

For Blinky Palermo

Het vraagstuk van de ‘**aandacht**’ neemt vandaag een groot deel van het filosofische en publieke debat in. ‘Aandacht’ is een schaars goed: het is weliswaar niet uit te drukken in een bepaalde eenheid die je precies kan meten, maar het is wel duidelijk dat een mens een bepaalde en dus beperkte hoeveelheid aandacht heeft: ergens je aandacht aan geven neemt tijd in beslag, en een bepaalde vorm van mentale energie, die niet helemaal los staat van de fysieke energie en toestand waarin een persoon zich op een gegeven moment bevindt. ‘Aandacht’ is ook een soort van eenheid in de zin dat men op een gegeven tijdstip zijn aandacht maar op een heel beperkt aantal verschillende dingen kan richten – zelfs bij mensen die goed kunnen multitasken betekent het dat ze heel goed en snel hun aandacht kunnen switchen tussen uiteenlopende zaken, en de dingen die ze tegelijkertijd doen, kunnen uitvoeren doordat ze kunnen rekenen op bepaalde automatismen, zoals wanneer je door druk verkeer rijdt en tegelijk een gesprek kan voeren met een medepassagier.

Tegenover het schaarse goed ‘aandacht’ staat een oneindig aantal prikkels die graag jouw aandacht opeisen en die dus in concurrentie met elkaar gaan om die aandacht te verkrijgen, en steeds nieuwe manieren zoeken om dat op een effectievere manier te doen dan de rest, niet zelden op manieren waarbij wij ook niet helemaal bewust zijn van de manier waarop en de middelen waarmee wij verleid worden om onze aandacht op A en niet op B te richten. Een van de gevolgen daarvan is ook een versplintering van onze aandacht: als we onze aandacht in kleinere stukjes hakken kunnen we hem over een groter aandeel zaken verdelen, ook al komt dat de kwaliteit ervan niet altijd ten goede. Onze alomtegenwoordige smartphones, de sociale media en de steeds groeiende invloed van artificiële intelligentie erop zorgen voor wat sommigen een ernstige aandachtscrisis noemen – wij zijn veel minder dan vroeger in staat om onze aandacht vast te houden en om het onderscheid te maken tussen belangrijke en minder belangrijke prikkels. Ik vereenvoudig een beetje natuurlijk – niet iedereen zal het hiermee eens zijn.

Een theaterzaal is in deze **context** nog een ouderwetse aandachtsmachine, en een voorstelling is een moment waarop niet-relevante prikkels zoveel mogelijk worden uitgeschakeld of uitgebannen om ervoor te zorgen dat de prikkel van het kunstwerk op een gemakkelijke wijze onze aandacht trekt – tenminste voor zover je buur zich gewassen heeft, je telefoon op stil staat en je erin geslaagd bent om die vervelende vergadering van eerder op de dag naar je onderbewuste te sturen. Uiteraard bestaat een dansvoorstelling niet uit één enkele prikkel: het is een samenspel van lichamen, beweging, geluiden, licht en eventueel objecten die volgens de intentie van de kunstenaar allemaal moeten samenwerken om een bepaald soort eengemaakte prikkel te creëren die bij de toeschouwer een zekere eengemaakte ervaring opwekt. Het draait hier niet om de vraag of er overeenstemming moet zijn tussen de intentie

van de maker en de ervaring van de toeschouwer. Maar dit kan uiteraard op veel verschillende manieren.

Sinds de moderniteit in de kunst, waarin vorm en inhoud niet langer probleemloos samenvallen, kunnen kunstwerken ook de manier waarop ze de aandacht trekken en organiseren gaan thematiseren, doordat ze die gaan problematiseren. Je komt in een situatie die heel expliciet je aandacht vraagt: ik zit in een theaterzaal dus verwacht een kunstwerk te aanschouwen, verwacht mijn aandacht daarop te moeten richten, maar het werk geeft zichzelf en de manier waarop het aanschouwd kan worden niet onmiddellijk prijs, en als toeschouwer word ik me bewust van de moeite die mijn aandachtssysteem moet doen om een ééngemaakte ervaring te construeren. Dat spel, die zoektocht, dat aandachts-zelfbewustzijn maakt deel uit van het plezier van het aanschouwen van veel moderne en hedendaagse kunst, en het is ook wat er vandaag op het spel staat.

Het **uitgangspunt** van *For Blinky Palermo* is even eenvoudig als radicaal. Twee choreografen maken in alle autonomie een solo van ongeveer een uur. Ze hebben twee gezamenlijke referenties: de titel van de avond, die een ode is aan de Duitse beeldend kunstenaar Blinky Palermo (ik kom straks nog op hem terug), en de muziek, een reeks klankontwerpen van componisten Daniel Vanverre en Raphael Malfliet. Pas als beide solo's af zijn, worden ze tegelijk op hetzelfde podium gezet, waarbij de afspraak is dat de ene choreograaf de vooral linkerkant van het podium bezet, en de andere de rechterkant – overschrijdingen zijn toegelaten. Pas in de laatste fase van de creatie zien beide choreografen voor de eerste keer elkaars werk. Opnieuw een afspraak: tenzij het fysiek niet anders kan (dus eigenlijk alleen als ze anders op elkaar zouden botsen) passen ze de choreografie niet aan elkaar aan. Ze zoeken dan samen een compromis over de belichting. En naarmate die laatste fase dichterbij kwam, realiseerden ze zich ook dat ze geen vaste afspraken gemaakt hadden over hoe de verschillende muziekfragmenten bij elkaar gebracht zouden worden en dat ze dus beide een andere vorm van de soundtrack in hun hoofd hadden, waarbij dus ook nog wat onderhandeld en geëxperimenteerd moest worden over hoe dat uiteindelijk zou klinken.

Gelukkig had geen van beiden 100% van hun choreografische structuur geënt op de muziek en hadden ze deze zelf ook eerder fragmentarisch opgevat, zodat ze vanuit een andere volgorde van de muziek hun eigen constructies opnieuw in overweging konden nemen. Je krijgt dus twee choreografieën voor de prijs van één, maar Marc Vanrunxt heeft de bal wel stevig in het kamp van de toeschouwer gelegd, door de controle op de manier waarop je naar het geheel kijkt los te laten. De context van muziek, ruimte en belichting is weliswaar één en dezelfde, maar de toeschouwer komt naar een *dansvoorstelling* kijken, dus diens aandacht zal primair uitgaan naar de lichamen en bewegingen, waarvan die weet dat het niet één maar twee kunstwerken zijn die tegelijkertijd om diens aandacht vragen.

Het idee om in één kunstwerk autonome sub-werken van verschillende kunstenaars bijeen te brengen is uiteraard niet uniek in de **kunstgeschiedenis**, denk maar aan choreograaf Merce Cunningham die zijn choreografie liet uitvoeren met een live muzikale begeleiding die telkens totaal anders was en ook geen directe invloed op de choreografie zelf uitoefende. Ook voor hem kwamen de verschillende onderdelen pas samen in de beleving van de toeschouwer.

Ook voor Marc Vanrunxt zelf is het idee om zijn werk te laten openbreken door anderen niet nieuw: in 1998 nodigde hij choreograaf Alexander Baervoets uit om in te breken in zijn voorstelling 'Antropomorf' met een choreografie van 10 minuten ergens in het midden van zijn eigen choreografie. De afgelopen 25 jaar werkte hij vaak samen met beeldend kunstenaars als Koenraad Dedobbeleer en Kathleen Vinck die scenografische objecten maakten die de dansruimte bevolken als autonome beeldwerken waartoe de dans en choreografie zich willens nillens moest verhouden, en af en toe nodigde hij ook schrijvers uit om een tekst te maken die de voorstelling begeleidde, niet als uitleg of verdieping van bepaalde thema's, maar opnieuw als een autonoom object. In 2010 paste hij dan voor het eerste het idee van de split-screen choreografie toe in de voorstelling 'For Edward Krasinski', waarbij hij een solo van zichzelf naast een solo van Salva Sanchis plaatste.

Marc Vanrunxt, die over een periode van meer dan veertig jaar tientallen choreografieën maakte, is nooit geïnteresseerd geweest in de klassieke notie van 'repertoire' in de zin van het opnieuw creëren en tonen van oud werk. Het is ook niet zo dat zijn vroegere werk alleen maar thuishoort in de herinnering en het archief: hij denkt actief na hoe hij dat archief kan omzetten in nieuw en eigentijds werk. Eerder dan 'For Edward Krasinski' te hernemen, wilde hij het concept opnieuw toepassen, waarbij hij Georgia Vardarou, die de danseres was in Salva Sanchis' solo in 'For Edward Krasinski', uitnodigde om een nieuwe solo te plaatsen naast een nieuwe solo van hemzelf. Zowel het opzet als de titel verwijzen naar die vroegere voorstelling, maar met een geheel nieuwe inhoud.

Sinds Marc Vanrunxt debuteerde in 1983 met 'Vier korte dansen' heeft hij een omvangrijk oeuvre opgebouwd dat bovenal bijzonder eigenzinnig is en een heel aparte signatuur heeft. Vanrunxt stond mee aan de wieg van de ontwikkeling van de hedendaagse dans in Vlaanderen, maar zijn werk is heel anders dan dat van zijn tijdgenoten, en hij is altijd werk op redelijk bescheiden schaal blijven maken: hij had nooit een vaste gezelschap van dansers, is minder zichtbaar geweest in het buitenland, maar is altijd koppig zijn eigen ding blijven doen.

Toen hij in september als eerste de nieuwe Carrièreprijs van het Theaterfestival kreeg, zei hij in een interview dat zijn grootste verdienste wellicht is dat hij nooit heeft opgegeven. Maar wat opvalt is dat ondanks het feit dat hij nooit erkend werd als een 'grote en belangrijke naam', telkens nieuwe generaties publiek en programmatoren zijn werk zijn gaan ontdekken. Een oeuvre dat vier decennia overspant kan niet anders dan uiterst divers zijn, maar er zijn wel een aantal trekken die heel consistent terugkomen en ontwikkeld werden: de afwisseling of

spanning tussen minimalisme en de overdaad van camp, tussen de inspiratie uit expressionistische dans en abstracte, niet-verhalende beweging, tussen de toegankelijkheid van pop en disco en de eigenzinnigheid van radicale moderne en hedendaagse componisten. Zijn manier van choreograferen evolueerde ook heel sterk: vandaag stuurt hij de danser met ideeën en kwaliteiten, die de danser autonoom omzet in bewegingsmateriaal. Door heel vaak in kleine ensembles en met solo's te werken zijn Vanrunxts choreografieën haast portretten van de dansers geworden, niet in de zin van een representatie van hun biografie, maar als een heel precieze en doorleefde uitpuring van de aanwezigheid, lichamelijke en bewegingsvormen van de persoon die op de scène staat.

Marc Vanrunxt ontmoette **Georgia Vardarou** voor het eerst in 2010, toen Salva Sanchis voor haar een solo maakte in 'For Edward Krasinski'. Vardarou is afkomstig uit Griekenland en kwam in 2004 naar Brussel om te studeren bij PARTS, waar ze afzwaaide in 2008. Nadien werkte ze als danseres voor onder andere Salva Sanchis en Anne Teresa De Keersmaeker, en sinds 2011 maakte ze ook haar eigen werk. Haar eerste creatie was de korte solo 'Hardcore Research on Dance', waarvan de titel meteen haar ambitie als choreograaf blootgaf: een focus op beweging en beweging alleen, op zoek naar wat beweging voor haar betekent, hoe beweging speelt met betekenis. In de voorstelling 'Trigon' hernam Vardarou die solo, naast twee 'remixes' ervan door Salva Sanchis en Marc Vanrunxt. Vanrunxt zou haar volgende werk, het trio 'Phenomena', ook coachen en het gezelschap Kunst/Werk waarvan hij de artistiek leider was zou haar werk vanaf dan ook mee produceren en ondersteunen. Vanrunxt vroeg haar ook als danser in zijn groepswerken 'Prototype' en 'Drawings'. Sinds 2017 woont en werkt Vardarou in Barcelona, maar Kunst/Werk bleef haar werk verder ondersteunen vanop afstand.

For Blinky Palermo was voor Vanrunxt een mooie gelegenheid om opnieuw samen te werken zonder haar voortdurend op en neer te moeten laten vliegen: Vardarou ontwikkelde de solo autonoom in Barcelona, en kwam enkel voor de laatste repetitieweek naar België. Vardarou's werk is altijd de beweging als dusdanig naar voren blijven schuiven, al verschoof haar aandacht zich wel van project naar project. Haar eerste werk ging over beweging naar zich, nadien werkte ze rond de vraag hoe beweging verhalen en betekenis incorporeert zonder de omweg van de taal, en hoe de perceptie van beweging beïnvloed wordt door de invloed van en de omgang met de ruimte, muziek.

De voorstelling is opgedragen aan **Blinky Palermo**. Het is een variatie op de titel van de vorige splitscreen-choreografie, 'For Edward Krasinski', en vernoemt opnieuw een Europees kunstenaar uit de 2^e helft van de 20^e eeuw die in het spoor van minimalisme en de conceptuele kunst werkte. Blinky Palermo was een Duitser die maar een korte carrière had, van midden jaren 60 tot 1977 – hij studeerde samen met Gerhard Richter en Sigmar Polke bij Joseph Beuys, en kende een korte maar explosieve carrière die afgebroken werd door zijn vroege dood. Palermo was beïnvloed door het abstracte expressionisme maar ook door abstracte Europese

kunstenaars als Malevich en Mondriaan, al ging hij soms speelser met die abstractie om dan zijn voorbeelden. Hij maakte doorgaans monochrome werken, met verf of tape op zowel klassieke ondergronden als op gevonden voorwerpen of rechtstreeks op de muren en architecturale elementen van de ruimte.

Voor Marc Vanrunxt is Palermo niet meer dan een referentie, als het ware een vinger die naar iets anders verwijst, en een soort van dank-gebaar naar een andere kunstenaar met wie hij zich verwant voelt. Het kan een ander licht werpen op zijn eigen werk, maar het hoeft hem niet te kennen om de choreografie ten volle te ervaren, omdat Palermo op de choreografie zelf nauwelijks invloed uitoefent. Het opdragen van een voorstelling aan een ander kunstenaar is een geste die Vanrunxt overnam van componist Morton Feldman, wiens muziek centraal stond in 'For Edward Krasinski'. Georgia Vardarou bestudeerde het werk van Palermo wel, en vond een aantal zaken die ze vond resoneren met en verwerkte in haar werk, met name de manier waarop Palermo in sommige werken de grens tussen het werk en de ruimte waarin het verschijnt onstabiel maakt, door het beschilderen van muren of deurstijlen.

De muziek wordt aangeleverd door Daniel Vanverre en Raphael Malfliet. Vanrunxt werkte al enkele keren samen met Daniel Vanverre, die als sound designer meestal vertrekt van bestaande muziek en die dan vervormt in een nieuw geluidstapijt – dat deed hij voor Vanrunxt al eerder met popmuziek uit de jaren 80 en met de muziek van de elektronische muziekpionier Lucien Goethals. Met Raphael Malfliet werkt hij voor het eerst samen, maar deze connectie komt voort uit de jarenlange samenwerking tussen Vanrunxt en het ensemble Champ d'Action waarvoor Malfliet veel werkte, en een evenement waarbij een geluidsinstallatie van Malfliet onbedoeld de soundtrack werd voor een performance van Vanrunxt in dezelfde ruimte. Malfliet creëert installaties en geluidswerken op basis van veldopnames en specifieke contexten, maar maakt ook composities voor ensembles met klassieke instrumenten, en werkte al vaker samen met andere choreografen.

Beide kregen carte blanche en creëerden diverse tracks, die in de laatste fase van de creatie bij elkaar gevoegd werden, waardoor de verschillen tussen hun beider aanpak ook gaan vervagen. Het idee om twee componisten te vragen was als een extra uitdaging van het split-screen idee, om de tweeledigheid van het opzet nog verder uit te breiden, al was het niet de bedoeling dat er dan twee soundtracks tegelijk zouden lopen...

Voor zijn **solo** werkte Marc Vanrunxt samen met **Robson Ledesma**, een Braziliaans danser met wie hij al eerder werkte in een dansinstallatie en in de voorstellingen '4.48' en 'Hyena Hyena'. Samen maakten ze een solo in vier delen, telkens onderbroken door een rustpauze en een kostuumwissel. Elk deel is een scène, een beweging die in theorie een volledige voorstelling zou kunnen zijn en die hij traag en consistent ontvouwt en laat gebeuren. Zoals gewoonlijk

verwerkt Vanrunxt er diverse invloeden en verwijzingen in die dan helemaal opgeslokt worden in de stapsgewijze kristallisatie van bewegingsideeën geschreven voor en ontwikkeld door het specifieke lichaam en verschijning van de danser.

Een eerste referentie was een tekstfragment van de Duitse filosoof Peter Sloterdijk uit 'Sferen': "Er blijft ons niets anders over dan de confrontatie met het eigen monochrome zwart aan te gaan. Wie het daarmee aan de stok krijgt, beseft al gauw dat het leven dieper is dan de autobiografie. Het geschreven woord dringt nooit ver genoeg door. in het eigen zwart. We kunnen niet opschrijven wat we oorspronkelijk zijn." Een andere referentie ware de 'Parangoles' van de Braziliaanse beeldend kunstenaar Helio Oiticica, die uit recuperatiemateriaal kleurrijke en veelvormige kostuums maakte waarmee hij mensen, uit de straat liet dansen.

Een vlag van Anne-Mie van Kerckhoven, onderdeel van een groter werk van haar, gebruikt hij hierbij als kostuum. Zoals bij heel veel van zijn werk is ook de ruimteleer van Laban een sterke invloed, een analytisch systeem om de mogelijkheden van de beweging in de ruimte en hun haast oneindige combinaties te beschrijven. De dualiteit tussen requiem en revolutie is een ander begrippenpaar dat zijn rol had, net als het idee, dat de laatste scène draagt, om op te lossen en te verdwijnen. Het zijn heel uiteenlopende zaken die de beweging een richting geven maar er uiteindelijk ook door worden opgeslokt, het is niet de bedoeling dat het publiek ze erin moet herkennen om de ervaring van het werk te volbrengen.

Het werk van Georgia Vardarou is evenzeer gefocust op beweging, maar met een heel ander uitgangspunt. Eén van de zaken waarrond zij werkt is hoe beweging en de ruimte elkaar beïnvloeden, in de zin van hoe de ruimte de beweging en onze perceptie ervan beïnvloed en hoe beweging de ruimte en onze perceptie ervan beïnvloedt. In haar **solo** voor de Catalaanse **Júlia Rúbies Subirós** speelt ze dus veel met de binnen- en buitenkant, de randen van de theaterzaal en de oppervlakte van de dansvloer, evenals de onzichtbare rand die haar helft van het podium scheidt van de helft die Vanrunxt en Ledesma bezetten. Niet alleen de reële ruimte speelt hierin mee, maar ook de ingebeelde ruimte, de ruimte die je creëert door de aanwezigheid en de beweging. Ook het vervagen van de heldere grens, tussen binnen en buiten, tussen centrum en periferie, tussen danser en de ruimte zelf was een belangrijke parameter in hun onderzoeksproces. Ook het kostuum speelt hier een belangrijke rol, omdat het een verbindend element is tussen het lichaam van de danser en de ruimte, en de grenzen daartussen mee helpt vervagen. Daar waar Marc Vanrunxt de intenties van de beweging zo precies mogelijk probeert te beschrijven, zonder de beweging zelf vast te leggen, werkt Vardarou met bredere improvisatietaken.

Een dansvoorstelling is, zoals ik eerder schreef, een aandachtsmachine. Die kan behoorlijk dynamisch en complex zijn en toch moeiteloos onze aandacht vasthouden: in een voorstelling als de klassieker 'Drumming' van Anne Teresa De Keersmaeker staan vaak 12 dansers op het podium van wie niemand op eenzelfde moment dezelfde beweging uitvoert, maar toch voelt dat aan als een eenheid omdat achter die veelheid strakke organisatorische principes zitten, die je misschien niet als dusdanig herkent maar waarvan je de aanwezigheid wel aanvoelt. In *For Blinky Palermo* zijn er maar twee dansers tegelijk actief, die ook nooit dezelfde beweging op hetzelfde moment zullen uitvoeren, maar er zit daar geen éénmakend principe onder omdat we weten dat ze aan twee uiteenlopende artistieke visies zijn ontsproten, en van de gedeelde referenties Blinky Palermo, muziek en het scènebeeld weten we dat ze niet de essentie uitmaken van de artistieke gedachte van beide choreografen – de live gespeelde muziek van Morton Feldman in 'For Edward Krasinski' had daarentegen wel een veel meer centrale plek. Dus wat moet je dan als **toeschouwer** met die niet-reduceerbare veelheid? Meer dan ooit ligt de bal in diens kamp, en de uitnodiging is om ze samen te ervaren, en zelf te zoeken op welke manier ze met elkaar resoneren, hoe ze elkaar beïnvloeden, en op welke manier ze ondanks alles toch samenkomen in uw perceptie. Het is de aandacht van de toeschouwer die op het spel staat, die zijn perceptiemachinerie kan gaan slijpen met de voorstelling.

Steven De Belder

Brugge, December dance 2025