Etcetera - tijdschrift voor podiumkunsten

I/II/III/IIII als artistieke verificatie

19/12/2008 10:01

Daniëlle de Regt schreef in Etcetera 112 (juni 2008) een interessant essay over de dansvoorstelling *I/II/III/IIII* van Kris Verdonck. Interessant, onder meer omdat het een verhelderende en uitgesproken interpretatie brengt die de lezer de ruimte geeft om er daarna, via deze visie, ook anders over te denken. Bij een minimalistische voorstelling als deze lijkt een veelheid aan denken eigenlijk paradoxaal, omdat ze op zich zo concreet, simpel, strak en zelfs eenduidig is. Vier quasi-identieke dansscènes volgen elkaar op, eerst met één danseres die als een marionet in een onzichtbaar getuig is ingesnoerd, daarna met twee, dan drie en ten slotte vier danseressen lateraal naast elkaar. Desondanks lijkt deze theaterperformance vanwege zijn eenvoud net tot meerstemmigheid uit te dagen. Mogelijk is dit ook het opzet.

I/II/III/IIII is alleszins een voorstelling waar je als bezoeker helemaal niet klaar mee geraakt. Je hebt iets gezien, alles eigenlijk, want daar was ruim de tijd voor, maar wat? De verklarende *pop-ups* aan meningen, verbanden en historische verwijzingen die zich gewoonlijk spontaan manifesteren, blijven uit, weten niet onmiddellijk te overtuigen of spreken elkaar tegen. Door het onbestemde van *I/II/III/IIII*, het ik-weet-niet-goed-wat, springt voornamelijk de esthetische vorm in het oog, de elegante, trage gratie waarmee de vier repetitieve scènes zich etaleren. Daarom kan *I/II/III/IIII* begrepen worden als een voorstelling die in de eerste plaats de idee ‘schoonheid’ ten tonele voert. En om te vermijden dat men met dit oordeel de kunstenaar schoffeert, kunnen we er, zoals De Regt, diplomatisch aan toevoegen dat deze voorstelling, als ode

aan de schoonheid, geen afkeurenswaardig anachronisme is maar eerder een requiem van het ideaal schoonheid dat niet meer tot deze tijd behoort. Want vandaag is schoonheid verdacht. Het is een behaagziek rookgordijn waarmee de kijker schromelijk misleid kan worden. Sinds Leni Riefenstahls *Thriumph des Willens* weten we dat allemaal. De Regt merkt dit op, zonder het er daarom mee eens te zijn. Helaas stelt zij dit dogma ook niet echt in vraag. Want is het niet simplistisch om elk kunstwerk dat puur op schoonheid is gericht per definitie fascistisch te noemen? Is een kunstkritiek die dergelijke moraliserende credo's hanteert niet even verdacht als een kunstwerk dat zijn kijker alleen met schoonheid wil verleiden? Getuigt een kunstkritiek genre 'alles wat schoon is, stinkt' niet net van fascisme? Dit ethisch fascisme van het grote gelijk, dat overal de zwaaiende vlag van het esthetisch fascisme meent te zien, maakt het voor de hedendaagse kunstenaar net interessant om te morrelen aan en te morsen met schoonheid.

Nochtans is de idee schoonheid mijns inziens niet de voornaamste inzet van *I/II/III/IIII*. Deze voorstelling doet heel wat meer. Door de uitgepuurde eenvoud en de gestileerde choreografie is de schoonheid hier inderdaad opvallend zichtbaar. Toch verschilt deze voorstelling niet beduidend van andere voorstellingen waarin de regisseur of scenograaf met zorg beelden op scène zet en schikt. Tijdens een nagesprek in Vooruit zou kunstenaar Eric Joris, artistiek leider van het technotheater crew, Kris Verdonck gevraagd hebben waarom hij de machine waaraan de danseressen hangen niet toonde aan het publiek. Verdoncks antwoord, 'omdat dat niet mooi is', zal Eric Joris allicht verbaasd hebben. crew kiest voor het psychologische en fenomenologische experiment met nieuwe, immersieve technologie, en is daar ook zeer bedreven en innoverend in. Om dat te kunnen doen zet crew echter het artistieke op het spel, problematiseert het, en verliest het ook af en toe om het dan terug te kunnen uitvinden. crew tracht desondanks het excuus van esthetiek zoveel mogelijk te vermijden om zo zijn soms vertwijfelde publiek

alsnog de vertrouwdheid van een klassieke theatervoorstelling te bieden. Dit maakt Eric Joris, aldus De Regt, tot een homo faber. Hij is een maker die wil doorgronden hoe iets werkt, hij zoekt het falen op enkel en alleen met het oog op verbetering. Verdonck daarentegen bekende zich met zijn antwoord tot het kamp der estheten. Hoewel. Als Verdonck in het vermelde nagesprek bepaalde artistieke keuzes wilde verantwoorden met het onaantastbare want volstrekt subjectieve antwoord dat hij iets deed omdat hij dat 'mooi' vond, betekent dit nog niet dat het wezen van zijn voorstelling de idee schoonheid betreft. Verdonck heeft de voorstelling al gemaakt. We kunnen moeilijk van hem verwachten dat hij die ons nadien ook komt uitleggen, wetende dat hij daarmee zijn beelden van hun autonomie en mysterie zou ontdoen.

Kan een homo faber niet ook een estheet zijn? En is Verdonck dan geen homo faber? Misschien is in *I/II/III/IIII* de technische installatie niet te zien omdat de voorstelling geen strijd tussen mens en machine ten tonele wil voeren, maar eerder een abstract spel van dansende lichamen binnen de coördinaten van een systeem. Technologie krijgt op dit podium duidelijk geen identiteit toebedeeld. Het is een hulpstuk achter de schermen, een middel voor iets anders. Zoals in Verdoncks ander werk neemt technologie ook hier een specifieke plaats in. Ze is geen protagonist op het podium, ze vult de voorstelling niet door haar aanwezigheid. De volgspot bijvoorbeeld is op de danseressen gericht. De technologie is ook geen dramaturgisch ornament, geen multimedia-*update* voor een in wezen traditionele voorstelling. Evenmin is ze een narcoticum; *I/II/III/IIII* is zeker geen imponerend effectenspektakel waarbij de toeschouwer zich kan vergapen aan technocarnaval. Technologie krijgt bij Verdonck nochtans een centrale rol toebedeeld: die van een instrument in een artistieke analyse. In zijn installaties en toneelstukken, zoals *Heart*, *Dancer*, *In*, *Rain* en *Box*, bestudeert Verdonck hoe technologie iets artistiek zichtbaar kan maken en situaties kan creëren die droombeelden materialiseren.

Het resultaat heeft iets begoochelends, zonder dat het om illusies gaat. Verdonck wil eigenlijk vooral anti-illusies scheppen door middel van mechanische opstellingen die waarheidsgetrouw werken. Hij vertrekt vanuit de trukendoos van het theater, maar in tegenstelling tot de geheimdoenerij van goochelaars wil hij die trucs openplooien, blootleggen, uitvergroten en omvormen tot een installatie of een performance. Dat maakt zijn oeuvre tot een schoolvoorbeeld van artistiek onderzoek. *I/II/III/IIII* vertrekt bijvoorbeeld vanuit de oude truc met de katrol in het klassiek ballet (de ballerinajurkjes van de danseressen en het gaas als vierde wand verwijzen er overigens ook naar), neemt dit als uitgangspunt voor een dansimprovisatie, herhaalt die in een sequentie met één variabele, belicht dit gegeven nadrukkelijk door er letterlijk het licht op te zetten, en biedt zo het publiek een kijkstudie aan. Verdonck is dus een vorser, gefascineerd door technowetenschap, met kunst als doel. Een homo faber dus, die zoals een wetenschapper wil weten welke natuurwetmatigheden zich doen gelden. Niet om ze te kunnen recupereren in een academisch of industrieel bedrijf, maar gewoon om er maaksels mee te kunnen bezielen.

Opmerkelijk aan *I/II/III/IIII* is de wijze waarop het bijna schaamteloos en dwingend een kijkstudie brengt. In het eerste deel heerst de verwondering: een ballerina zweeft in schoonheid. Geen verzet, gezucht of vertwijfeling, maar een perfect spel van interactie, van actie en reactie. Vanaf de eerste herneming, waarbij een tweede danseres de eerste zijdelings vervoegt, kantelt het belevingsperspectief radicaal. De kijker weet dan al wat er ook bij de volgende scènes getoond zal worden; de ruimte die kan voorzien in nog twee extra danseressen is plots heel aanwezig. Tevens merken we nu dat die eerste danseres geen personage is, maar slechts een bewegend lichaam, dat niet improviseert maar een choreografie volgt en daarin ook perfect gekopieerd kan worden. Eén is uniek, vanaf twee wordt het wetenschap. De perfectie valt weg want nu kunnen we controleren wat er anders en dus fout loopt. De

gracieuze, gewichtloze pirouettes veranderen ingrijpend van aanblik. De verdubbeling toont namelijk dat deze voorstelling levende lichamen opvoert die ‘onvrij’ zijn in die zin dat het spectrum aan natuurlijke wetmatigheden waarover zij doorgaans beschikken, en waaraan zij ook ondergeschikt zijn, ingeruild wordt voor een kunstmatige opstelling. Deze onzichtbare ‘conditie’, die zich als een metafoor voor een bepaalde culturele of maatschappelijke formatie laat lezen, laat beweging toe, maar dan binnen een noodzakelijk patroon. ‘De mens’, of wat daar in deze abstracte actoren van overblijft, overstijgt desondanks de gedaante van een gedweeë trekpop. De danseressen onderwerpen zich immers niet aan dit systeem. Noch zijn ze reactionair, druk zoekende naar een transgressie van deze grenzen. Zij vatten de codes en conventies die hen van buitenaf worden opgelegd liever als mogelijkheidsvoorwaarden op. Zij geven aan hoe zij ingesnoerd zitten in een conditie van nieuwe mogelijkheden en verbeelden zo het inzicht dat vrijheid begint op het punt waar we accepteren dat we gedetermineerd zijn.

Ook de derde herneming heeft zijn eigen dimensie. De toeschouwer wordt bevestigd in zijn vermoeden dat er gewoon een variatie van vier getoond zal worden. Nu dringt de vraag zich op wat daar de betekenis van kan zijn, tot we beseffen dat ook wij nu vastzitten, ingesnoerd in een dwingend kader. Deze verdriedubbeling bevat in vergelijking met de verdubbeling van deel II weinig nieuws. Verdonck heeft blijkbaar niet de behoefte om zijn toeschouwers te behagen. Hij wil ons met deze voorstelling niet onderhouden met nieuwigheden in plot of met verrassende interventies. Integendeel. Hij stuurt direct aan op verveling, met nog meer van hetzelfde – in die mate zelfs dat je in deel III als toeschouwer gaandeweg de stille hoop begint te koesteren op een deus ex machina. Wat is de functie van deze herhaling? Het is duidelijk niet bedoeld als een brechtiaans vervreemdingseffect dat ons wil behoeden voor een wegglijden in het narratieve verhaal, aangezien het in deze voorstelling aan elk verhaal

ontbreekt. De herhaling kan ook niet conceptueel worden opgehangen aan een sfeerbeeld, wat bijvoorbeeld in Verdoncks voorstelling *End* expliciet uitgewerkt wordt (een eindeloze processie van hetzelfde verzinnebeeldt daar het onvermogen van ons handelen in een eindtijd, met als enig vooruitzicht een eindeloze, zinloze sisyfusarbeid). De integrale herhaling die in deel III wordt opgedrongen, provoceert het publiek omdat het daardoor vast komt te zitten in een zintuiglijk radarwerk van reproductie. In navolging van de danseressen is het nu aan de toeschouwer om deze opgedrongen conditie om te plooien tot een mogelijkheidsvoorwaarde. Ondanks de dwang blijft er ook de keuze, want ook de kijker kan dit keurslijf weigeren, bijvoorbeeld door de maker ervan te vervloeken en ter compensatie van zijn of haar ongenoegen Verdonck als een artistiek autist te verslijten. Door echter opnieuw zijn aandacht te concentreren op iets wat hij net twee keer heeft gezien, krijgt de kijker opnieuw – maar dan nu voluit – de kans om de kleine veranderingen te ontdekken. Het kortstondige detail. De onnauwkeurigheden die aan iedere controle blijken te ontsnappen, die zich desondanks hier en nu manifesteren, onbedoeld door zowel de danseressen als het getuig. Tegenover het nabeeld van de vorige scène, die ons toonde hoe een duet van danseressen een eigen mechanica en geometrie uitvindt, wordt nu elk falen, elke nieuwe variatie uitvergroot. Het bijzondere aan deze revelerende kijkmethodiek is dat ze pas mogelijk wordt dankzij een herneming waarbij de kijker aan de verveling weet te weerstaan. Deel II biedt namelijk een achtergrond die voor deel III noodzakelijk is om zich te kunnen onderscheiden. Bovendien biedt deel III ons post factum ook een andere impressie van deel II. Wat de kijker in deel III wist te ontdekken, benadrukt immers het onderlinge verschil. Door dit contrast, en de beklemtoning ervan, wordt de herinnering aan deel II bijgestuurd en herschreven.

Na deze drievuldigheid volgt er nog een vierde en laatste deel. Verdonck kiest overigens niet voor het ‘schone’ want oneven getal ‘3’

of ‘5’. De functie van deel IIII lijkt er in eerste instantie uit te bestaan niet bij het derde deel te moeten stoppen, want dat zou ondanks de overzichtelijke en afgemeten eenvoud van deze voorstelling te abrupt zijn. Wetende dat dit de laatste ronde is, en na de doorgedreven vertraging ten gevolge van de herhaling in de vorige twee delen, is het publiek nu de verveling voorbij. Er is nog een vervolg nodig, een bisnummer om te ontwennen, waarbij de kijker alles nog maar eens, maar nu dan voor een laatste keer, op een rijtje kan zetten. Dit laatste deel voegt niet alleen kijktijd toe. Het is ook een finale controleronde die, zoals in een wetenschappelijk onderzoek, uitsluitsel moet bieden, zodat het geheel als betrouwbaar kan doorgaan. Geconfirmeerd. Door deze vierde scène in te voegen wordt de herhaling tevens voluit geëxpliciteerd als een structureel gegeven. Het gaat nu niet om deze of gene herhaling maar om de herhaling als herhaling. Deze laatste maal benadrukt al de vorige en voorziet hen ook van een betekenis in een opeenvolgende reeks. Met deel IIII introduceert Verdonck dus een metaniveau. Zo profileert hij zichzelf als een maker die de vorm tot inhoud verheft. Hij toont het repetitieve experiment als abstractie. Daarmee stelt hij de kijker voor de algemene vraag wat er bijzonder is aan een herhaaldelijk kijken naar een vrijwel identieke artistieke formatie en geeft hij tegelijk ook een antwoord op deze vraag; terwijl een wetenschappelijke verificatie tot doel heeft het bestaan van feiten te specificeren en empirische verbanden te bevestigen, leert *I/II/III/IIII* de kijker dat een artistieke verificatie het kijken naar beelden niet noodzakelijk uitput maar net een interessante verscheidenheid aan dimensies kan generen. Bovenop dit inzicht voegt deel IIII nog een eigen kijkdimensie toe. Het geeft de kijker namelijk terloops de bizarre ervaring mee dat alles schijnbaar toch nog tot een perfecte eenheid komt. De dissonantie van deel III lijkt nu plaats gemaakt te hebben voor symmetrie en evenwicht. Als open einde blijft daarmee de vraag of deze harmonie in het symmetrische deel IIII een reëel of een psychologisch gegeven is. Zien wij deze harmonie omdat het samenspel na vier keer (en alleen dan, of toch

vooral dan), met vier op een rij, gewoon beter gaat, of omdat wij intussen gewend zijn aan het kijken naar deze formule en die daarom zelf in gedachten beginnen te vervolmaken?¡

Robrecht Vanderbeeken (1971) is sinds 2007 als doctor assistent verbonden aan het kask en is gastdocent aan de vakgroep Theaterwetenschappen van de Universiteit Gent. Hij doet onderzoek naar de filosofische implicaties van mediakunst en de interpretatie van videokunst

©etcetera