

maatschappelijk handelen. Die maatschappelijkheid komt wel degelijk aan bod, maar eerder *en passant*. Ook een historisch-politieke benadering van de toeschouwer is in dit boek niet aan de orde, zoals bijvoorbeeld de sociologisch relevante verschuiving, ook in het theater, van *public* naar *audience*, van openbaar forum naar burgerlijk vermaak, van heterotopie naar discipline: processen die beschreven en geduid werden door – willekeurige voorbeelden – Jeffrey S. Ravel voor de Franse 18^{de} eeuw of Richard Butsch voor de Amerikaanse 19^{de} en 20^{ste} eeuw. Evenmin gaan de artikels, tenzij onrechtstreeks, in op de vraag of en hoe veranderende houdingen en gedragingen van een theaterpubliek metaforisch dan wel metonymisch kunnen zijn voor de crisis van de verhoudingen tussen democratische instituties en politiek publiek ('de burger'). Zoiets gebeurt wel bij Christian Ruby voor het brede culturele veld, bij Olivier Neveux voor het 'militante' theater of bij Stoffel Debuysere voor de politieke cinema – uiteraard met zeer grote verschillen in benadering. Om misverstanden te voorkomen: die opsomming van kwesties die niet of slechts zijdelings aan bod komen in *Unfolding Spectatorship* is geen vaststelling van een gebrek of gemis, ze is vooral een (bewuste?) inperking van het onderzoeksterrein. Tot op zekere hoogte liggen de bijdragen wel in het verlengde van het ondertussen haast canonieke onderzoek van Susan Bennett¹ en meer in het bijzonder van haar uitwerking van de specificiteit van het *theatrical event* (139-163), zelfs al besteedt zij meer aandacht aan het receptieve *frame* van de toeschouwers dan de meeste auteurs in deze nieuwe bundel doen. Dit boek brengt radicale correcties aan, soms psychologisch, soms sociologisch, soms ideologisch, bij Bennetts benadering die bleef uitgaan van een minimale gemeenschappelijkheid in de toeschouwerservaring. Precies dat postulaat is, met Rancière, sterk gerelativeerd: het 'ontvouwen' van de toeschouwer (enkelvoud) valt samen met het uit elkaar drijven – of het uit elkaar spatten – van de toeschouwers (meervoud).

In hun inleiding geven de samenstellers aan dat zij de voorwaarden willen onderzoeken waarmee een theorie van het kijken – een theorie van het (onvertaalbare) *spectating* – denkbaar kan worden: “‘spectating’ consists of an ever-changing set of corporeal processes and actions that unfold themselves while they are acted out” (Stalpaert et al. 6). Dat betekent dat twee belangrijke uitgangspunten van toeschouwersgedrag in vraag worden gesteld en vervolgens alternatief geduid, namelijk ten eerste het hoofdzakelijk cognitieve karakter van de receptie, ten voordele van een affectief-lichamelijke benadering (“spectatorship as embodied activity” (7)), en ten tweede de ‘stimulus-respons’-logica, ten voordele van een complexere benadering van de psychologie van de *spectator*, die actiever is dan naïef behaviorisme deed vermoeden. In een eerste deel,

“Unfolding Spectatorial Positions” getiteld, wordt een discussie tussen Patrice Pavis en Rachel Fensham opgevoerd. Pavis erkent dat de idee van ‘belichaamd toe-schouwen’, die Fensham ontwikkelt in de lijn van Judith Butlers eerdere revisie van dit paradigma, wel degelijk een noodzakelijke correctie is op de al te taalgebonden theorie van de performativiteit die J.L. Austin lang geleden presenteerde. Bij Fenshams radicaal lichamelijke opvatting van *katharsis* – het eerste en tegelijk lastigste begrip om de ervaring van de toeschouwer te duiden, in Aristoteles’ *Poetica* én in zijn *Politica* – heeft Pavis enige reserve, omdat een voldragen theorie van het affect ontbreekt. Pavis is verbaasd dat Fensham dat conceptuele instrument een quasi-religieuze (bij)betekenis geeft, terwijl een genealogie van het affect juist een politieke invulling van *katharsis* mogelijk maakt (Stalpaert et al. 33). Of Fensham dat doet in het artikel dat daarop aansluit is vervolgens de vraag. Ze opent een discussie over toeschouwen-als-handelen (*agency*) en ze uit haar twijfel over een ‘communautaire’ duiding van die kwaliteit. Met Deleuze wil ze duidelijk maken dat het affect een radicaal (radicaliserend) potentieel heeft. Het affect, als beïnvloeding, ‘aandoening’ van het lichaam, zorgt voor een supplement – in de zin van Derrida, namelijk onontgonnen mogelijkheid tot ‘betekening’? – bij de bewuste interpretatie van het schouwspel. Ze geeft het interessante voorbeeld van Pina Bausch’ *Kontakthof*, waarin herkenbare bewegingspatronen – een *music-hall* omgeving – door herhaling en ‘her-plaatsing’ ontdaan worden van hun sociale helderheid en precies daardoor als theatraal affect gaan werken: een emotieve keerzijde van de Brechtiaanse *Gestus* (46).

De bijdragen in het tweede deel van de bundel bouwen vooral voort op conclusies van Fensham over de post-dramatische positie van de toeschouwer. Eerder stelde ze dat er, na het opzeggen van een abstract – rationeel, cognitief, ‘dramatisch’ – sociaal contract tussen toeschouwer en tekst een lichamelijke relatie in het kijken is ontstaan, die misschien gedeeld wordt maar toch voornamelijk privé is (Fensham 40). Maar het affect dat die veranderde positie veroorzaakt heeft, blijkt toch een meer publiek karakter te hebben dan eerst vermoed werd, omdat de ‘opschorting van de reactie’ op het schouwspel niet alleen conventioneel is – schroom, etiquette – maar ook het affect zélf en vervolgens de impact van de performance versterkt (Stalpaert et al. 57). De ambitieuze titel van dit deel, “Ethics and Politics”, suggereert dat de affectief gedeelde toeschouwerservaring inderdaad ethische en politieke consequenties heeft, dat verlangen en affect niet alleen de individuele blik bepalen, maar ook de organisatie van de sociale ruimte/omgeving voor, tijdens en na het schouwspel. Maken alle bijdragen even sterk dat punt? Katharina Pewny vertrekt vanuit twee sterk uiteenlopende vormen van

‘performatief materiaal’: de theatertekst *Das Geisterschiff* van Margareth Obexer en de (post-)documentaire films/performances van Tanja Ostojič en Sarah Vanagt. Ze toetst die (virtuele) performances aan een ethische klassieker: de ontmoeting met het gelaat van de ander als ethische eis, een kernthema bij Emmanuel Lévinas. Theaterwetenschappelijk vertaald betekent Lévinas’ ethiek dat de performance de mogelijkheid biedt (de verplichting oplegt?) aan de toeschouwer om de kwetsbaarheid van de ander te beantwoorden (Stalpaert et al. 65). Zowel Obexer als Vanagt behandelen misdaden tegen de mens(elijk)heid, met name de onmogelijkheid om er anders dan via de rechtstreekse getuigen zélf iets zinnigs over te vertellen. En die rechtstreekse getuigen zijn dood, zo stelde Primo Levi al vast: er blijven enkel sporen over. In Obexers tekst is een schip met Afrikaanse vluchtelingen ten onder gegaan, journalisten zoeken naar sporen, de Siciliaanse vissers zwijgen. Ze vinden alleen sporen van pogingen om sporen te wissen. Het eerste verhaal – de schipbreuk zelf – is dus zo ‘overgedetermineerd’ dat de journalisten als enige tastbare figuren overblijven. *Das Geisterschiff* gaat over de media, en over hun al dan niet aanwezige schuldbesef over het feit dat alleen zij profiteren van het lijden, van het uitgewiste gezicht van de ander. En bij Obexer keert die ‘schuld’ zich tegen de tekst, de positie van de auteur (kunstenaar) zélf, die misschien op dezelfde wijze profiteert (Stalpaert et al. 69). In een video doet Ostojič zich voor als woordvoester voor gedeporteerde Roma, terwijl ze zich geleidelijk uitkleedt en niet meer beschermd is tegen de blikken van de kijkers: de getuigenis wordt niet geproblematiseerd, wel de getuige. Vanagt filmde de ‘objectieve’ sporen van het Joegoslaviëtribunaal in Den Haag, dat zijn deuren sloot. Nauwkeuriger: ze paste de *frottage*-techniek – men legt zijdepapier op het object, op de oppervlakte, vervolgens wrijft men erover met potlood – toe terwijl ze die handeling filmde. Opnieuw gaat het om sporen van ondefinieerbare sporen. In de drie voorbeelden die Pewny uitwerkt gaat het om het onvermogen om te getuigen, en over de wanhopige pogingen – met taal, met het eigen lichaam, met potloodgrafiet – om dat onvermogen te delen met toeschouwers. In hoeverre de blik van de toeschouwers daardoor ethisch complexer wordt, is onduidelijk: de voorbeelden gaan veeleer over de ethische kwetsbaarheid van de auteur/kunstenaar, die beseft dat het lijden, met de dood van de slachtoffers, definitief verdwenen is. De (lijdende) ander is afwezig, een affectieve relatie is onmogelijk, *katharsis* is ondenkbaar – zeker bij de kijker.

In haar bijdrage over *MAP ME*, een dansperformance van Charlotte Vanden Eynde en Kurt Vandendriessche, behandelt Christel Stalpaert een oeroud artistiek fenomeen, het *trompe-l’œil*, dat door de digitale technologie als het ware

heruitgevonden is. De techniek van het *trompe-l'œil* manipuleert de blik van de toeschouwer, wiens gezichtspunt gefixeerd is. Actuele videoteknik versterkt alleen maar de illusie dat de kijker iets anders denkt te zien dan wat er feitelijk, materieel gebeurt, en versterkt dus ook, zeggen critici, de onmacht van die kijker. In *MAP ME* gaat het precies over die ongemakkelijke positie, waarin de 'vleselijkheid' van het bewegende lichaam genadeloos getoond wordt, met een zekere *gêne* als gevolg. Stalpaert probeert, vanuit Luce Irigarays commentaar op de genese van het subject in de taal in de visie van Jacques Lacan, te duiden hoe, in de kijkervaring bij *MAP ME*, de techniek tracht het 'vergeten lichaam' te recupereren, precies door een illusoire ingreep. De naakte lichamen van de dansers vormen het canvas voor projecties van intieme lichaamsdelen van diezelfde performers, waardoor een 'object' beeld én een even 'objecte' blik ontstaan: de toeschouwer krijgt het moeilijk om zijn eigen lichamelijke hindernis te relativieren, om de constitutieve scheiding – aldus een orthodoxe psychoanalyse – tussen het subject en de ander zonder meer vol te houden. Als die lichamen van de performers een eigen sociaal verhaal gaan vertellen – een *pas de deux* die gewelddadig dreigt te worden –, dan vervalt zelfs, mogelijksterwijs, de beheersing van het eigen lichaam. Een ervaring van onmacht is het onderliggende thema van *MAP ME*, een *pas de deux* wordt dan een intersubjectief *pas de trois* (Stalpaert et al. 100). Stalpaerts tekst beschrijft hoe technologische ingrepen de relationele vanzelfsprekendheid van een dansend koppel – Charlotte Vanden Eynde is bovendien zwanger – in de blik van de toeschouwer aantasten.

Die ethische vraagstelling krijgt een meer politiek vervolg in de bijdrage van Kristof Van Baarle over het werk van het Brusselse collectief C&H, dat in zijn traject, sinds 2006, de notie 'samenzwering' thematiseert. Hun performances – als de term hier tenminste nog bruikbaar is – creëren een samenzwering tussen makers (musicus, scenograaf en choreografe/danseres) en toeschouwers/bezoekers. Die samenzwering moet juist toelaten om bepaalde gebeurtenissen en ingrepen in de stedelijke omgeving als performance te beschouwen en te begrijpen. In bijvoorbeeld *Postcards from the future* creëert C&H beelden – clichématig vormgegeven postkaarten – van gebeurtenissen, zoals een *tableau vivant* op de roltrappen van het Brusselse Noordstation, die pas later zullen plaatsvinden, als de deelnemers dat willen. Maar het kan ook minder onschuldig: een beeld van een debat tussen burgers en verkozenen in het Europees Parlement komt al in de buurt van een politieke wensdroom. De gebeurtenissen zélf, zo blijkt, zijn hoogst onzeker en zeker geen letterlijke afbeelding van de postkaarten. Eigenlijk draait alles om de mogelijkheid medeplichtig te worden aan een gecreëerde (geregisseerde) werkelijkheid én om het reële risico dat de

onderneming mislukt – de toeschouwer/bezoeker/burger als potentiële mislukking. Ook in *We have no choice* dreigt het falen, als de kijkers van een film over plaatsen van revolutionaire actie zelf ‘geactiveerd’ worden, via instructies die ze meekrijgen, om helemaal alleen ‘iets’ te doen – of niet te doen, uiteraard. Van Baarle analyseert hoe C&H steeds theatrale situaties creëert, om daarmee de deelnemers aan te zetten om zélf te kiezen voor logica en dynamiek van sociaal-politiek activisme, mét de mislukking als neveneffect (Stalpaert et al. 115). Maar die (onschuldige) samenzwering vindt plaats in een wereld, in een gemeenschap, van (veel meer) mensen die niet op de hoogte zijn, en daar botst de artistieke ingreep soms op een lastige grens, namelijk die van de openbaarheid van de politiek.

In een laatste deel, “Interplay of Media”, gaan de auteurs in op de invloed van intermediale vormen van performance op de toeschouwerservaring. Jeroen Coppens’ bijdrage gaat opnieuw over *trompe-l’œil*. Hij vertrekt bij *The Princess Project* van Vincent Dunoyer, waarin de solodanser samen beweegt met een gefilmd beeld van zichzelf, alsof het zijn partner is. Het effect wordt niet verstoep, maar de fascinatie doet de ‘goocheltruc’ vergeten – een klassiek theatraal effect. Dunoyers technologisch virtuoze illusie is voor Coppens aanleiding om de *trompe-l’œil* te bespreken door de eeuwen heen, als radicaal illusionisme, als manipulatie van de blik. Zijn vraag is of dergelijke ingrepen fundamenteel van karakter zijn veranderd in ons zogenaamd post-dramatische tijdperk, o.a. gekenmerkt door een grotere vrijheid voor de toeschouwer om zelf zijn gezichtshoek, zijn *vantage point*, te bepalen. In zekere zin staat de *trompe-l’œil* zélf, als actieve metafoor, voor één van de post-dramatische basisideeën, namelijk het tonen van een bewust onderscheid tussen (vermeende) werkelijkheid en de representatie ervan of, ruimer uitgedrukt, van de feilbaarheid van het menselijk waarnemingsvermogen (Stalpaert et al. 134). Of dat zoveel meer impliceert dan de even klassieke Brechtiaanse *Verfremdung* is echter niet zo zeker: ook die idee beperkte zich niet tot het tonen van de constructie, maar wees op de geconstrueerde aard van elke representatie – en dus op het feit dat andere constructies minstens denkbaar en misschien ook doenbaar zijn. Coppens geeft als bijkomend voorbeeld de dansperformance *Vantage Point* van Ariane Loze en Elisa Yvelin, waarin enkel een camera over het ideale (en onmogelijke) gezichtspunt voor de neobarokke bewegingen beschikt, en de blikken van de toeschouwers altijd onvolkomen blijven. Maar dat concept voegt daar fundamenteel weinig aan toe, ‘bevrijding van perspectivisme’ klinkt iets te hoogdravend.

Radicaal technologisch is het werk van Blast Theory, dat Rosemary Klich bespreekt: zij houden zich bezig met *pervasive gaming*, waarin actuele en virtuele realiteit, bij voorkeur in een stedelijk landschap, door elkaar geweven worden. In *Can You See Me Now* verschijnen de leden van het collectief als *avatars* op de GPS van de deelnemers, die de echte ruimte ‘alternatief’ verkennen, rond een vaag verhaal. In *Day of the Figurines* gebeurt het omgekeerde: 1000 deelnemers krijgen figuurtjes, die ze 24 dagen lang op missie mogen sturen – “to help others” –, maar de toenemende chaos in de virtuele stad maakt dat ze enkel nog zichzelf kunnen helpen. In beide gevallen kunnen de deelnemers – al lang geen ‘toeschouwers’ meer – behoorlijk affectief geraakt worden, terwijl er tegelijk een (virtuele) gemeenschap ontstaat waarvan de leden voor (virtuele) morele dilemma’s komen te staan, tot en met leven en dood. De ingreep van Blast Theory is provocatief, de deelnemers worden tot complexiteit gedwongen, ze moeten hun aanpassingsvermogen bewijzen. Hoewel Klich beweert dat de deelnemers een “sense of shared growth and development” ervaren, een gezamenlijke verantwoordelijkheid (Stalpaert et al. 151), zou men net zo goed kunnen beweren dat hier een ultiem neoliberal conformisme wordt ingelepeld, in een soort *The Matrix* van het heden, wat enkel een cynisch antwoord op Rancières vraag naar nieuw ‘communautair’ theater kan zijn.

Anne Watthee’s artikel over het werk van Ariane Loze is in dat opzicht minder extatisch over het theatraal-subversief potentieel van de technologie. Loze gebruikt juist geen *state of the art* materiaal voor haar audiovisuele werkstukken, haar extreem ambachtelijke aanpak gaat zelfs verder dan de productiewijze van *no budget* films. Bij haar *Movies On My Own (MÔWN)* vermengt ze *live* performances met opnamesessies – het moet dus in één *take* gebeuren – en ze doet daarbij letterlijk alles zelf, inclusief alle personages spelen. Verwijzend naar een genre of een voorbeeld – zoals *Betaville*, naar Jean-Luc Godards *Alphaville* – kiest ze één camerastandpunt, zoekt ze naar een treffende beeldtextuur (bijvoorbeeld het beschadigde van *found footage*) en vertrouwt ze vooral op haar visuele impulsen. Watthee betoogt dat die transparante aanpak de toeschouwer toelaat het werk op verschillende niveaus te lezen en te interpreteren. In eerste instantie gaat het om een inwijding in een bizarre en toch toegankelijke verbeeldingswereld, waarin de dingen geleidelijk gaan verschuiven en tot desoriëntatie leiden, en die ervaring versterkt wordt door het besef dat men zich op een heuse filmset bevindt. Maar in tweede instantie zorgt de dubbelheid van performance en filmopname voor een distantiëring, die kritisch kan zijn: de snelle opeenvolging van beelden suggereert een simpele *post hoc ergo propter hoc* vertellogica (B volgt op A, dus is A de oorzaak van B), maar die klassieke

denkfout kan onmaskerd worden. Of dat nu betekent dat de toeschouwers alle meta-niveaus in de performance doorgronden, is vervolgens wel de vraag, laat staan of ze zich bewust zijn van hun lidmaatschap van een 'interpretatieve gemeenschap' die kunst van niet-kunst kan onderscheiden (Stalpaert et al. 164). Dat begrip van Stanley Fish is toch wat complexer, onder andere omdat hij (interpreterend) lezen afhankelijk maakt van schrijven en daarmee een streng (intersubjectief) waarheids criterium kan postuleren (Fish 171-173). Een derde kijkhouding die Loze, volgens Watthee, mogelijk maakt, is de ervaring van *Unheimlichkeit*, het besef dat hij/zij meer weet dan in artistieke producties toegelaten of mogelijk is. Of dat besef ook de meester-knechtverhouding van het 'traditionele' kunstwerk doorbreekt, is niet helemaal zeker, maar het affect kan reëel zijn. In ieder geval heeft de (contingente) aanwezigheid van deze of gene toeschouwer gezorgd voor een productieve bijdrage aan een toekomstig kunstwerk, en dat is lichtjes subversief.

In de laatste tekst van de bundel vertrekt An van. Dienderen van eigen artistiek werk – het multimedialproject *Scattering of the Fragile Cherry Blossoms* – en toetst ze dat aan het werk van videasten Kutluğ Ataman en Eija-Liisa Ahtila. Wellicht komt deze tekst het meest in de buurt van een (kwetsbaar) communitarisme – een gemeenschap van 'bevrijde' toeschouwers – dat voor het overige vrij onvindbaar blijft in de bijdragen. Niet toevallig gaat het om werk dat vanuit documentaire vertrekt en naar *expanded documentary* evolueert, waarin de wijze van tonen beslissend kan zijn voor de receptie, voor de affectieve impact. In haar eigen *Cherry Blossoms*-project zoekt ze Japanse jongeren, gedrenkt in de *otaku*-subcultuur, op en confronteert hen met antropologische vragenlijsten. De antwoorden legt ze voor aan de bezoekers van een kunstfestival, voor wie het passieve protestkarakter van hun leefwereld nog onbegrijpelijker en dus schokkender blijkt te zijn. En met die interventies worden de toeschouwers co-auteurs. Zo ontstaat immers een pluraliteit aan visies, die ongewoon is voor documentair werk, en een 'cultureel veld' dat de onvermijdelijke theoretische premissen van de éne auteur amendeert, bekritiseert of zelfs ondermijnt (Stalpaert et al. 175). Zulke ingrepen versterken het document én ze maken het performatieve karakter ervan duidelijk, het 'constructivisme' van het documentaire verlangen. In het werk van Ataman gebeurt iets vergelijkbaars: zijn installatie *Küba* – een wijk in Istanbul – toont veertig gefilmde portretten, in woord en beeld, van bewoners op veertig afzonderlijke monitors, waardoor de kijker gedwongen is om de micro-narratieven tot een persoonlijk geheel, als kijkervaring, samen te weven. Kijkers zijn subtiel gemonteerde documentaires gewoon, maar op een dergelijke structuur kunnen ze nu geen beroep doen, ze

moeten de ontwikkeling van de documentaire filmtaal helemaal opnieuw doorlopen, aanleren: dat komt al in de buurt van Rancières emancipatorische behoefte. Ook Ahtila's werk, installaties met (schijnbaar) autobiografisch materiaal, wil de beschouwer activeren, door de mechanismen van de montage bloot te leggen, door de contingentie van beeld en verhaal te benadrukken in installaties die afwijken van het frontale en continue kijken.

Een korte conclusie bij deze uitgebreide samenvatting. *Unfolding Spectatorship* registreert verander(en)de kijkhoudingen, brengt de lichamelijke ervan ter sprake, neemt de mogelijke affectieve impact waar, en dat zowel op abstract-theoretisch als op praktisch-toegepast niveau: dat is de grote verdienste. Anderzijds zorgt de nadruk die de meeste auteurs leggen op de (expliciete of vermoede) intenties van de besproken kunstwerken/performances ervoor dat de bespreking van die lichamelijke en affectieve impact soms behoorlijk speculatief blijft, te simpel ideologisch of te oppervlakkig optimistisch. Soms komt de mislukking van het effect aan bod, bijvoorbeeld in de bespreking van het werk van C&H, maar dan is die mislukking al ingecalculeerd in de artistieke strategie. De fundamentele frustratie die Rancière aanzette om *Le spectateur émancipé* te schrijven, die frustratie over het onevenwicht, de onrechtvaardigheid zelfs, bij de verdeling van kennis over kunstenaars en kijkers/toeschouwers/deelnemers – kortom: publiek – blijft echter over het algemeen onderbelicht.

KLAAS TINDEMANS

¹ Bennetts werk is toch wel ambitieuzer dan een aanpassing van receptie-onderzoek van (literaire) lezers aan theaterbezoekers, zoals Patrice Pavis suggereert (Stalpaert et al. 26).