verschuiving betekenisvol.

De vele aarzelingen herinneren ons daarbij niet enkel aan de compositiemethode, maar ook aan het feit dat het sociale niet enkel uit een hoop regels en representaties bestaat, maar evenzeer een reeks praktijken is. Daarin bestaat het ‘beeldbesef’ van het choreografische groepsportret en mag ook het politieke gelaat ervan blijken – want het deconstrueren van een visueel regime is niet enkel een kwestie van artistieke disciplines. Op de scène zie je niet zozeer vijf dansers die een gezamenlijke esthetica of bewegingstaal delen, maar vijf personen.<sup>9</sup> En inderdaad zijn ze allen verschillend, zie je vijf verschillende registers, vijf verschillende perspectieven, vijf verschillende betekenisruimtes. Wat op de bühne zichtbaar wordt, is de virtuele menigte van de vele dubbelgangers die tot leven komen door onze sociale interacties, die ons mee maken tot wie we zijn, maar ook voorkomen dat we ooit met onszelf samenvallen.

---

OP DE SCÈNE ZIE JE NIET ZOZEER VIJF DANSERS DIE EEN GEZAMENLIJKE ESTHETICA OF BEWEGINGSTAAL DELEN, MAAR VIJF PERSONEN. EN INDERDAAD ZIJN ZE ALLEN VERSCHILLEND, ZIE JE VIJF VERSCHILLENDE REGISTERS, VIJF VERSCHILLENDE PERSPECTIEVEN, VIJF VERSCHILLENDE BETEKENISRUIMTES.

---

Dat brengt ons bij de ‘blinde’ blik door de vierde wand en het immer achterophinkende besef van het eigen gelaat. In *Le regard du portrait* stelt Jean-Luc Nancy dat het portret niet draait rond herkenning (*reconnaissance*) of de visuele imitatie van een origineel, maar wel rond gelijkenis (*ressemblance*). Waarop gelijkt het portret? Nancy onderzoekt het zelfportret van Johannes Gump (ca. 1646), waarin we de schilder driemaal afgebeeld zien: links in een spiegel, rechts op een schilderij en centraal, de rug van de schilder aan het werk. De blik van de schilder is telkens anders: links zien we die verdiept in een technische zelfanalyse, rechts zien we de blik van het portret, wegstijgend uit het beeld, ‘uitkijkend naar een onbepaalde mogelijkheid van aandacht of ontmoeting.’ De donkere rug van de schilder toont de achterkant van zijn blik en wijst erop dat we zijn eigenlijke gezicht niet te zien krijgen. In die afwezigheid schuilt voor Nancy de eigenlijke gelijkenis en de waarheid van het portret – wat