

Juli | **2011**

LANDSCHAP

en de hedendaagse dans



Universiteit Utrecht

Justa Nynke ter Haar
Studentnummer: 3459470
M| mail@jussy.nl
W| www.jussy.nl

Universiteit Utrecht
MA Theatre Studies
Specialisatie Danswetenschappen
Kromme Nieuwegracht 46
3512 HJ Utrecht

Begeleider
Prof. Maaïke Bleeker

Tweede lezer
Bojana Cvejic

INHOUDSOPGAVE

Inleiding

1 LANDSCHAP

- 1.1 Landschapsbewustzijn
- 1.2 Landschapschilderingen
- 1.3 Landschap en perspectief

2 LANDSCHAP EN THEATER

- 2.1 Gertrude Stein
- 2.2 Elinor Fuchs
- 2.3 Hans Thies Lehmann
- 2.4 Wandelen door het landschap

3 LANDSCHAP EN DANS

- 3.1 Het ontbreken van een eenduidige focalisatie
- 3.2 Een heterogene presentatie van gelijkwaardige elementen

Conclusie

INLEIDING

Op de cover van deze scriptie vindt u een foto van een landschap, een Noors landschap om precies te zijn. Deze foto heb ik gemaakt tijdens één van mijn vele wandelingen over de Noorse Hardangervidda. Hoewel niets in de foto specifiek mijn aandacht trekt, blijft de foto mij boeien. Uren kan ik met mijn gedachten door het landschap wandelen. Steeds ontdek ik nieuwe plekjes en telkens weer verandert het landschap van sfeer. Soms blijft mijn aandacht hangen bij de slierten roze watjes die door de lucht zweven, soms bij de wit schuimende rivier die naar beneden dendert. Dan weer vallen de rotsblokken mij op. Sommigen lijken nat, anderen hebben de kleur van opgedroogd zand of worden overwoekerd door een donker laagje mos. Maar nooit heb ik het gevoel dat mijn aandacht naar een centrum of 'kern' wordt gestuurd. Nooit heb ik het gevoel dat er iets in het landschap aanwezig is dat meer in het oog springt dan de rest. Het is juist deze totaliteit en decentraliteit van het landschap welke mij zo fascineert.

Deze decentraliteit van het landschap en de manier van waarnemen waartoe het landschap uitnodigt breng ik in deze scriptie in verband met de hedendaagse dans. Hierbij stel ik voor de voorstellingen *The Stop Quartet* [1996] van Johnathan Burrows, *Herses* [1997] van Boris Charmatz en *NVSBL* [2006] van Eszter Salamon te beschouwen als landschappen. Een dergelijke beschouwing zal andere (en voor de dans nieuwe) begrippen en aandachtspunten met zich meebrengen. Maar voordat ik verder in zal gaan op mijn betoog, zal ik eerst het begrip landschap kort introduceren.

Landschap behoort net als het portret en het stilleven tot de belangrijkste genres van de beeldende kunst. Maar landschap duidt op meer dan alleen een schildering of afbeelding. Het is een specifieke manier van construeren die uitnodigt tot een specifieke manier van waarnemen. Door het woord landschap kort te ontleden wordt deze relatie tussen landschap en constructie al snel duidelijk.

Het Middelnederlandse woord *lantschap* bestaat net als het huidige *landschap* uit de twee delen 'land' en 'schap'. Etymologisch gezien is het Nederlandse *-schap* afkomstig van *schep* of *schop*. Het zou daarmee kunnen verwijzen naar *inrichten* of *maken*. Ook in andere talen kan een verband gevonden worden tussen landschap en creatie. Zo verwijst het Duitse *schaffen* van *landschaft* naar maken en creëren. En het Engelse *landscape* is op haar beurt verwant met *to shape* wat in relatie staat tot het Nederlandse *vormen* en *maken* [Antrop 24].

Naast een verwijzing in de richting van maken en creëren kunnen we *-schap* ook in verband brengen met orde en structuur. Van oudsher wordt *-schap* namelijk gebruikt als een verkorte aanduiding voor een organisatie. Zo kennen we in het Nederlands bijvoorbeeld de woorden *maatschap* en *vennootschap*. Met *-schap* kunnen we

dus een vorm aan duiden, een staat van zijn, een conditie, of een combinatie van delen. Kort samengevat kan *-schap* duiden op een geheel of een 'gebied' dat op een bepaalde manier geordend, gemaakt of gecreëerd is.

De combinatie tussen '*schap*' en '*land*' vinden we voor het eerst terug in de schilderkunst. Waar de term '*landschap*' rond de zestiende-eeuw duidde op: "*a picture depicting scenery or land*" [Chaudhuri 15]. Een halve eeuw nadat de term zijn intrede had gedaan werd *landschap* ook gebruikt om een werkelijkheid, een land of een uitzicht mee te karakteriseren. De volgorde van deze ontwikkeling geeft aan dat de schilderkunst een nieuwe perceptie tot stand heeft gebracht; "*the perception of land as landscape*" [idem].

In het eerste deel van deze scriptie zal ik me dan ook richten op de landschap schilderkunst. Hier zal duidelijk worden hoe de perceptie van land als landschap past binnen een bredere culturele ontwikkeling en hoe de landschapschilderkunst de basis heeft gevormd voor wat we nu *landschap* noemen. Door dit hoofdstuk af te sluiten met het leggen van relatie tussen de 'ontdekking' van het perspectief en landschapschilderingen zal ook naar voren komen op welke manier een landschap in staat is 'uit te nodigen' tot een specifieke manier van waarnemen.

Na deze eerste verhandelingen over landschap in de beeldende kunst zal ik de stap maken naar landschap in theater en theater als landschap. Stein, Fuchs en Lehmann zullen in dit tweede deel centraal staan als auteurs die de relatie tussen theater en landschap expliciet hebben benoemd en beschreven. Zij bieden mij door hun besprekingen van 'landschappelijk' theater handvatten om in het laatste deel van deze scriptie dans als landschap te kunnen beschouwen.

De Amerikaanse (toneel)schrijfster Gertrude Stein werkte vanaf 1920 aan een nieuw concept van theater. In *Lecture for America* [1935] schrijft Stein over hoe ze landschapschilderingen is gaan gebruiken als een model voor de compositie van haar toneelteksten. Stein was tot deze nieuwe manier van schrijven gekomen omdat ze op zoek was naar hoe ze een andere manier van waarnemen kon oproepen met haar toneelteksten. Uiteindelijk heeft dat geresulteerd in haar zogenaamde '*langscapes*' of taal- schappen. Uit haar lezing *Plays* [idem] zal duidelijk worden dat deze langscapes een non-narratief karakter hebben en uitnodigen tot een relationele manier van waarnemen.

Ook de Amerikaanse Elinor Fuchs spreekt over een verandering in de twintigste-eeuwse manier van schrijven voor het theater. Fuchs stelt in *Death of Character* [1996] dat de mens en het menselijk perspectief niet langer overheersen en dat daarmee het personage in het twintigste-eeuwse theater niet langer centraal staat. Fuchs gebruikt vervolgens landschap om de verandering in dramaturgische structuur te bespreken waarbij 'ruimte' de leiding van 'tijd' overneemt.

De Duitse theaterwetenschapper Hans Thies Lehmann grijpt vervolgens terug op Steins gedachtegoed en gebruikt het concept landschap vooral om een ontwikkeling in de theatergeschiedenis te bespreken waarbij de logos niet langer centraal staat. Hij neemt daarbij een verandering waar in de manier waarop theatervoorstellingen geconstrueerd zijn en die verandering beschrijft hij onder andere met het begrip landschap.

Ik zal dit tweede deel afsluiten aan de hand van Maaïke Bleekers "*Walking the Landscape Stage*" [2006]. Hierbij zal ik ook teruggrijpen op de in hoofdstuk 1 geïntroduceerde begrippen perspectief en absorptie. In deze afsluiting zal de basis worden gelegd voor de manier waarop ik in het laatste deel van deze scriptie de hedendaagse dans als landschappen zal gaan benaderen.

We weten inmiddels waar het concept landschap vandaan komt en welke relaties er tussen landschap en theater zijn gelegd. Maar voordat ik aan de hand van de voorstellingen *The Stop Quartet*, *Herses* en *NVSBL* mijn voorstel om (postmoderne) dans als landschappen te beschouwen concreet ga maken, zal ik eerst kort landschap verbinden met het postmoderne weten. Het leggen van een dergelijke relatie biedt niet alleen de gelegenheid om de principes van landschap te verhelderen, maar het geeft ook direct aan waarom een dergelijke beschouwing juist nu interessant kan zijn. Aan de hand van mijn bespreking van de voorstellingen als landschappen zal ik de landschappelijke manier van waarnemen waartoe zij uitnodigen in verband brengen met het ontbreken van een eenduidige focalisatie en een relationele manier van waarnemen. De nadruk zal daarbij komen te liggen op de constructie van de voorstellingen als geheel, op hoe we als toeschouwers worden uitgenodigd ons tot de voorstelling te verhouden en hoe dat onze waarneming beïnvloed.

Ter afsluiting zal ik in de conclusie kort reflecteren op mijn betoog. Hier zal ik voor een laatste maal terugkomen op hoe – net als de foto van het Noorse landschap – deze voorstellingen uitnodigen tot een decentrale waarneming.

1. LANDSCHAP

In de inleiding hebben we reeds kort besproken dat de term landschap voortkomt uit de zeventiende-eeuwse landschapschilderkunst en dat de term etymologisch verwant is aan 'orde', 'constructie' en 'creatie'. Door me in dit eerste hoofdstuk te verdiepen in het ontstaan van een landschapsbewustzijn en de weerspiegeling daarvan in de landschapschilderkunst zal duidelijk worden hoe landschap ook verwant is met een specifieke manier van waarnemen.

"Landscape is a way of seeing that has its own history" [Cosgrove 1998]

Dit citaat van de professor in geografie Denis Cosgrove legt de nadruk op twee belangrijke principes die tijdens dit eerste hoofdstuk centraal zullen staan. Ten eerste geeft Cosgrove hiermee aan dat landschap een manier van kijken is; *"a way of seeing"*. Ten tweede spreekt Cosgrove in dit citaat over een manier van waarnemen met een eigen historie; *"that has its own history"*. Het is deze geschiedenis van een manier van waarnemen die bij mijn bespreking over het ontstaan van een landschapsbewustzijn en de landschapschilderkunst centraal zal staan.

Aan de hand van Chris Fitters 'landschapsbewustzijn' zal ik in paragraaf 1.1 beschrijven hoe de ontwikkeling van land naar landschap past binnen een bredere culturele ontwikkeling waarbij een veranderde beleving van de ruimte en leefomgeving centraal zal staan. Vervolgens staat paragraaf 1.2 volledig in het teken van de landschapschilderkunst. Hier zal ik me vooral richten op de esthetische principes van landschapschilderingen en hoe die hebben bijgedragen aan de ontwikkeling van een nieuwe manier van waarnemen. In paragraaf 1.3 ga ik verder in op de relatie tussen landschap en het (lineair) perspectief. De nadruk ligt hierbij op de adressering die spreekt uit het gebruik van perspectief en hoe landschap daarmee uitnodigt tot een identificering met de 'single seeing eye'.

1.1 LANDSCHAPSBEWUSTZIEN

In *Poetry, Space, Landscape* [1995] gaat Chris Fitter in op de vraag waarom landschapschilderkunst in de vijfde eeuw voor Christus ontstond, werd verlaten met de instorting van Rome en pas weer tot leven kwam in de Hoge Middeleeuwen. Maar voordat Fitter hieraan begint maakt hij eerst een onderscheid tussen *landscape* en

landskip. Het is dit onderscheid en vooral zijn verdere definiëring van de termen waar ik nu eerst op zal inhaken. *Landskip* is voor Fitter een technische term die betrekking heeft op een zo natuurgetrouw mogelijk gecomponeerd beeld. *Landscape* verwijst volgens Fitter meer naar een bewustzijn, hij spreekt in dit verband dan ook over een *landscape-consciousness* [Fitter 9].

Een dergelijk bewustzijn van land als landschap is er aldus Fitter niet altijd al geweest. Zo stelt hij dat het ontbreken van landschappen op bijvoorbeeld de beschilderde vazen van de Oude Grieken ook verklaard kan worden door het ontbreken van een landschapsbewustzijn: *Classic Greeks experienced the landscape only as it was, at full scale* [idem 2]. Deze 'full scale' ervaring zorgt ervoor dat de Grieken niet in staat waren over hun land en hun leefomgeving na te denken, of het weer te geven, als een totaliteit. Ze ervoeren het landschap kortom alleen in zijn totaliteit en waren daardoor niet in staat het land om zich heen in waarneembare brokken op te delen. Pas toen de mens een nieuw bewustzijn ging ontwikkelen ten aanzien van zijn omgeving kon er aldus Fitter zo iets als landschapsbewustzijn ontstaan.

De ontdekking van vele vreemde gebieden ten tijde van de Europese kolonisatie (vanaf de vijftiende-eeuw) bevorderden een dergelijk bewustzijn voor ruimte en leefomgeving. Waar de Middeleeuwen vooral gericht waren op zelfinkeer, richtte het vroegmoderne Europa zich vooral op expansie. Wereldzeeën werden overgestoken, wereldkaarten werden gedrukt en er was een eerste aanzet tot geografie. In 1530 kwam Copernicus met een nieuw wereldbeeld waarbij de mens niet langer centraal stond. Hij stelde, in wat uiteindelijk de heliocentrische theorie is gaan heten, dat de zon in het midden van het zonnestelsel staat en dat alle planeten daar omheen draaien.

De mens ging zich langzaam een beeld vormen van de wereld. Deze culturele transformatie wordt door onder andere Heidegger beschreven als het tot 'beeld' worden van de wereld. Belangrijk hierbij is dat dit tot beeld worden van de wereld gericht was op het creëren van een zo objectief mogelijk beeld. Om deze (illusie) van objectiviteit te bereiken werd de positie van waaruit werd gekeken buiten beeld geplaatst. Manieren van het verbeelden van de wereld die deze positie bevestigen zijn vervolgens als overtuigend gaan gelden [Bleeker *Grenzen aan de verbeelding* 2008, 5]. De zeventiende-eeuwse landschapschilderingen die in de volgende paragraaf centraal staan, bevestigen – onder andere door het gebruik van het lineair perspectief – een dergelijke objectieve kijk op de wereld.

1.2 LANDSCHAPSCHILDERINGEN

Reeds in ca 300 v. Chr. komen we schematische schilderijen tegen van land en omgeving. De Hellenistische kunstenaars uit deze periode trachten de genoegens van het buitenleven aan de verfijnde stadsmensen voor ogen te brengen. De leefomgeving, het land en het natuurschoon waren het onderwerp van de schilderijen die vooral gekenmerkt werden door verzamelingen van alles waaruit een landelijk toneeltje kon bestaan: herders, vee, villa's en bergen in de verte [Gombrich 114].

Vanaf de veertiende eeuw verschijnen er op schilderijen wederom landelijke vergezichten. Deze vergezichten dienden vaak als achtergrond bij religieuze scènes of portretten en hadden vaak een symbolische of mythologische functie. We moeten tot halverwege de zestiende eeuw wachten voordat landschappen zelf het onderwerp van de schildering worden. Dit is dan ook het moment waarop de term landschap zijn intrede in het vocabulaire maakt en langzaam uitgroeit tot een zelfstandig genre binnen de beeldende kunst.

Tijdens de zeventiende eeuw kende de landschapschilderkunst een ware bloei. In Nederland was de specialisering in de schilderkunst het verst ontwikkeld. Zo waren er schilders die zich in het bijzonder toelegden op zeegezichten, bergpartijen of weide- en bosgezichten.

De Hollandse landschappen gaven geen Bijbelse of mythologische figuren weer en worden daarom ook wel gezien als de eerste weergave van wereldse, werkelijke landschap. Of zoals het Lemaire het verwoordt:

"Het Hollandse landschap is (..) van elke mythologische opsmuk of verwijzingen ontdaan, niet geïdealiseerd. Het is de definitieve emancipatie van het gewone dagelijkse landschap, van de wereld van de mens, en daarmee de triomf van wat in de 15de eeuw begonnen was. De mens is er in geslaagd zich te vestigen in een profane ruimte."

[Lemaire 27]

Kortom de mens plaatst zich niet langer in de goddelijke of geestelijke ruimte. Daarentegen plaatst de mens zichzelf steeds vaker in een wereldlijke ruimte en dat zien we terug in de schilderijen.

Het Hollandse landschap ontleent zijn grootsheid dus niet aan de weergave van indrukwekkende gebeurtenissen of aan belangwekkende personen die onze aandacht vragen. Juist de weergave van het land en de natuur staan centraal. De Hollandse landschappen zijn dan ook landschappen zonder pathos en zonder melancholie [Lemaire 28]. De natuur zelf is hoofdpersoon van het doek geworden; mensen en sporen van

menselijke aanwezigheid vallen in het niet vergeleken bij de immense aanwezigheid van de natuur. De esthetische waarde van landschap wordt in deze tijd ontdekt en door de landschapschilders weergegeven.

Volgens de kunsthistoricus Gombrich was het de zeventiende-eeuwse Franse schilder Claude Lorrain, die de mensen voor het eerst de ogen heeft geopend voor de goddelijke schoonheid van de natuur. Het 'klassieke landschap' zou zijn schepping zijn geweest, en de idee van landschap als hogere vorm van kunst in het westen zou voornamelijk aan hem te danken zijn. Lorrain putte zijn directe inspiratie uit het platteland rondom Rome. Samen met zijn schetsboek zou hij vele dagen hebben doorgebracht in de uitgestrekte en zacht golvende graanvelden. Hij observeerde en registreerde de velden en landerijen onder verschillende natuurlijke belichtingen en verwerkte dat in zijn schilderijen.

De landschappen van Lorrain zijn onder een groot publiek bekend geworden. Dit was misschien dan ook wel het eerste moment waarop we zien dat de landschapesthetiek, zoals die uit de schilderijen spreekt, vertaald werd naar de werkelijkheid. De landschappen van Lorrain waren een maatstaf geworden waarmee de natuur beoordeeld en bekeken kon worden:

"En nog bijna een eeuw na zijn dood waren reizigers gewoon, omgekeerd, de werkelijke natuur volgens Claude Lorrains maatstaf te beoordelen. Als een landschap aan zijn visioenen herinnerde, vonden zij het prachtig en vlijden zich daar neer om hun picknick te houden."

[Gombrich 397]

Parken en buitenruimtes werden gestructureerd en gefatsoeneerd naar het voorbeeld van Lorrains landschapschilderingen. Zij noemden een landschap of tuin als die hen aan Lorrains werk deden denken '*schilderachtig*' of '*als een schilderij*' [idem 419].

Sinds de werken van de Nederlandse schilders Simon de Vlieger (1601–1653) en Jan van Goyen (1596–1656) zijn wij gewend deze uitdrukking niet alleen toe te passen op vervallen kastelen en zonsondergangen, maar ook op eenvoudige dingen als zeilboten en windmolens. Zij zijn het dan ook die ons hebben geleerd het '*schilderachtige*' te zien in een eenvoudig toneeltje.

De mens ging kortom de werkelijkheid bekijken met de '*ogen*' die ze door de kunstenaars aangeleverd kreeg. Wat we waarnemen in een landschap wordt beïnvloed door herkenning en erkenning van beelden, elementen en rangschikkingen die we kennen vanuit onze ervaring met kunst.

"(...) much that we perceive in landscape will in fact be the gratifying recognition within the natural manifold of certain elements identified according to codes of beauty learned in our experience with art."

[Fitter 23]

Wat we ervaren hebben in de landschapschilderkunst beïnvloedt kortom hoe we naar het landschap kijken en wat we in het landschap waarnemen. Kunst brengt een perceptie voort die verder strekt dan het kunstwerk. Zo hebben landschapschilderingen een perceptie opgewekt van land als landschap die verder reikt dan de grenzen van de beeldende kunst. Zo kan het ook dat de term *'schildersterm' landschap* de stap heeft gemaakt van de beeldende kunst naar de werkelijkheid.

Maar hoezeer men de werkelijkheid ook als *schilderachtig* ging ervaren, geschilderde landschappen blijven op een belangrijk punt van werkelijke landschappen verschillen; ze bevatten een perspectief. Terwijl het landschap onbepaald en vrij kan worden waargenomen, is de (geschilderde) weergave ervan gereduceerd tot een enkelvoudig perspectief. In de volgende paragraaf zal ik mij richten op het gebruik en het effect van perspectief in landschapschildering. Hierbij zal ik me vooral richten op de relatie tussen perspectief en adressering.

1.3 LANDSCHAP EN PERSPECTIEF

Landschap en perspectief zijn nauw met elkaar verbonden. Niet alleen omdat ze allebei kunnen worden gezien als het gevolg van de veranderde beleving van de leefruimte, maar ook omdat landschappen simpelweg vaak in perspectief worden geschilderd.

Binnen de schilderkunst spreekt men over een perspectivisch schilderij als deze de indruk wekt drie dimensies te hebben, terwijl het zelf uiteraard maar uit twee dimensies bestaat. De derde dimensie, die van de diepte en de verte, wordt door de schilder gesuggereerd. Deze suggestie kan door middel van het weetperspectief (gebaseerd op overlapping en de interpretatie van de toeschouwer), het atmosferisch perspectief (gebaseerd op kleur vervaging) of het meetkundig perspectief, worden gecreëerd. Bij het meetkundig- ook wel lineair perspectief genoemd, komen de evenwijdig horizontale lijnen samen in een verdwijnpunt dat in de regel op de horizon ligt.

Maar het perspectief duidt op meer dan een techniek en een ordeningsmethode waardoor de schilder in staat wordt gesteld zowel de nabijheid als de verte in één beeld te vangen. Het perspectief vraagt ook de aandacht voor een relatie tussen waarnemer en waar te nemen wereld. Het perspectief is daarmee meer dan een techniek om beelden te

rangschikken, het is een adressering, een uitnodiging tot een specifieke manier van waarnemen. Maaïke Bleeker omschrijft deze kwaliteit van perspectief zeer treffend in *Visuality in the theatre* [2008]

"the concept perspective draws attention to the relationship between (...) illusion of objectively given world that exists as stable entity in depended from any particular point of view and the subjective point of view from where the world can appear as such"

[Bleeker 2008, 14]

Beelden van de wereld werden niet altijd al in perspectief geschilderd. Pas toen er een behoefte ontstond om het verworven landschapsbewustzijn (zoals besproken in paragraaf 1.1) op een schildersdoek weer te kunnen geven, ging men op zoek naar nieuwe methodes. Dat de middeleeuwse schilders deze techniek van ruimtesuggestie niet beheersten, betekent dan ook niet dat ze onbeholpen of primitief waren, maar enkel dat hen de behoefte ontbrak om de grote ruimte weer te geven. Lemaire bespreekt in *Filosofie van het Landschap* deze relatie tussen de nieuwe wereldbeleving en de behoefte om de wereld in zijn ruimtelijke dimensie te kunnen weergeven zeer treffend:

"Pas als de middeleeuwse wereldbeschouwing en wereldbeleving wijken, pas als een nieuwe zin voor alzijdige ervaring van de wereld ontwaakt, wordt tegelijk met het openen van wanden van de traditie de behoefte gevoeld om pas verworven uitzichten op de wereldruimte in het vlak van het schilderij af te beelden."

[Lemaire 22]

De behoefte om 'uitzichten op de wereldruimte' vast te kunnen leggen op het tweedimensionale vlak van het schildersdoek, kan gezien worden als de motor voor de zoektocht naar nieuwe technieken. Het perspectief, waarbij zowel verte als nabijheid kunnen worden afgebeeld, bleek de methode te zijn voor het na-middeleeuwse Westen om zich de verruimde wereld visueel te kunnen toe-eigenen [Lemaire 22 - 26]. Het stelt de mens in staat de wereld terug te dringen naar een voor het oog waarneembare en berekenbare voorstelling van de wereld. Het perspectief is dan ook niet alleen een middel om bedrieglijk het uitzicht van de wereldruimte weer te geven, maar evenzeer het middel waarmee de moderne mens de wereld aan zichzelf probeerde te onderwerpen.

Het lineair perspectief, zoals we dat terug zien in landschapschilderingen, bevat een enkelvoudig gezichtspunt. De wereld wordt van één vast punt bekeken en vanuit die kijkrichting geordend. Het is hierdoor voor de aanschouwer van het schilderij onmogelijk

om een ander perspectief te kiezen dan de schilder heeft gedaan. Een dergelijk enkelvoudig perspectief vraagt dan ook om een identificatie met de positie van "*the single seeing eye*" [Roskill in Bowers]. We kunnen immers het landschap niet van een andere kant bekijken dan van waar het is weergegeven, we kunnen niet zien wat er achter de boom staat, of wat er zich achter de bergen bevindt.

Wat door middel van het perspectief wordt nagestreefd, is in feite de objectivering van de wereld en de subjectivering van het individu; via het perspectief legt het subject zijn wil op aan de wereld. Al het zichtbare wordt herleid tot een verschijning voor zijn eigen ogen. Lemaire spreekt over het perspectivisch afbeelden van de wereld als landschap dan ook als een: "*akt van bevrijding en verzelfstandiging van het individu*" [Lemaire 24]. Het verschijnen van de wereld als een landschappelijke ruimte en het verschijnen van het individu als een autonoom subject kunnen dan ook gezien worden als een gevolg van één en dezelfde beweging. Kortom het gebruik van de ordeningsmethodes van het lineaire perspectief zorgen voor een zeer specifieke, subjectieve kijk op het land.

De objectieve weergave van de wereld die door het gebruik van perspectief wordt nagestreefd berust op het 'buiten beeld blijven' van de positie van waar gekeken wordt. Dat de positie van de toeschouwer niet wordt gerepresenteerd stelt diezelfde toeschouwer in staat zijn eigen positie te vergeten. De toeschouwer wordt hierdoor uitgenodigd om de gepresenteerde wereld binnen te stappen, de toeschouwer wordt in de representatie geabsorbeerd.

Een dergelijke uitnodiging vanuit het perspectief, een dergelijke absorptie kennen we ook van het (klassieke) drama. Ook daar wordt de toeschouwer geabsorbeerd in een gerepresenteerde wereld, ook daar wordt de plek van de toeschouwer buiten beeld gelaten om een zo goed mogelijke absorptie te creëren.

Met de verandering van het wereldbeeld veranderde ook het gebruik van perspectief. In de moderniteit sloot het eenduidig perspectief aan bij de manier waarop er naar de wereld werd gekeken; rechtlijnig en eenduidig. Net als in perspectivische schilderijen werd de wereld gereduceerd tot een enkelvoudige weergave van de werkelijkheid. Zo geloofde men in een geconstrueerde en ordelijke maatschappij met een sturend centrum en werden de utopische 'grote verhalen' van de geschiedenis verteld vanuit één perspectief. Universaliteit en rechtlijnige vooruitgang overheersten. Maar toen hier ten tijde van het postmodernisme kritiek op kwam werd het enkelvoudig perspectief niet meer ervaren als het meest natuurlijke of meest betrouwbare. Men had juist het gevoel bedrogen te worden doordat veel andere mogelijke perspectieven op die manier buiten beeld bleven.

Ten tijde van het postmodernisme is dan ook juist een meerduidig perspectief natuurlijk geworden. Hier kan één en dezelfde gebeurtenis of afbeelding van meerdere kanten worden bekeken. Denk hierbij bijvoorbeeld aan de kubistische schilderijen van Picasso, waarbij hij de toeschouwers de mogelijkheid gaf om in één afbeelding zowel de voor- zij – als bovenaanzichten van bijvoorbeeld een oog waar te nemen.

Deze overgang van een eenduidig perspectief naar een meerduidige perspectief zullen we ook terug zien in het theater. Waarbij het eenduidige perspectief gelijk gesteld kan worden aan drama en het meerduidig perspectief uiteindelijk door Lehmann als kenmerkend zal worden omschreven voor het postdramatisch theater. In het volgende hoofdstuk richt ik mij op Stein, Fuchs en Lehmann en de manier waarop zij spreken over een theater voorbij het eenduidig perspectief of '*voorbij drama*'. Deze besprekingen hebben specifiek mijn interesse omdat allen de 'nieuwe' situatie met het veranderde gebruik van perspectief vergelijken met een landschap.

2. LANDSCHAP EN THEATER

De relatie tussen landschap en theater komen we in het theoretische discours over de ontwikkelen in het twintigste-eeuwse theater een aantal keren tegen. In deze scriptie zal ik daar de drie auteurs Stein, Fuchs en Lehmann uitlichten. De Amerikaanse (toneel)schrijfster Gertrude Stein (paragraaf 2.1) bespreekt aan de hand van landschap haar nieuwe manier van toneelteksten schrijven, waarbij ze zich heeft laten inspireren door de compositie structuur van (geschilderde) landschappen. Elinor Fuchs (paragraaf 2.2) gebruikt landschap om een verandering in dramatische structuur te bespreken waarbij het personage niet langer centraal staat. De Duitse theaterwetenschapper Hans-Thies Lehmann (paragraaf 2.3) grijpt vervolgens terug op Steins gedachtegoed en gebruikt het concept landschap vooral om een ontwikkeling in de theatergeschiedenis te bespreken waarbij de logos niet langer centraal staat. Hij neemt daarbij een verandering waar in de manier waarop theatervoorstellingen geconstrueerd zijn en die verandering beschrijft hij onder andere met het begrip landschap.

Ik zal dit tweede hoofdstuk afsluiten aan de hand van Maaïke Bleekers "*Walking the Landscape Stage*" [2006]. Hierbij zal ik ook teruggrijpen op de in hoofdstuk 1 geïntroduceerde begrippen perspectief en absorptie. In deze afsluiting zal de basis worden gelegd voor de manier waarop ik in het laatste deel van deze scriptie de hedendaagse dans als landschappen zal gaan benaderen.

2.1 GERTRUDE STEIN

De Amerikaanse (toneel)schrijfster Gertrude Stein werkte vanaf 1920 aan een nieuwe manier van schrijven voor theater. In een lezing genaamd *Plays* [1935] benoemt Stein expliciet dat haar toneelteksten gezien kunnen worden als landschappen. Deze lezing geldt samen met Jane Palatini Bowers *The Composition That All The World Can See: Gertrude Stein's Theater Landscapes* [2002] als mijn belangrijkste bron van informatie over de relatie die Stein maakte tussen een nieuwe vorm van (schrijven voor) theater en landschap.

Stein maakte naast deze vergelijking tussen theater en landschap wel vaker een vergelijking tussen haar veelal literaire werk en de schilderkunst. Zo noemde ze de gedichten die ze in 1911 en 1912 publiceerde in *Tender Buttons* stillevens en later in de jaren twintig en dertig vergeleek ze haar proza met de portretschilderkunst. Met de benoeming van haar toneelstukken als landschappen volgde Stein dan ook een patroon

dat ze al vroeg in haar carrière had geïntroduceerd; ze verwijst naar en vergelijkt haar werk met een genre uit de schilderkunst. Deze verwijzingen geven Stein de mogelijkheid om op een andere manier over haar werk te spreken. De beeldende kunst biedt Stein kortom een nieuw perspectief; het biedt handvatten om op een nieuwe manier naar theater te kijken.

Stein is in eerste instantie vooral een toneelschrijver. Ze bouwt met woorden aan een landschap van taal. Je zou dan ook kunnen zeggen dat Stein woorden in het landschap plaatst zoals een schilder zijn objecten in het landschap rangschikt. Omdat taal zo'n belangrijk onderdeel is van Steins landschappen spreekt Bowers in *The Composition That All The World Can See* [2002] ook wel over een 'langscape' of in het Nederlands: taalschap. Deze term brengt niet alleen aan het licht dat taal in de landschappen die Stein creëert centraal staat, maar legt ook de nadruk op haar cruciale inzicht dat landschap op zich al een soort taal is die gelezen kan worden.

"Stein plays are lang-scapes in the sense that they showed her contemporaries a new kind of composition for the theater of the twentieth century and suggested that language might play a role in that composition"

[Bowers 131]

In haar lezing *Plays* beschrijft Stein waar haar verlangen voor een andere manier van schrijven voor het theater vandaan komt. Daarbij geeft ze aan wat volgens haar de twee meest verwarrende en irriterende eigenschappen van het conventionele dramatische theater zijn, zoals zij dat tijdens haar jeugd in San Francisco heeft ervaren. Ten eerste ergert Stein zich aan het feit dat de emotie van het publiek nooit gelijk loopt met de ontwikkelingen in de voorstelling. Stein constateert dan ook dat er verschillende tempo's zijn in de *waarneming* van de voorstelling en in de opgeroepen *emotie* bij de toeschouwer; *"your emotion concerning that play is always either behind or ahead of the play"* [Stein 93].

Ten tweede zorgt, aldus Stein, een verschil in de ervaring van visuele en verbale communicatie voor het bemoeilijken van de theaterervaring. Visuele informatie kan altijd, op elk moment, in grote hoeveelheden worden waargenomen. Terwijl verbale informatie wordt gekenmerkt door een lineaire ontwikkeling. Het verdelen van de aandacht tussen deze twee informatiestromen lijkt Stein een onmogelijke klus; *"what she saw at the theatre distracted her from what she heard. To be distracted from the words was to lose their sense. On the other hand, to concentrate on the words was to dilute the intensity of the text."* [Bowers 123]

Haar pogingen om tegelijkertijd te zien, horen en voelen hebben de aandacht gevestigd op de verschillende lagen in een theaterervaring; de handelingen op toneel en de fysieke aanwezigheid van de toeschouwers. Het volgen van de handelingen op toneel loopt daarbij niet gelijk met de hier en nu ervaring die het publiek heeft bij het aanwezig zijn in het theater en het aanschouwen van de voorstelling. Het is dit conflict tussen de tijdservaring van de toeschouwer en de tijdsverloop van de plot, welke volgens Stein een 'zenuwachtige' toeschouwer creëert [Stein 95].

"this that the thing seen and the thing felt about the thing seen not going on at the same tempo is what makes the being at the theatre something that makes anybody nervous. (...) Nervousness consists in needing to go faster or to go slower so as to get together"

[Stein 94-95]

Door haar voorstellingen te beschouwen en op te bouwen als landschappen probeert Stein de zenuwen bij haar publiek te mijden. In *Plays* verklaart Stein waarom juist landschappen daar een geschikt model voor zijn: *"I felt that if a play was exactly like a landscape then there would be no difficulty (...) because the landscape does not have to make acquaintance."* [Stein 122].

Met *'making acquaintance'* duidt Stein op het proces van *'geleidelijk bekend worden met'*. Dit proces is het eenvoudigst uit te leggen aan de hand van de dramatische conventie waarbij we als toeschouwers naar mate de tijd vordert steeds bekender worden met het verhaal en de personages. Het verstrijken van de tijd gaat hier gelijk op met het verloop van de ontwikkelingen. Als toeschouwer bevinden we ons gedurende de hele voorstelling in dit proces van geleidelijk bekend worden met. We groeien als het ware met de voorstelling mee. Pas aan het einde van de voorstelling kennen we de complete plot; we zijn er *bekend* mee geworden.

Maar als we, omdat de voorstelling bijvoorbeeld in een voor ons onbekende taal is, de dialogen en de ontwikkelingen van de plot niet kunnen volgen, valt de noodzaak weg om *'acquaintance'* te maken. Deze ervaring (van een voorstelling in een onverstaaanbare taal) heeft Stein er toe gebracht haar teksten en voorstellingen zodanig te construeren dat de toeschouwer niet langer voortgestuwd wordt door een dwingende ontwikkeling in de plot.

Stein bereikt dit onder andere door geen psychologisch drama te creëren met een hoogtepunt tegen het einde van de voorstelling zoals we dat volgens het klassieke drama gewend zijn. Je zou dan ook kunnen zeggen dat Steins plot een tamelijk statisch karakter heeft. De handelingen die haar personages uitvoeren vormen geen onderdeel

van een narratieve progressie en werken niet toe naar een dramatisch hoogtepunt. Of zoals Bowers het omschrijft: *"instead of moving with the actor and the action, her plays oppose them and create a kind of stasis within theater time"* [Bowers 132].

Steins theaterteksten trekken de toeschouwers dan ook niet voort in tijd. Juist door het uit elkaar vallen van de verhaaltijd (of gespeelde tijd) komt de nadruk te liggen op de ervaringstijd (of speeltijd). De situatie; het *event* theater en de relatie die de toeschouwers met de presentatie aangaan komen centraal te staan. Stein stelt deze totale ervaring van theater boven het volgen van de ontwikkelingen in de plot.

Deze totale theaterervaring wordt volgens Stein mogelijk als we een voorstelling niet zien als een manier om een verhaal te vertellen, maar als een manier om een landschap te presenteren. Want, zo stelt Stein, als een voorstelling wordt gepresenteerd als een landschap is er sprake van een ander organisatie-model. Gegevens en informatie worden niet langer in een lineaire ontwikkeling vastgelegd, maar presenteren zich in een landschap. Hieruit volgt dan ook dat wij, als toeschouwers, nog wel bekend willen worden met het landschap, maar het landschap op zich niets meer hoeft te doen om bekend te worden; *"You may have to make acquaintance with it, but it does not with you, it is there"* [Stein 122].

Het landschap *is* kortom aanwezig. Het *is*. Het is *daar*. Een landschap kenmerkt zich dan ook niet door een voortstuwende ontwikkeling in tijd, maar is – zoals als Stein het omschrijft - *"just there"*. Stein prijst het landschap dan ook om zijn 'stille' of 'gestagneerde' karakter.

"A landscape does not move nothing really moves in a landscape but things are there (...) All these things might have been a story but as a landscape they were just there and a play is just there. (...) A landscape does sometimes look excited but its quality is that a landscape if it ever did go away would have to go away to stay."

[Stein 129 – 131]

Deze kwaliteit van landschap beantwoordt aan Steins verlangen naar rust, naar een zenuwloze theaterervaring. Een rust die niet alleen veroorzaakt wordt door de afwezigheid van een lineair plot, maar ook wordt bevorderd door de presentatie van een tegenwoordige tijd. De tijd stagneert als het ware in het nu. Het *nu* en de ervaring van de speeltijd die daarbij hoort staan centraal.

Robinson spreekt in *Land/ Scape/ Theatre* [2002] over deze presentatiekwaliteit van landschap als *"frozen fluid"* en *"staying while moving"*. Deze termen geven goed aan dat de stilstand niet een complete verstilling met zich meebrengt. Het is vloeibaar, het

stroomt, maar het gaat nergens naar toe. Deze vorm van een stille beweging zou je dan ook kunnen vergelijken met een ontwikkeling zonder doel; het beweegt maar het beweegt niet voort. Robinson baseert zich hierbij onder andere op de neoclassicistische Winckelmann.

De van oorsprong Duitse kunsthistoricus Johann Joachim Winckelmann beschouwde de Griekse kunst als superieur aan alle kunsten. In zijn *Ideeën over de navolging van de Griekse schilderkunst en beeldhouwkunst* [1755] stelt hij de Oudgriekse esthetische idealen als maatstaf voor alle 'hedendaagse' kunst. Hiermee legde hij de basis voor het classicisme waarbij rust en stilte beschouwd worden als de essentie van al het schone. Bij Winckelmann's bespreking van de Laocoon prijst het vermogen van de beeldhouwer "to render a scene that is sedate but active; calm, but not indifferent or drowsy" [idem 172]. Een stilte kortom die niet verveelt, of onverschillig is maar blijft boeien en groeien.

Deze presentatiekwaliteit van 'just there' nodigt aldus Stein uit tot een relationele manier van kijken waarbij het maken van relaties en het leggen van verbanden centraal staat.

"The landscape has its formation and as after all a play has to have formation and be in relation one thing to the other thing and as the story is not the thing as any one is always telling something then the landscape not moving but being always in relation, the trees to the hills the hills to the fields the trees to each other any piece of it to any sky and then any detail to any other detail."

[Stein 125]

De organisatiestructuur van een landschap komt kortom niet voort uit het vertellen van een verhaal 'the story is not the thing', maar uit de relaties die tussen de verschillende elementen gemaakt kunnen worden. Bomen, bergen en blauwe hemels allen werken ze samen en samen creëren ze een vorm. Het zijn dan ook niet de elementen op zich, maar de verhoudingen tussen de elementen die centraal komen te staan.

Waar in een perspectivisch schilderij de relaties tussen de elementen ten dienste staan van een eenduidig gezichtspunt, bouwen de relaties in een landschap juist mee aan een meerduidigheid. Steins theater kan volgens Bowers dan ook gezien worden als een serie van perspectieven; "a Stein play comes into being as a series of perspectives. Its whole is not experienced as a unit but as an accumulation of multiple engagements" [Bowers 132]. Er is niet één overheersend of leidend perspectief, er zijn er meerdere en deze worden als gelijkwaardig naast elkaar gepresenteerd. Het landschap

kan dan ook gezien worden als een samenstelling van meerdere onderdelen, van meerdere perspectieven [idem].

Naast vermenigvuldiging van het perspectief kan het relationele principe ook tot uitdrukking komen in '*juxtapositions*' (naast elkaar geplaatste elementen) of '*simultaneity*' (gelijktijdig gepresenteerde elementen). Verschillende perspectieven en gezichtspunten kunnen kortom gelijktijdig en naast elkaar worden gepresenteerd. Het is vervolgens aan de toeschouwers om zich bewust te worden van deze verschillende perspectieven en van alle losse onderdelen weer een geheel te maken.

Er is dus voor de toeschouwers van een landschap een zekere activiteit weggelegd. De overgang van enkelvoudige perspectieven naar meerduidige perspectieven wordt door Bowers omschreven als een ontwikkeling van representatie naar reflectie; "*away from mimesis and towards self-reflexivity*" [Bowers 129]. Bowers spreekt hier van zelfreflectie omdat een presentatie van meerdere perspectieven, het perspectief ter discussie kan stellen. Het nodigt uit tot een reflectie op het kiezen van een perspectief.

Ter afsluiting: Steins landscape-plays - zoals ze haar werken zelf noemt - gaan niet *over* landschap, maar zijn gestructureerd volgens het principe dat we kennen van landschap. "*they need not be 'about' the landscape; they need only be compositions according to the principles of relationality articulated by the landscape*" [Bowers 131]. Steins landscape-plays nodigen kortom door een presentatie in het nu en een vermenigvuldigen van perspectieven uit tot een landschappelijke manier van waarnemen.

2.3 ELINOR FUCHS

De van oorsprong Amerikaanse Elinor Fuchs gebruikt in haar beschouwingen op de ontwikkeling van theater in de twintigste-eeuw Steins notie van 'the landscape play'. Waar in Steins toneelteksten de nadruk al niet meer lag op een voortstuwende ontwikkeling in de plot neemt Fuchs een verandering in het theater waar waarbij voorstellingen niet langer georganiseerd zijn rond een centraal gesteld personage of karakter.

Fuchs, die sinds 1997 als hoogleraar is verbonden aan de Yale School of Drama, is vooral bekend geworden met haar boek *Death of Character* [1996]. Hierin stelt Fuchs dat de mens en het menselijk perspectief niet langer overheersen; "*the human figure is no longer the measure of all things*" en dat daarmee het personage in het twintigste-eeuwse theater niet langer centraal staat "*the human figure is no longer the single, perspectival 'point' of stage performance*" [Fuchs 12].

Waar in het Aristotelische theater handeling en actie centraal stonden, vormen het menselijk bewustzijn en de psychische beweegredenen van een personage tijdens het modernisme het onderwerp en de basis voor de structureringsprincipe. Maar nu ook de personages niet meer centraal staan vraagt Fuchs zich af wat het is dat in het postmodernisme centraal komt te staan. *"If we are approaching the end of character on the postmodern stage, what is replacing it?"* [idem 175].

Fuchs zal deze vraag uiteindelijk beantwoorden aan de hand van het concept landschap; *"I experimentally suggest that a performance genre has emerged that encourages and relies on the faculty of landscape surveyal"* [idem 107]. In mijn bespreking van Fuchs zal ik me richten op de manier waarop Fuchs gebruik maakt van landschap om een ontwikkeling in het twintigste-eeuwse theater te bespreken. Hierbij zal ik de nadruk niet leggen op waarom personages niet langer centraal staan, maar op wat het gevolg hiervan is;

"What happens to the presentation of time and space when we are no longer in a theatre of character, when the human figure is no longer the single, perspectival 'point' of stage performance?"

[Fuchs 1996, 12]

Kortom hoe worden tijd en ruimte gepresenteerd als de mens niet langer de centrale figuur in de voorstelling is. Hierbij is het belangrijk om te realiseren dat Fuchs niet doelt op een theater zonder menselijke figuren op toneel; *"There are, of course, human figures on these (...) landscapes"* maar op een theater waarbij deze figuren niet langer centraal staan. Juist het landschap zelf komt centraal te staan: *"landscape itself is the central object of contemplation"* [Fuchs 12].

Maar voordat ik me zal verdiepen in dit landschap, zal ik mij eerst richten op de veranderde presentatie van tijd en ruimte zoals Fuchs die waarneemt. Doordat personages en hun psychische ontwikkeling niet langer centraal staan, kunnen we volgens Fuchs spreken over *"non linear spatial structures"* [idem 97]. Met *'non linear'* duidt Fuchs op een ordening die niet langer volgens een lineair, causaal, of logische verband is gestructureerd. Een dergelijk aandacht voor het niet-lineaire principe zijn we eerder ook bij Stein tegengekomen. Nieuw zijn echter de *'spatial structures'* waarover Fuchs spreekt.

Deze ruimtelijke structuren komen onder de aandacht doordat personages steeds minder centraal staan. Fuchs voegt hier nog de volgende redenering aan toe: *"Th(e) spatial stage is almost a necessary consequence of the waning of interest in character"* [idem 12]. De aandacht voor ruimte en beeld op het toneel kan volgens Fuchs

kortom gezien worden als een logisch gevolg van een verminderde aandacht voor personages. Nemen we afscheid van personages, dan nemen we ook afscheid van een ontwikkeling in tijd. En zonder de noodzaak tot ontwikkeling groeit tijd aldus Fuchs uit tot een statische eeuwigheid; *"Time has expanded to a static eternal"* [idem 46]. Daar waar tijd steeds 'leger' wordt neemt ruimte het over. Of zoals Fuchs het verwoordt:

"The spacial principle represented by landscape has virtually replaced the temporal principle"

[Fuchs 1996, 96]

Tijd maakt plaats voor ruimte. En zo kan het dan ook dat Fuchs spreekt over een ruimtelijk principe van ordenen in plaats van een temporeel ordeningsprincipe.

Dit ruimtelijke principe van ordenen en organiseren brengt Fuchs in verband met landschap. Bovendien vraagt deze nieuwe vorm van theater volgens Fuchs om een nieuwe vorm van perceptie; landschapsperceptie. *"(It) requires from the audience the landscape responds appropriate to a dispersed perceptual field"* [Fuchs 1996, 98]. Niet alleen benoemt Fuchs hier de manier van waarnemen die we aan het concept landschap verbinden (*landscape responds*), maar ook wijst ze hier op de noodzaak van een dergelijke manier van waarnemen: het moet passen bij het verspreide waarnemingsveld (*appropriate to a dispersed perceptual field*).

Dit verspreide waarnemingsveld kan op verschillende manieren uitgelegd worden. Zo is er door het non-lineaire principe letterlijk meer/tegelijk te zien, maar ook de afwezigheid van een leidende focus zorgt voor een wijdere blik. De totaliteit van een theatervoorstelling komt onder de aandacht te staan. Een totaliteit welke onmogelijk in zijn geheel kan worden waargenomen.

"unable to absorb the entire mise-en-scene at once, they (the eye and the ear) must scan the work on many tracks simultaneously"

[Fuchs 1996, 100]

Deze nadruk op de totaliteit van een theatervoorstelling komt volgens Fuchs voort uit het feit dat we niet langer gefocust zijn op de crisis van het drama en de *'struggles of single organisms'*. Landschappelijk theater gaat volgens Fuchs dan ook voorbij aan het dramatische theater. *"theatrical world of the landscape is not organized around the reversal of dramatic irony (...) We are leaving the dramatic mode behind"*.

Nu we niet meer gefocust zijn op de acties en handelingen op toneel of de psychische worstelingen van de personages, verschuift volgens Fuchs onze aandacht naar de totaliteit van de theatervoorstellingen.

“no longer fascinated by the struggles of single organisms in their habitats (...) the thing held full-in-view the whole time becomes the measure of theatrical interest (...) we are interested in the entire field, the whole terrain, the total environment of the performance”

[Fuchs 1994, 51] (nadruk zoals in het origineel)

Het is deze totaliteit, deze weidsheid, deze constante presentatie van een geheel welke Fuchs verbindt met een theater voorbij drama.

2.3 HANS-THIES LEHMANN

Hans-Thies Lehmann grijpt net als Fuchs terug op Steins notie van ‘the landscape play’. Maar waar Stein en Fuchs vooral reageren op een nieuwe manier van schrijven voor theater, richt Lehmann zich vooral op de structuur van de theatervoorstellingen. Interessant hierbij is vooral dat Lehmann de nieuwe structuur van theater in verband brengt met een nieuwe relatie tussen toeschouwer en bekekenen en hoe dat nieuwe vormen van perceptie teweeg brengt.

Dat Lehmann hier als laatste van de drie auteurs wordt besproken heeft niet alleen chronologische redenen. Zijn vergelijking tussen een nieuwe theaterstructuur en *landschap* bieden mij een brug aan richting mijn laatste hoofdstuk; landschap en dans. Ook hier zal de structuur van de voorstelling en de manier waarop die structuur uitnodigt tot een landschappelijke manier van waarnemen centraal staan. Door aan de hand van Lehmann de stap te maken van de structuur van toneeltekst naar de structuur van theatervoorstellingen wordt de stap naar dans alleen maar kleiner.

In het artikel *From Logos to Landscape* [1997] bespreekt Lehmann zijn observaties over een verandering in de manier waarop theatervoorstellingen worden geconstrueerd aan de hand van het begrip landschap. Twee jaar later verschijnt zijn boek *Postdramatisches Theater* [1999]. Hiermee bouwt Lehmann voort op zijn observatie van ‘logos’ naar ‘landschap’ en bespreekt een aantal belangrijke karakteristieken van het avant-garde theater dat zich sinds het einde van de jaren zestig ontwikkelde. Op basis van talrijke voorbeelden uit het internationale theatercircuit brengt Lehmann vervolgens in kaart wat hij ‘*postdramatisch theater*’ noemt.

Het postdramatisch theater doet afstand van een aantal belangrijke basisprincipes van het dramatisch theater. Zo representeert een voorstelling niet langer een werkelijkheid buiten zichzelf, maar presenteert het zichzelf als theatrale werkelijkheid. Het theater "*teilt nunmehr sich, genauer: seine Präsenz mit*" [Lehmann 1999, 168]. Deze ontwikkeling wordt ook wel besproken als de ontwikkeling van *representatie* naar *presentatie*.

De nadruk verschuift daarbij van een medegedeelde ervaring naar een gedeelde ervaring. De nadruk komt kortom te liggen op de gedeelde aanwezigheid van toeschouwer en bekeken. Deze aanwezigheid van het publiek wordt niet langer, zoals we gewend zijn in het klassieke drama, genegeerd. Lehmann neemt juist een nadruk waar op het *hier* en *nu* en de aanwezigheid van de toeschouwer. Deze verandering gaat gelijk op met een verandering in de structuur van theatrale communicatie. Lehmann spreekt over deze verandering als een ontwikkeling waarbij "*the dialogue on stage is fading*" terwijl de "*dialogue returns with a new emphasis between stage and audience*" [Lehmann 1997, 66]. De nadruk ligt dus niet langer op de communicatie die plaats vindt op het toneel (tussen de verschillende personages), maar op de communicatie tussen datgene wat zich op het toneel afspeelt en de zaal. Nu de dialoog tussen de voorstelling en de toeschouwer onder de aandacht is komen te staan, komt ook de interpretatie van die toeschouwer onder de aandacht. We kunnen kortom spreken van een verplaatsing van het centrum van het kunstwerk waarbij niet langer een representatie op toneel het centrum vormt, maar de relatie die het (kunst)werk met de toeschouwers aangaat centraal komt te staan.

Naast deze verandering in theatrale communicatie staat het postdramatisch theater vooral bekend om zijn – ten opzichte van het dramatisch theater – verminderde aandacht voor tekst. Als voornaamste communicatiemiddel heeft de tekst volgens Lehmann dan ook zijn belangrijkste tijd gehad. Het voldoet niet langer aan de nieuwe manier van begrijpen die bepaald wordt door de snelle ontwikkelingen van de beeldcultuur en de mediatechnologieën. Tekst staat in het postdramatisch theater bijgevolg niet langer centraal. Het is een perifeer element geworden naast andere scenische elementen. Lichaam, ruimte, geluid en tekst worden in het postdramatisch theater gezien als gelijkwaardige theatrale tekens. Doordat de tekst niet langer het leidende orgaan is van een theatervoorstelling hoeft de voorstelling ook niet volgens de principes van de taal te zijn geconstrueerd. Hiermee neemt Lehmann afscheid van het logocentrisme.

Het logocentrisme beschouwt de taal als een hiërarchisch systeem waarin aan het gesproken woord meer waarde gehecht wordt dan aan het geschreven woord. Spraak verschaft de illusie van directheid, van duidelijkheid, van een één op één relatie tussen

taal en werkelijkheid. Geschreven taal wordt daarentegen gezien als secundair, als notatie systeem. Waar spraak gekenmerkt wordt door de aanwezigheid van het subject wordt schrift gekenmerkt door een afwezigheid [Strycker].

Niet alleen de (gesproken) taal maar ook de organisatie principes van de taal staan in het logocentrisme centraal. Of zoals Lehmann het verwoordt: "*logocentrism is about structure, order and telos, not simply about the word.*" [Lehmann 1997, 56]. Belangrijk hierbij is dat het woord niet los gezien kan worden van de regels van de taal. Hierdoor is tekst altijd verbonden met een organisatie principe, een structuur, een orde en een logica.

"there is no logos without architecture: base and support, hierarchy an connecting elements, structure, articulation and coherence in view of reason, purpose and function, order in view of telos, which allows an architecture to have a unity".

[Lehmann 1997, 56]

Logocentrisme staat kortom voor een structuur die we het beste kennen van de taal en de rede. Er wordt een logische eenheid gecreëerd door de elementen volgens een hiërarchische structuur te rangschikken. Doel, functie en logische redentatie staan daarbij centraal.

Maar doordat taal in het postdramatisch theater niet langer centraal staat, maakt het logocentrisme plaats voor een ander organisatieprincipe. Nu een lineaire en hiërarchische structuur niet langer vanzelfsprekend is ontstaat er aldus Lehmann in de kunsten een verlangen naar een *horizontale* 'oppervlakkige' structuur. Lehmann spreekt over deze reactie als een "*longing for a space beyond telos*" [idem]. Met telos duidt Lehmann niet alleen op het doel dat wordt nagestreefd maar ook op de voltooiing hiervan. Een ruimte zonder telos kan dan ook gezien worden als een ruimte waarin het nastreven van een doel of ontwikkeling niet centraal staat. Met een '*space beyond telos*' duidt Lehmann op een ruimte tussen chaos en orde in, tussen wat denkbaar is en wat niet. "*a pre logical space that gives room to the play of being a becoming of all reality and precedes every possible distinction*" [idem]

Landschap biedt aldus Lehmann een dergelijke ruimte 'voorbij telos'. Het is dan ook niet toevallig dat Lehmann het concept landschap gebruikt om de nieuwe organisatie principes van het postdramatisch theater mee te bespreken.

"(a landscape) is not a story read from left to right, from beginning to end, but a thing held full in view the whole time" [Lehmann 2006, 63]

Net als Fuchs bespreekt Lehmann landschap hier als een totaliteit, als iets dat hele tijd 'full in view' waar te nemen is. Landschap vertelt kortom geen verhaal van A naar B, maar presenteert een formatie, een atmosfeer, een vlakke structuur. Zonder dat een narratieve of dramatische ontwikkeling zorgt voor een eenheid of samenhang. Landschap neemt afstand van een teleologisch georganiseerd tijdsverloop en presenteert zich in de ruimte, in het nu. Deze verandering in de structuur en organisatie van een voorstelling nodigt uit tot een andere manier van waarnemen, een andere manier van lezen.

Om over de leesbaarheid van een totale theaterervaring te kunnen spreken introduceert Lehmann de term *performance tekst*. Belangrijk hierbij is dat de structuur, ook wel de textuur "nicht zusammenstezt wie eine Wand aus Steinen, sondern wie eine Gewebe aus Faden" [Lehmann 1999, 145]. De performance tekst zou kortom niet gezien moeten worden als een stenen wand - welke volgens een logische structuur is opgebouwd en zo stevig staat als een huis - maar als een spinnenweb. Het is flexibel en ingenieus samengesteld. Er is niet één rode draad die samenhang creëert, maar er zijn allemaal kleverige verbindingsdraden die samen uiteindelijk een eenheid vormen. We kunnen over deze draden als kleverig spreken omdat ze verbanden creëren, samenwerken, reageren en simpelweg relaties tot stand brengen.

Deze 'kleverige' verbanden staan in schril contrast met de vaststaande structuur die we kennen van het dramatisch theater. Waar de toeschouwer in het dramatisch theater getuige is van het zorgvuldig opstapelen van theatrale elementen tot er een stevige 'stenen muur' is verschenen, is de toeschouwer in het postdramatisch theater vrij om te rond te dwalen in het 'web'.

Dit ronddwalen gaat gepaard met wat Lehmann omschrijft als "Defocalization" [Lehmann 2006, 63]. Het subject van de focalisatie of het punt van waaruit de waarneming geschiedt staat niet vast. We kunnen in dit geval ook spreken van een decentralisatie van de focus. Er is kortom geen sprake van een eenduidig perspectief of een vaststaand gezichtspunt. De toeschouwer wordt niet langer aan de hand meegenomen door bijvoorbeeld een verhaal met een lineaire ontwikkeling en een causale reeks aan handelingen. De toeschouwer kan zelf richting, focus en invulling geven aan dat wat gepresenteerd wordt.

Deze nieuwe manier van lezen waarmee Lehmann het concept landschap verbindt wordt onder andere veroorzaakt door de presentatie van aan elkaar gelijkgestelde elementen; "equal status for all parts" [idem]. Hierbij geldt dat er verschillende theatrale elementen tegelijkertijd gepresenteerd kunnen worden zonder dat zij volgens een duidelijk hiërarchisch model zijn geordend. Een dergelijke presentatie van aan elkaar gelijkgestelde elementen, een dergelijke non-hiërarchische textuur resulteert

aldus Lehmann in de (voor het theater) nieuwe ordeningsprincipes; fragmentatie, collage en montage.

"Non Hierarchie zwischen Bildern, Bewegungen und Worten... eine Textur, die Collage, Montage und Fragment ähnelt, nicht aber dem logisch strukturierten Ablauf von Ereignissen"

[Lehmann 1999, 142]

Deze technieken maken het mogelijk dat verschillende theatrale tekens tegelijkertijd en naast elkaar gepresenteerd kunnen worden. Lehmann spreekt in dit verband ook wel over parataxis. Met parataxis duidt hij op een nevenschikking, op het naast elkaar plaatsen en presenteren van elementen. Deze 'samen' gepresenteerde elementen krijgen betekenis door de verhoudingen en verbanden die door hun 'samen zijn' ontstaan. *"was auffalt sind die Ähnlichkeiten, Zusammenhänge, Korrespondenzen"* [idem, 144]. Men gaat kortom overeenkomsten zien, relaties ontdekken en verbindingen leggen.

De verbanden die door een dergelijke nevenschikking ontstaan zijn echter niet van een vaste aard, ze worden gekenmerkt door verandering; *"Bei der Parataxis im postdramatischen Theater werden die Elemente nicht in eindeutige Weise verknüpft"* [Lehmann 1999, 147]. De afwezigheid van een dergelijk eenduidige verbintenis zorgt er aldus Lehmann voor dat het proces van betekenis geven over de gehele lengte van de voorstelling is verspreid.

"Alles kommt hier darauf an, nicht sofort zu verstehen. Vielmehr muss die Wahrnehmung dafür offen bleiben, an völlig unerwarteten Stellen Verbindungen, Korrespondenzen und aufschlüsse zu erwarten, die das früher gesagte in ganz anderem Licht erscheinen lassen."

[Lehmann 1999, 170]

Een landschap nodigt kortom uit tot het 'uitstellen' van het proces van betekenis geven en tot het behouden van een 'open' blik. Nieuw verworven inzichten of nieuw ontdekte relaties kunnen de eerder gemaakte interpretatie in een ander licht plaatsen, beïnvloeden. Niet alleen de waargenomen elementen staan in verhouding tot elkaar, maar ook de gemaakte interpretaties.

Kortom het postdramatisch theater houdt zich niet zozeer bezig met de productie en communicatie van betekenis als wel met het organiseren en presenteren van verbanden waardoor betekenis, in interactie met de waarnemer, tot stand kan komen.

2.4 WANDELEN DOOR HET LANDSCAP

Bij wijze van afsluiting richt ik mij in deze laatste paragraaf van dit hoofdstuk over de relatie tussen landschap en theater kort op het gebruik van perspectief in 'landschappelijk' theater en de uitnodiging die daar uit spreekt. Hiermee zal deze paragraaf een brug bouwen tussen het hiervoor besproken gedachtegoed van Stein, Fuchs en Lehmann en mijn besprekingen van de hedendaagse dansvoorstellingen als landschappen in het volgende hoofdstuk.

Alle drie de auteurs spreken over een nieuwe theaterervaring waarbij het volgen van een plot, met acties en handelingen niet langer centraal staat. Stein spreekt over landschap als een continue tegenwoordige tijd, waarbij de nadruk ligt op de speeltijd. Fuchs stelt dat theater het drama 'voorbij' is, waarbij niet langer de crisis op toneel, of de dramatische opposities interessant worden gevonden, maar het geheel van de theatrale presentatie. Lehmann spreekt tenslotte over een vermenigvuldiging van frames en perspectieven in het postdramatisch theater.

Alle drie spreken ze over een nieuwe vorm van theater '*voorbij drama*' en allen vergelijken ze deze nieuwe vorm van theater met landschap. Wat hierbij is opgevallen is dat landschap vooral wordt gebruikt als een begrip om te spreken over een andere vorm van perspectief dan het enkelvoudige perspectief dat we kennen van drama. Deze nieuwe vorm van perspectief bespreek ik hier aan de hand van Maaïke Bleekers *Walking the Landscape Stage* [2006] en haar begrip van een pastorale conceptie van absorptie.

"*The pastoral conception of absorption*" is een van de drie absorptie strategieën die Michael Fried bespreekt in zijn boek *Absorption and Theatricality; Painting and Beholder in the Age of Diderot* [1980]. Met '*pastoral*' wordt verwezen naar arcadisch of landelijk. De pastorale conceptie van absorptie wordt door Fried dan ook in verband gebracht met de absorptie waartoe landschap schilderijen uitnodigen. Bleeker haalt vervolgens Fried's verhandelingen over de pastorale conceptie van absorptie aan om te spreken over een nieuwe vorm van perspectief en absorptie waartoe 'landschappelijk' theater uitnodigt.

Pastorale conceptie maakt in vergelijking met de dramatische conceptie een belangrijke omweg: ze creëert de illusie van non-existentie van de kijker *voor* het schildersdoek door de creatie van de illusie van existentie van diezelfde kijker *in* het schildersdoek. Dat je, bij het aanschouwen van een schildering, je niet in het geschilderde landschap bevindt, behoeft geen uitleg. Maar dat je, terwijl je voor het schilderij staat in gedachte door het landschap wandelt, wel. Diderot maakte veel van dergelijke wandelingen en daarom haal ik hier graag de teksten aan die hij schreef over zijn ervaring bij het waarnemen van de landschapschilderingen van onder andere Joseph Vernet (1714 – 1789).

In 1759 begon Denis Diderot met het schrijven over de Salontentoonstellingen die elke twee jaar in het Louvre (Parijs) werden georganiseerd. Zijn kunstkritieken werden gepubliceerd in *Correspondance Litteraire*, een exclusief tijdschrift met een kleine elitaire groep leden die buiten Frankrijk woonden. Omdat Diderots lezers niet in staat waren het kunstwerk zelf in het Louvre te komen bekijken, gaf hij zijn lezers een gedetailleerde beschrijving van het kunstwerk. Hij gebruikte hiervoor zijn eigen methode, die hij later de *hieroglyph* is gaan noemen [Grootenboer 23].

De hieroglyph is een systeem, een methode die Diderot gebruikte om zijn directe ervaringen via een geschreven tekst te delen met zijn lezers. Het is een "*textual vehicle that was supposed to transmit Diderot's immediate experience (...) to the imagination of his readers*" [Grootenboer 23]. Hij sprak de verbeelding van zijn lezers op zo'n manier aan dat zij zich zouden moeten kunnen voorstellen hoe het is om voor het werk in het Louvre te staan. Door middel van zijn beschrijvingen hoopte Diderot een mentaal beeld op te roepen bij zijn lezers, een beeld dat hij ook wel '*tableau*' noemt [idem 23].

Diderot reageert in zijn beschrijvingen niet op het landschap als representatie, maar laat zich door de representatie in een nieuwe wereld zuigen om vervolgens te schrijven over zijn ervaringen in die nieuwe wereld. Diderot stapt (met zijn gedachten) het landschap binnen. Tijdens zijn 'wandeltochten' door het landschap voelt hij zich onderdeel van het landschap, vrij om te gaan en te staan waar hij wil; "*free to wander around*". Maar op hetzelfde moment behoudt hij de macht en kracht van een buitenstaander, hij houdt overzicht; "*a position of all seeing seer*". Hij stapt het landschap in, maar zal zelf nooit onderdeel worden van het verhaal. Hij is en blijft de alles ziener, de allesweter. Hij zal als wandelaar, als reiziger op doortocht, nooit één van de personages worden. Hij zal niet alleen blind blijven voor zijn eigen aanwezigheid in het landschap, maar ook voor zijn eigen subjectieve positie ten opzichte van wat hij ziet [idem 79].

Bleeker beschrijft aan de hand van Diderot wandelingen door het landschap hoe een landschap uitnodigt tot een dergelijke vrije 'gedachtewandeling'.

"The effect of absorption is not achieved through fixing the seer in place as in perspectival painting or in the dramatic model of absorption (..) on the contrary Diderot's description testifies as to how it is in this case precisely a lack of focus that supports the illusion of unproblematic and direct access to what is there to be seen"

[Bleeker 2008, 36]

De pastorale conceptie van absorptie is aldus Bleeker het gevolg van het ontbreken van een heldere focus voor de toeschouwer *"the pastoral conception of absorption results from paintings that do not position the seer by means of a clear focus. Instead the seer is free to wander around"* [Bleeker 2008, 36]. En dit is waar landschappen zo bekend om zijn; een afwezigheid van een dwingende focus. Je voelt je als kijker 'vrij' om je aandacht te verdelen of te veranderen en daarmee je focus te wisselen. Dit gevoel van vrijheid ontstaat onder andere door een verwijding van hiërarchie (Lehmann) en een vervaging van de grenzen tussen voor- en achtergrond en hoofd- en bijrollen (Fuchs).

Kortom: waar in drama en perspectivische schilderijen het effect van absorptie wordt bereikt door de toeschouwer een vaste positie en focus te geven, wordt in het postdramatisch theaterabsorptie juist bereikt door een gebrek aan focus. Je voelt je als kijker vrij om door het landschap te wandelen.

Door deze vrijheid in het kiezen van een focus, komt positie vanwaar uit wordt gekeken onder aandacht. Het is niet een vaststaand gegeven, maar iets dat het overwegen waard is. Bleeker geeft dan ook aan dat bij een gebrek aan focus positionering een lastige taak voor toeschouwer is geworden; *"positioning is turned into a problem for the reader"* [idem, 68]. Het kiezen van een positie, het hebben van een perspectief en het maken van een interpretatie komen centraal te staan. Kortom: de afwezigheid van een gezichtspunt brengt focalisatie onder de aandacht: *"the absence of point of view draws attention to focalization rather than obscuring it"* [idem].

Focalisatie is een theoretisch principe uit de narratologie en slaat in de eerste plaats op het gezichtspunt van waaruit verteld wordt. Eenvoudig gezegd komt het erop neer dat focalisatie het onderscheid maakt tussen wie ziet en wie zegt. In de verteltheorie werd voorheen alleen over dit onderwerp gesproken in termen van 'perspectief' of 'point of view'. In deze terminologie wordt er echter geen onderscheid gemaakt tussen de visie van waaruit de elementen worden gepresenteerd en de identiteit van de instantie die de visie onder woorden brengt.

Met een aandacht voor focalisatie komen de implicaties van een perspectief aan de orde. Wie kiest het gezichtspunt en wat zijn de implicaties van die keuze. Het futurisme, constructivisme en kubisme zijn dankbare voorbeelden uit de beeldende kunst waarbij focalisatie als onderwerp naar voren komt. Dergelijke kunstwerken confronteren de toeschouwers bijvoorbeeld met meerdere perspectieven verwerkt in één afbeelding. De nadruk ligt hierbij niet op het zo natuurgetrouw weergeven van de werkelijkheid, maar op hoe we deze 'werkelijkheid' waarnemen en interpreteren. Hoe verhouden we ons als toeschouwers tot het object en welke waarneming is daar het gevolg van.

Een tweede belangrijk aspect van de pastorale conceptie van absorptie is de overduidelijke aanwezigheid van de toeschouwer. Zowel het drama als het

postdramatisch theater gaan een relatie aan met de toeschouwer, maar bij drama blijft deze relatie onopgemerkt. Terwijl in een pastorale conceptie van absorptie de relatie tussen toeschouwer en bekeken juist overduidelijk aanwezig is. De toeschouwer is niet afwezig, maar juist aanwezig *in* het landschap. Pastorale conceptie kenmerkt zich door een *aanwezigheid in* het landschap en een *interactie met* dat landschap. De toeschouwer gaat echter geen relatie aan met het kunstwerk als kunstwerk en positioneert zichzelf ook niet als toeschouwer *voor* het kunstwerk [Bleeker 36].

Ter afsluiting: waar het lineair perspectief en drama de toeschouwer een plaats geven om vandaan te kijken, ze geven een focus en een gezichtspunt, biedt het postmoderne landschap juist de mogelijkheid tot een vrije wandeling. Het landschap zuigt de toeschouwers als het ware in zich op, maar geeft ze geen focus of gezichtspunt mee. De toeschouwer wordt juist uitgenodigd om zelf door het landschap te wandelen en zijn aandachtspunten te zoeken. Een landschap met een meerduidig perspectief brengt de aandacht dan ook niet naar een centraal punt, het nodigt juist uit tot een decentrale waarneming.

3. LANDSCHAP EN DANS

In dit derde en laatste hoofdstuk zal ik de voorstellingen *The Stop Quartet* [1996] van Johnathan Burrows, *Herses* [1997] van Boris Charmatz en *NVSBL* [2006] van Eszter Salamon beschouwen als landschappen. Door de voorstellingen te beschouwen als landschappen ben ik in staat om over de voorstellingen te spreken als heterogene presentaties met een meerduidig perspectief die uitnodigen tot een decentrale waarneming.

Hierbij bouw ik voort op de besprekingen van Stein, Fuchs en Lehmann die, zoals we in hoofdstuk 2 hebben gezien, landschap vooral gebruikten om over een nieuwe vorm van theater te bespreken; een vorm van theater '*voorbij drama*', of zoals Lehmann het benoemde: postdramatisch theater. Deze ontwikkeling van – om in Lehmanns woorden te blijven spreken – 'logos' naar 'landscape' kunnen we ook terugzien in de hedendaagse dans. Want ook in dans is er een ontwikkeling waar te nemen van een enkelvoudig perspectief en een eenduidige (teleologische) focus naar een meerduidig perspectief en een decentrale waarneming.

Intuïtief zouden we dan ook kunnen spreken van postdramatische dans. Maar postdramatisch verwijst naar een eerdere staat van dramatisch en een verbintenis tussen dans en drama is niet zo vanzelfsprekend. Er zijn wellicht vele overeenkomsten te ontdekken tussen het conventionele dramatische theater en de klassieke verhalende balletten. Het past echter niet binnen de grenzen van deze scriptie om daar nu verder op in te gaan. Wel zal ik nog kort ingaan op de bredere culturele ontwikkeling en het postmoderne gedachtegoed waar de ontwikkeling van 'logos' naar 'landscape' binnen past. Het gaat mij er hier niet om de term postmoderne dans te legitimeren of de term postdramatische dans te introduceren, wel geef ik hier graag aan waarom een vergelijking met landschap juist nu interessant kan zijn.

Het postmodernisme is onlosmakelijk verbonden met de Westerse laatkapitalistische consumptiemaatschappij. Deze consumptiemaatschappij wordt sinds de jaren zestig snel welvarender en kenmerkt zich door informatietechnologie, globalisering, flexibilisering en individualisering. Zowel de aard van het weten als de wijze waarop het weten gerechtvaardigd wordt is door de opkomst van deze postmoderne informatiemaatschappij drastisch veranderd. Niet het bezit van producten, maar het bezit van, of de toegang tot, informatie en kennis is doorslaggevend. Wie in het bezit is van kennis, is in het bezit van macht [Breambussche 295]. Het meest in het oog springende

kenmerk van het postmoderne weten is het in twijfel trekken van lang gekoesterde begrippen als waarheid en authenticiteit.

In het postmodernisme gaat men er niet langer uit dat er één waarheid, of één correct beeld van wereld bestaat. Juist een veelheid aan perspectieven en waarheden wordt gewaardeerd en benadrukt. De Amerikaanse postmoderne filosoof Richard Rorty stelt dan ook dat waarheid noch door de overeenstemming van een bewering met een objectieve werkelijkheid, noch door de interne samenhang van de beweringen zelf wordt bepaald [Grenz 6]. Kortom er valt geen ware werkelijkheid te ontdekken, omdat er niet zo iets bestaat als één verborgen werkelijke waarheid. We kijken niet simpelweg naar een wereld die 'buiten ons' is, maar we construeren die wereld met behulp van concepten die we zelf inbrengen.

Volgens postmodernisten bestaat de wereld dan ook niet buiten onze ervaring en perceptie ervan: realiteit, identiteit, geschiedenis, enzovoorts zijn allemaal culturele menselijke constructen; er bestaan geen absolute, universele waarheden. De werkelijkheid wordt dus in zekere zin geconstrueerd door het denken en geen van deze gedachteconstructies leidt tot een hogere waarheid dan de ander. Volgens Rorty kunnen we de zoektocht naar de waarheid dan ook beter opgeven en zullen we tevreden moeten zijn met interpretaties [idem]. Omdat geen enkele interpretatie oppermachtig is, is de aard van waarheid en werkelijkheid ook extreem ambigue. Kortom de werkelijkheid is volgens postmodernisten meerduldig en polyinterpretabel en wordt niet gekenmerkt door één waarheid.

Het is in het postmodernisme niet langer mogelijk om één enkele waarheid te legitimeren. Het postmodernisme wordt dan ook gekarakteriseerd door diversiteit in plaats van eenvormigheid en homogeniteit. Martin Jay vat deze reductie van het eenduidige perspectief goed samen in zijn boek *Downcast Eyes* [1993]

"If postmodernism teaches anything (...) it is to be suspicious of single perspectives, which like grand narratives, provide totalizing accounts of a world too complex to be reduces to a unified point of view"

[Martin Jay, *Downcast Eyes* 545].

Het postmoderne leert ons, aldus Jay, om ons achterdochtig op te stellen ten opzichte van enkelvoudige perspectieven. Het is niet mogelijk om de complete waarheid en werkelijke wereld samen te vatten in een uniform gezichtspunt of een centrale blik. Dergelijke enkelvoudige perspectieven zullen volgens Jay namelijk altijd een reductie zijn van de werkelijkheid. Het postmodernisme wordt dan ook gekenmerkt door een "powerfully antiocular impulse" [idem 546]. 'Antioocular' betekent vrij vertaald; 'zonder

oogpunt' of 'zonder gezichtspunt'. Het postmodernisme heeft met andere woorden een krachtige neiging naar perspectiefloosheid. Jay spreekt in dit verband ook wel over een "enucleated eye"; een oog zonder kern, of een waarneming zonder centrum [idem]. Een dergelijke waarneming zonder centrum heeft als voordeel dat de werkelijkheid niet wordt gecomprimeerd tot één standpunt. Want nu we ons bewust zijn van de afwezigheid van één waarheid is het niet zo zeer de zoektocht naar de werkelijkheid die onder de aandacht komt maar de individuele interpretaties van die werkelijkheid.

Tussen deze postmoderne filosofie en het concept landschap zijn veel verbanden te ontdekken. Laat mij in ieder geval de aandacht vestigen op Jays 'enucleated eye'. Het is namelijk deze kwaliteit die ik in mijn besprekingen van de dansvoorstellingen als landschappen centraal zal stellen.

De term 'enucleated eye' is op verschillende manieren met het concept landschap verweven. Het Engelse 'nucleus' kunnen we in het Nederlands vertalen met 'kern' of 'pit'. 'to enucleate' duidt vervolgens op het verwijderen van een kern. Door te spreken over een 'enucleated eye' combineert Jay het verdwijnen (of verwijderen) van een kern met een oog. Hierdoor kunnen connotaties ontstaan als: oog zonder kern, kijken zonder focus, ontbreken van eenduidige focalisatie, decentralisatie van de blik en waarneming zonder centrum. De term 'enucleated eye' verbind ik dan ook aan de landschappelijke manier van waarnemen waartoe een landschap uitnodigt.

Het is deze 'landschappelijke' manier van waarnemen en de dramaturgische strategieën en principes die tot deze manier van waarnemen uitnodigen die ik hier verder zal uitwerken. De voorstellingen *Herses*, *NVSBL* en *The Stop Quartet* gelden hierbij als het centrale uitgangspunt. Niet alleen worden deze voorstellingen gekenmerkt door een heterogene presentatie van een totaliteit, maar ook leggen zij de nadruk op het ontbreken van een eenduidige focalisatie. In paragraaf 3.1 zal ik me eerst richten op het ontbreken van een eenduidige focalisatie. In paragraaf 3.2 zal ik me vervolgens verdiepen in de manieren waarop landschap een geheel vormt *zonder kern* en hoe we deze heterogene presentatie van gelijkwaardige elementen waarnemen.

3.1 HET ONTBREKEN VAN EEN EENDUIDIGE FOCALISATIE

"(Landscape) compositions do not proceed from a single fixed viewpoint, they empower us as spectators to enter and to leave the field wherever we will, free to choose our vantage points and to endow the landscape with multiple meanings"

[Jane Bowers, Jane Bowers on Gertrude Stein's Theater Landscapes 20]

Een landschap wordt niet gekenmerkt door een eenduidige focus. De positie van waaruit gekeken wordt als mede de richting waar naartoe gekeken wordt, worden niet gepresenteerd als vaststaande gegevens. Hierdoor nodigt het landschap uit tot het steeds opnieuw kiezen van een focus en een gezichtspunt. *Nvsbl* van Estzer Salamon is een goed voorbeeld van een voorstelling waarbij de toeschouwers niet een eenduidige focus wordt aangereikt. De toeschouwer worden niet alleen uitgenodigd tot het kiezen van een eigen focus, maar ook tot het bekritisieren van hun eigen waarneming.

In *Nvsbl* bewegen vier vrouwen, die aan het begin van de voorstelling aan de randen van het toneel verschijnen, langzaam naar elkaar toe. Zo langzaam dat de beweging voor het oog onwaarneembaar is geworden. *Nvsbl* presenteert hiermee een onzichtbare beweging, een 'onzichtbare dans'. We staren naar een intens langzame beweging zonder dat we die beweging zien gebeuren. Hierdoor lijkt het soms alsof we opgesloten zitten in het eeuwige *nu*, waarbij heden, verleden en toekomst door elkaar beginnen te lopen.

Door van focus te wisselen, of even weg te kijken en daarna weer terug te keren naar het oorspronkelijke aandachtspunt kan verandering waargenomen worden. Er kan een verschil in positie of houding opmerkt worden ten opzichte van de vorige keer dat het beeld werd waargenomen. We kunnen kortom wel een verschil (in positie) waarnemen, maar niet de transitie die dit verschil heeft mogelijk gemaakt. Het verstand gaat dan ook spontaan in discussie met zijn eigen waarneming. We weten dat er beweging nodig is om van positie A naar positie B te komen maar we hebben niet gezien hoe dat is gegaan. We realiseren ons pas achteraf dat er een verandering geweest moet zijn, maar zijn niet in staat de beweging die daar bij gehoord moet hebben te herinneren. Hierdoor worden we ons bewust van een verschil tussen werkelijkheid en waarneming, en wordt onze waarneming bekritiseerd.

Een ander belangrijk aspect van *Nvsbl* is dat de toeschouwer niet een duidelijke focus of gezichtspunt wordt aangereikt. Het is daardoor aan de toeschouwer zelf om te bepalen waar naar wordt gekeken en waar je aandacht op laat rusten. Misschien 'zoomen' we in op een arm, een been of één teen. Misschien proberen we het overzicht te houden en kijken we in een 'heterogene waas' naar alle dansers tegelijkertijd. Maar waar we ook op focussen, we zullen altijd het gevoel houden iets gemist te hebben. We hebben de beweging 'gemist' die de dansers in staat stelt van positie te veranderen. Eigenlijk gebeurt er dus te veel tegelijkertijd om allemaal te kunnen waarnemen. En omdat er geen duidelijke hiërarchie is die je helpt in het kiezen van een focus, er is bijvoorbeeld geen onderscheid tussen een hoofdpersoon en bijrollen of tussen een sterdanser en het corps de ballet, probeer je de totaliteit van de voorstelling in je op te

nemen. Maar juist dat blijkt zo onmogelijk te zijn. Het kiezen van een focus wordt hiermee een problematische opgave; waar je ook naar kijkt, je zult nooit alles zien.

Zoals we in paragraaf 2.4 hebben besproken kan een gebrek aan focus uitnodigen tot een wandeling door het landschap. Zo worden ook de toeschouwers van *Nvsbl* uitgenodigd de wereld van de representatie in te stappen en vrij door het landschap te wandelen. Hierdoor kijken de toeschouwers niet langer naar een wereld die 'buiten' hen ligt, maar construeren ze die wereld met behulp van hun eigen waarnemingen en conceptie. Belangrijk hierbij is dat net als Diderot de toeschouwers zich nooit onderdeel van de voorstelling zullen voelen, maar altijd een positie van '*all seeing seer*' zullen behouden.

Door deze vrije wandeling door het landschap wordt het kiezen van een focus een bewust proces. De focalisatie komt onder de aandacht te staan. Met een aandacht voor focalisatie komen de implicaties van een perspectief aan de orde. Wie kiest het gezichtspunt en wat zijn de implicaties van die keuze. Hoe verhouden we ons als toeschouwers tot de voorstelling en welke waarneming is daar het gevolg van.

In de voorstelling *Nvsbl* worden de toeschouwers zich niet alleen bewust van hun waarneming, maar ook van hoe deze waarneming eigenlijk onderdeel is van de voorstelling. *Nvsbl* speelt met ons waarnemingsvermogen, onze waarneming van de werkelijkheid en ons onvermogen om die werkelijkheid te zien. We weten dat er beweging geweest moet zijn omdat we ons bewust worden van verandering, maar we zijn niet in staat deze beweging te zien. De titel van de voorstelling '*Nvsbl*' bestaat alleen uit de medeklinkers van het oorspronkelijk woord '*invisible*'. De klinkers zijn weggefallen, onzichtbaar geworden maar worden wel uitgesproken. De titel is dus een 'spel' in dezelfde richting als de voorstelling gezien kan worden als een spel tussen werkelijkheid en waar te nemen werkelijkheid.

Salamon zet vraagtekens bij de waarneembaarheid van de werkelijkheid, niet om de principes van wat werkelijk is te herdefiniëren maar om aandacht te vragen voor de waarneming. De dansers op toneel zijn niet voor niets vier vrouwen. Want hoe vaak wordt bij het zien van vrouwelijk schoon de interpretatie van de toeschouwer niet verward en beïnvloed door allerlei vooroordelen. Hoe vaak zit er niet een gat tussen de waarneming en de werkelijkheid als het gaat om de waarneming van vrouwenlichamen. *Nvsbl* laat zien dat we onze waarneming niet altijd moeten vertrouwen, omdat we niet altijd de totale werkelijkheid zien. Soms weten we meer dan we werkelijk zien en soms zien we meer dan er werkelijk is. *Nvsbl* bewijst dat zelfs als we er met onze neus boven op zitten, de werkelijkheid nog onzichtbaar kan zijn.

Kortom: *Nvsbl* vertelt geen rechtlijnig verhaal, maar stelt de waarneming ter discussie. Dat doet ze niet door een manier van waarnemen ten tonele te brengen, maar

door tot een manier van waarnemen uit te nodigen. De kern van de voorstelling bevindt zich dan ook niet in het werk, maar in de relatie die het werk met de toeschouwer aangaat. *Nsvbl* reikt de toeschouwers geen eenduidige focalisatie aan, maar maakt ons doordat we een positie moeten kiezen bewust van het proces van focalisatie.

3.2 EEN HETEROGENE PRESENTATIE VAN GELIJKWAARDIGE ELEMENTEN

In een landschap is geen sprake van een scheiding tussen een centrum en een periferie, er is geen onderscheid tussen voor- en achtergrond. Alles behoort tot de achtergrond waardoor deze achtergrond tegelijkertijd de voorgrond wordt. Juist de totaliteit van het landschap komt onder de aandacht.

In de voorstelling *Herses* van Boris Charmatz worden de toeschouwers geconfronteerd met een dergelijk 'geheel'. Niets in de voorstelling lijkt meer aandacht te vragen dan iets anders in de voorstelling, niets in de voorstelling lijkt het centrum te vormen waar onze aandacht naar toe gezogen wordt. Geen enkele danser heeft de hoofdrol en geen enkel moment lijkt de climax van de voorstelling te zijn.

In *Herses (une lente introduction)* zitten de toeschouwers in plaats van in de normale frontale opstelling, om het speelveld heen. In het midden van de speelvloer ligt een licht verhoogd hoekig platform waar, na het aanzetten van een reeks draagbare radio's, vijf naakte dansers op verschijnen. De vier dansers (twee mannen en twee vrouwen) bewegen zich in het begin van de voorstelling voorzichtig over het toneel. Allen lijken op een individuele en onafhankelijke reis te zijn. Af en toe komen ze elkaar tegen, maar zelden wordt er samen verder gereisd. Ze vallen, huppelen, springen en rollen over het podium. Ze maken gebaren, nemen een houding aan en presenteren verschillende (dans)posities. Maar nooit voelt het alsof een aanzet wordt ingelost. Nooit worden we op een 'flow' van ontwikkeling 'voortgetrokken in tijd'. De toeschouwer van *Herses* verkeert als het ware in een tijdloos continuüm, in een ongedifferentieerd heden.

Naast het ontbreken van een centrum op toneel en een ontwikkeling in tijd speelt ook het ontbreken van een hiërarchie tussen de verschillende theatrale elementen een belangrijke rol. Deze '*non hiërarchie*' en '*equal status for all parts*' kennen we nog van Lehmanns beschrijving van landschap als een atmosfeer. In een dergelijke atmosfeer komt, doordat verschillende gelijkwaardige theatrale elementen tegelijkertijd worden gepresenteerd, de nadruk te liggen op de verbanden, verhoudingen en relaties die ontstaan.

De 'relationele manier van kijken' die hier uit voortkomt heeft veel raakvlakken met Steins betoog over de relationele structuur van landschap. Ik haak hier graag op in

door het tegelijk waarnemen van een veelheid aan gelijkgestelde elementen in verband te brengen met de "*power of assemblage*" zoals Petra Sabisch dat bespreekt in *Choreographing Relations* [2011]. Het woord *assemblage*, dat afkomstig is van het Franse *assembler* dat 'verzamelen' of 'samenvoegen' betekent, duidt niet alleen op een geheel dat bestaat uit een aantal verschillende onderdelen, maar ook de actie van het samenstellen.

"Focusing relations means to allocate the singularity of a choreography not to its ingredients, but to account for the event of qualitative transformations within the relational assemblage of choreography."

[Sabisch 8]

De eigenheid van een voorstelling komt kortom niet voort uit de losse elementen waar de voorstelling uit is opgebouwd maar uit connecties of relaties tussen deze elementen. De postmoderne filosoof Manuel DeLanda merkt dan ook terecht op dat "*an assemblage merges from the interaction between its parts.*" [DeLanda 37]. Deze relaties, die de losse elementen met elkaar in verband brengen en uiteindelijk de *assemblage* tot stand brengen, worden door Sabisch omschreven als veranderlijk en onstandvastig. Doordat de relaties veranderen, verandert ook de betekenis van het geheel. Opvallend hierbij is dat één groep van elementen steeds wisselende betekenissen kan hebben. Dit is volgens Sabisch mogelijk doordat niet de losse onderdelen maar de verbindingen tussen deze onderdelen betekenis genereren. Om deze '*assemblage*' van elementen in een heterogeen landschap verder te bespreken haal ik hier graag de *The Stop Quartet* van Jonathan Burrows aan.

The Stop Quartet is een kwartet, een dansstuk voor vier dansers, welke gekenmerkt wordt door 'stops'. Maar *The Stop Quartet* is meer dan dat. De gecompliceerde choreografie structuur vormt in relatie tot de muziek en de licht scenografie een ware hersenpuzzel. Op de toneelvloer zien we een raster van lichte en donkere stroken. De dansers lijken zich, met hun hoofd naar beneden gericht, heel nauwkeurig over deze lichtlijnen te verplaatsen. Alsof in de lijnen staat geschreven waar ze hun voeten moeten neerzetten.

Ik bespreek *The Stop Quartet* hier als een heterogene presentatie omdat de elementen muziek, beweging en licht een gelijke waarde wordt toebedeeld. De lichtbanen die in *The Stop Quartet* op de vloer wordt geprojecteerd, doen dan ook meer dan het verlichten van de dansers, ze vormen een ingewikkeld raster van lichte en donkere strepen. Deze lichtscenografie kan gezien worden als een gelijkwaardig onderdeel binnen de *assemblage* en gaat dan ook een relatie aan met de andere elementen. Betekenis

wordt gegenereerd door de connecties en verbanden die in de presentatie ontstaan, niet door de betekenis van de elementen zelf.

The Stop Quartet roept voortdurend het gevoel op dat er sprake is van een overkoepeld ingewikkeld stelsel van regels. Soms lijkt het alsof de dansers een spel spelen waar wij de regels niet van kennen, soms lijkt het alsof de regels van het spel met de voorstelling mee veranderen. Maar altijd ben je als toeschouwer op zoek naar verbanden die de voortgang van de voorstelling zouden kunnen verklappen. Misschien is er wel een samenhang met de dubbele pianopartituur van Kevin Volans en Matteo Fargion te achterhalen. Misschien bewegen de dansers wel zo over de lichtlijnen van het podium als de muziknoten over de notenbalk dansen. Misschien zijn de lichtlijnen wel geïnspireerd op de muziek en laten de dansers zich weer door deze lijnen leiden.

Op onvoorspelbare momenten wordt het donker. Het licht is uitgegaan, terwijl de muziek en waarschijnlijk ook de dansers – hoewel we dat niet kunnen zien - gewoon doorgaan. Doordat één element uit het geheel wegvalt, verandert de betekenis van dit geheel. Of zoals DeLanda het verwoordt: “*detaching a part form a whole would not change the identity of the part, though it will change that of the whole*” [DeLanda 37]. Niet alleen het licht verandert, maar de hele voorstelling verandert. Door het wegvallen van het element licht komen alle overgebleven elementen in een andere verhouding met elkaar te staan. Het eerder tot stand gekomen relationele netwerk komt te vervallen. Onze waarneming verandert. We gaan andere dingen ‘zien’, verplaatsen onze focus en leggen andere verbanden tussen de overgebleven elementen.

Doordat ons voornaamste zintuig (zicht) is afgenomen, verandert onze waarneming radicaal. Zowel de muziek als de geluiden die de voeten van de dansers produceren komen onder de aandacht te staan. Soms lijken de dansers zwemvliezen aan te hebben, soms trippelen ze op hun tenen, dan weer bonken ze rond op de hielen. Misschien maken zij wel de muziek, misschien zijn zij de handen die over de toetsen bewegen en is het podium de piano? Maar zouden ze dan in dialoog zijn met de muziek die over de speakers klinkt, of zouden ze onderdeel zijn van hetzelfde nummer?

Dit systeem waarbij steeds een element wegvalt - of om naar de titel te verwijzen - waarbij steeds één element *stopt*, lijkt in *The Stop Quartet* centraal te staan. Op onvoorspelbare momenten zetten de dansers de dans stil om net zo plotseling weer verder te gaan. Zowel de dansers, het licht als de beweging; allen verlaten ze soms plots het toneel; allen ‘stoppen’ kunnen er plots mee stoppen. Het is niet zozeer de onvoorspelbaarheid van dit wegvallen van een element, maar de verandering in samenstelling die het gevolg daarvan is, die ik hier wil benadrukken. Want alle elementen in een landschap werken samen. Samen zorgen ze voor een netwerk van

relaties die uiteindelijk de assemblage vormen. Niet met elkaar, maar in relatie tot elkaar vormen zij het landschap.

CONCLUSIE

Ik ben deze zoektocht naar een relatie tussen landschap en de hedendaagse dans begonnen vanuit mijn fascinatie voor de weidse en decentrale waarneming waartoe landschappen uitnodigen. Deze decentrale blik heb ik in verband gebracht met mijn interesse voor een 'postdramatische dans'. Hoewel een dergelijke term niet werkelijk bestaat omschrijft het wel mijn fascinatie voor een vorm van dans waarbij de nadruk niet ligt op het drama, op een plot of een handelingsverloop. Om zo treffend mogelijk te omschrijven waar het in deze voorstellingen dan wel om gaat ben ik de voorstellingen gaan beschouwen als landschappen.

Door deze voorstellingen te beschouwen als landschappen, opent zich een andere manier om over deze voorstelling te spreken en komen andere elementen onder de aandacht. Je zou dan ook kunnen zeggen dat landschap mijn vergrootglas is geweest om naar deze voorstellingen te kijken. Op een soortgelijke manier als Gertrude Stein haar toneelteksten vergelijkt met genres uit de beeldende kunst, vergelijk ik de dansvoorstellingen met de landschapschilderkunst. Zoals we in hoofdstuk 2 hebben gezien geven deze verwijzingen Stein de mogelijkheid om op een andere manier over haar werk te spreken. Door de dansvoorstellingen als landschappen te beschouwen heb ook ik geprobeerd om nieuwe manieren te openen om dans te bespreken, beschrijven en analyseren.

Bij mijn besprekingen van de voorstellingen *The Stop Quartet*, *Herses* en *Nsvbl* kwam de aandacht niet alleen te liggen bij de constructie landschap, maar ook bij hoe deze constructie uitnodigt tot een landschappelijke manier van waarnemen. We hebben gezien dat landschap de nadruk legt op de totaliteit van de voorstelling. Zo staat bijvoorbeeld niet de danser, diens lichaam, of de uitgebeelde emotie centraal, maar het geheel van de voorstelling. De nadruk ligt daarbij op een presentatie in het *hier* en *nu* waarbij de ervaringstijd meer onder de aandacht komt te staan dan de lineaire ontwikkeling of 'voortgang' van de plot. De presentatie van de heterogene ruimte van landschap nodigt uit tot een relationele manier van waarnemen. Niet de onderdelen maar de relaties tussen de onderdelen staan centraal en vormen het geheel. Niet met elkaar, maar in relatie tot elkaar vormen ze de *assemblage* van het landschap.

Daarnaast hebben we gezien dat de postmoderne kritieken op het universele '*point of view*' van de 'grote verhalen' van de moderniteit en het enkelvoudig perspectief van drama uiteindelijk uitmondten in een '*enucleated eye*' zoals Jay dat bespreekt. Een vermenigvuldigd perspectief, een pastorale conceptie van absorptie en een decentralisatie van de blik zijn bij deze 'ontkernde' landschappelijke waarneming als centrale termen naar voren gekomen.

Kortom: door de voorstellingen te beschouwen als landschappen kwam de nadruk te liggen op de constructie van de voorstellingen als geheel, op hoe we als toeschouwers worden uitgenodigd ons tot de voorstelling te verhouden en hoe dat onze waarneming beïnvloed.

Hoewel het in deze scriptie nog niet tot een methode of analyse model is gekomen kan ik me wel voorstellen dat aan de hand van landschap een analyse model gemaakt zou kunnen worden om postmoderne dansvoorstelling mee te analyseren. Wellicht iets voor een vervolgonderzoek.

LITERATUUR

- Antrop, Marc. *Perspectieven op het landschap: achtergronden om landschappen te lezen en te begrijpen*. Gent: Academia Press 2007
- Bleeker, Maaïke. *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking. Chapter 4: Walking the Landscape Stage*. Palgrave Macmillan, 2008
- Bleeker, Maaïke. *Grenzen aan de verbeelding*. - inaugurale rede Theaterwetenschap aan de Universiteit Utrecht 18 januari 2008. Gelezen op www.theaterschriftlucifer.nl <[www.theaterschriftlucifer.nl /beeld/luci6bleeker.pdf](http://www.theaterschriftlucifer.nl/beeld/luci6bleeker.pdf).> Laatst geraadpleegd op 30 juli 2011
- Bowers, Jane Palatini. *Jane Bowers on Gertrude Stein's Theater Landscapes. A Play to Be Performed; Excerpts from the Gertrude Stein Symposium at New York University*. Gepubliceerd in: *Theater*, Vol 32, No 2, pp. 2-25 Duke University Press, 2002
- Bowers, Jane Palatini. *The composition that all the world can see: Gertrude Stein's Theater Landscapes*. Hoofdstuk 6 in *Land/scape/theory* van Chaudhuri, Una. Michigan: The University of Michigan Press, 2002
- Braembussche, A.A. Van den. *Denken Over Kunst, een inleiding in de kunstfilosofie*. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2007
- Chaudhuri, Una. *Land/scape/theory*. Michigan: The University of Michigan Press 2002
- Cosgrove, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Londen University of Wisconsin Press, 1998
- DeLanda, Manuel. *Assemblages against Totalities*. In *A new philosophy of society: assemblage theory and social complexity*. Continuum International Publishing Group, 2006
- DeLue, Rachel Ziady. *Landscape Theory*. New York: Routledge 2008
- Fitter, Chris. *Poetry, Space, Landscape: toward a new theory*. New York: Cambridge University Press, 1995
- Fried, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting & Beholder in the Age of Diderot*. California: University of California Press, 1980
- Fuchs, Elinor. *The dead of character, Perspectives on theatre after modernism*. Indianapolis: Indiana University Press, 1996
- Gaskell, Ivan. *Landscape, natural beauty and the arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993
- Grenz, Stanley. *A Primer on Postmodernism*. Michigan: Eerdmans Publishing, 1996
- Gombrich, E.H. *Eeuwige schoonheid*. Houten: Gaade Uitgevers 1997

- Grootenboer, Hanneke. *The Rhetoric of Perspective: realism and illusionism in seventeenth-century dutch still-life painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005
- Jay, Martin. *Downcast Eyes. The Denigration of vision in twentieth-century French thought*. Londen: University of California Press, 1993
- Lemaire, Ton. *Filosofie van het landschap*. Baarn: Uitgeverij Ambo, 1970
- Lehmann, Hans Thies. *From logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy*. Gepubliceerd in: *Performance research* 2(1), pp. 55-60. London & New York: Routledge, 1997
- Lehmann, Hans Thies. *Postdramatisches Theater: verslag der auteurs*. 1999
- Lehmann, Hans Thies. *Postdramatic theatre*. London & New York: Routledge, 2006
- Sabisch, Petra. *Choreographin Relations: practical philosophy and contemporary choreography*. Munchen: Epodium Verslag, 2011
- Salamon, Eszter. Programma tekst *Nvsbl*. Gelezen op www.kaaitheater.nl. Laatst geraadpleegd op 25 januari 2011
<<http://www.kaaitheater.be/productie.jsp?productie=46&lang=nl>>
- Stein, Gertrude. *Lectures in America*. Boston: Beacon Press, 1957
- Strycker, Carl, de. Logocentrisme, waarheidstheorie en spellingstheorie 29. Nov. 2005. Literatuur in context forum. 25 januari 2011
<ned.univie.ac.at/lic/forum.asp?forum_view=msg&forum_id=5&forum_posting_id=962>