

TIJDSCHRIFT VOOR PODIUMKUNSTEN

etcetera 134

JAARGANG 31, NR 134, SEPTEMBER 2013 | BELGIË: € 7,00 – NEDERLAND: € 9,00

P309489 | AFGIFTEKANTOOR 1080 BRUSSEL 8 | VERSCHIJNT 4 KEER JAAR (MAART, JUNI, SEPTEMBER, DECEMBER)

WAAROM KIJKEN WE NAAR DIEREN?

Klein bestiarium

WILLY THOMAS | SARAH VANHEE
MICHAEL BIJNENS | SARAH & CHARLES



Waarom kijken we naar dieren?

KLEIN BESTIARIUM

1. Mens

Waarom kijken we naar dieren? Vandaag is onze blik op dieren bemiddeld door de zoo, de gedramatiseerde *wildlife*-documentaire, Disney, de voedingsindustrie en andere circussen die bijgedragen hebben tot de verregaande abstractie, culturele marginalisering en instrumentalisering van het dier doorheen de moderniteit.¹ Nooit groeiden er zoveel kinderen op die niet weten waar vlees en melk vandaan komen. Tegelijk groeit via boeken en documentaires ook een breder maatschappelijk besef van de rol die de moderniteit speelt in de huidige ecologische crisis. Met *Burning Ice #6* afgelopen maart wil ook het Kaaitheater onze verhouding tot dieren bespreekbaar maken in dat licht. Wat voegen de kunsten precies toe aan het debat? Welke belofte houdt het dier voor ons in? Waarom kijken we naar dieren *in de kunst*?

Hoewel dieren ooit een vanzelfsprekende plek in onze leefwereld hadden, is de nostalgie naar een authentieke band met dieren, en daarmee naar een naïeve manier om in de wereld te staan, een nevenproduct van de moderniteit. Omdat mens en dier geen taal delen, is er geen begrip van elkaars *Umwelt*, laat staan een wederzijds begrip. Dieren houden zich op aan de grenzen van onze talige wereld, ze herinneren ons aan datgene wat we niet begrijpen en dus aan het begin van de kunst. Dat is tenminste de oerscène die Georges Bataille be-

Waarom kijken we naar dieren in het theater? Jeroen Peeters zag *Balthazar* van David Weber-Krebs, het *Abecedarium Bestiarium* van Antonia Baehr en het *Zoological Institute for Recently Extinct Species* van Jozef Wouters. Aan *Animal Dances* van Martin Nachbar werkte hij mee als dramaturg. 'Over dieren,' zo schrijft hij, 'leren deze voorstellingen ons weinig of niets, maar ze initiëren wel een kritische verhouding tot het kijken en roepen zo specifieke vragen op.'



Balthazar van David Weber-Krebs © Ines Lechleitner

schrijft in *Lascaux ou la naissance de l'art* (1955) bij het kijken naar de oudste grottschilderingen: door zijn dierlijke natuur af te leggen verloor de mens ook de 'glorie van het beest', waarvoor hij een compensatie zocht in transgressieve praktijken als spel en kunst. Laat het aristotelische inzicht dat de plek van de mens wordt afgebakend door respectievelijk de goden en de dieren zich nog wel actualiseren? Indien de symbolische plek van god vandaag is ingeruild voor een catastrofe-esthetica (waarin ten

laatste sinds de gekke koeienziekte ook het dier een plek heeft), welke betekenis horizon kan het dier vandaag voor ons openen? Zowel de pastorale conceptie als het inzetten van het dier om maatschappelijk debat aan te wakkeren gaan daarom niet enkel over inhouden maar ook over het statuut van *representatie*.

Dieren herinneren ons aan het belang van het milieu voor ons, mensen: wij maken immers deel uit van een ecosysteem dat ons omvat en draagt. Die omgeving schraagt in zijn

oorspronkelijke expressiviteit tevens de orale en belichaamde bronnen waarop onze huidige taal en cultuur kunnen gedijen. Met die analyse in *Becoming Animal* (2010) wil filosoof David Abram schrift en digitale cultuur niet naast zich neerleggen, maar zich afvragen of we die ecologische fenomenologie kunnen omarmen om tot een rijker begrip van cultuur te komen: 'Hoe kunnen we dus onze lichamelijke ervaring hernieuwen van een wereld die ons overschrijdt – van een wereld die groter is dan onszelf en onze eigen creaties? (...) Kunnen we in onszelf een impliciete zin voor de betekenis van de grond en zijn veelstemmige eloquentie hernieuwen? Niet zonder de zintuiglijke kracht van het luisteren en de zinnelijke kunst van het verhalen vertellen te hernieuwen. (...) Kunnen we een aanvang maken met het herstellen van de gezondheid en integriteit van de lokale aarde? Niet zonder die lokale aarde *terug met verhalen op te laden*.'²

Het dier geeft de grenzen van ons begrip en ons superioriteitsgevoel aan, maar ook zijn paradoxale belofte blijkt nu complexer: via het dier dat in ons sluimert kunnen we onze lichamen in de imaginaire ruimte ontvouwen en dus ten volle mens worden, een worden dat onvermijdelijk een 'worden met' en dus een 'hetero-geen worden' of 'werelds worden' betekent.³ Hoe kunnen we onszelf vandaag als dieren begrijpen? Het postmoderne shamanisme van David Abram geeft alvast aan dat ecologisch bewustzijn niet kan zonder een kritische omgang met representatie, waarmee hij dus een fundamentele plek aan de kunst toekent in die kwestie. Enkele recente voorstellingen brengen levende of imaginaire dieren op de planken om aspecten te verkennen van ons zelfbegrip. Over dieren leren ze ons weinig of niets, maar ze initiëren wel een kritische verhouding tot het kijken en roepen zo specifieke vragen op. Waarom kijken we naar dieren in het theater?

2. Ezel

In *Balthazar* (1. *Stories*)⁴ van David Weber-Krebs zit het publiek op een podium, op een veilige afstand van een groot speelveld zo'n meter lager waar een lichtgrijs ezeltje rondloopt. Die ezel doet gewoon zijn zin, maar neigt ertoe de zes performers te volgen wanneer ze beginnen te wandelen. Een groot deel van de voorstel-

ling bestaat overigens uit een groep mensen en een dier die samen patronen wandelen. Samen betekent in dit geval: soms loopt de ezel voorop, soms achterop, soms volgt hij de performers, soms niet, en soms lijkt het alsof ze elkaar verstaan en samen een choreografie uitvoeren. Soms is hij meegaand, soms is hij 'koppig als een ezel'. Soms kijkt de ezel in het publiek, soms heeft hij daar lak aan. Soms staat de ezel bij de deur omdat hij liefst zo snel mogelijk het theater zou willen verlaten. Soms schijnt hij de halve scène onder. Eigenlijk gebeurt er niets en dat is prachtig. De verhalen uit de titel zitten allemaal in het hoofd van de toeschouwer.

Na verloop van tijd worden er nog meer 'verhalen' en kaders geprojecteerd op de ezel, te beginnen met de levensloop van het dier. Op zoek naar interactie sleept iemand een luidspreker aan, waarop de ezel balkt. Of er wordt een levensgrote bordkartonnen uitsnede van een ezel aangereden, waarop de ezel nieuwsgierig naderbij komt – om dan direct aan het achterste van de representatie te ruiken en er het zijne van te denken. Het enige moment waarop de ezel werkelijk interesse heeft in het gebeuren is wanneer de acteurs wortelen eten. Aan het einde vervoegt een Poitou-ezel het gezelschap en wandelen ze hun patronen met een ietwat bontere groep. Die interventies verlenen al te veel dramaturgie aan de voorstelling om de ongeduldige toeschouwers op hun gemak te stellen, want op de keper beschouwd zitten ook al die verhalen reeds in het hoofd van de toeschouwer.

Overigens staan de ezels niet bij naam vermeld in het programmablaadje en kregen ze aan het einde van de voorstelling evenmin bloemen (hoewel die er best lekker uitzagen!). Naast de zes acteurs in opleiding waren het nochtans de enige professionele performers op de scène, die luisteren naar de namen Lily en Charles, hun dagen slijten in omgang met mensen op de kinderboerderij en ook al eens figureerden in historische re-enactments. Deze dieren hebben dus hun eigen biografie die mee hun aanvaarding vormgeeft. Over het werk met de menselijke acteurs zei Weber-Krebs in het nagesprek dat ze vooral moesten 'leren luisteren naar het dier en waarop het reageert. Het is een kwestie van anticipatie en reflectie die uitgaat van de gewoontes van het dier. Aangezien

het dier graag de ruimte wil verlaten terwijl we niettemin in een theater zijn, was de vraag voor mij als regisseur: hoe ga je met die situatie om?'

De *Balthazar* uit de titel verwijst naar de ezel uit Robert Bressons *Au hasard Balthazar* (1966), een mijlpaal uit de cinema die een grote invloed had op onder anderen Michael Haneke. In de 'gebaarlijke' poëtica van Bresson is de ezel de ultieme 'niet-acterende' acteur die niet aanzet tot identificatie met voorgekauwde gevoelens of ideeën, maar steeds weer verschijnt als een maagdelijk projectiescherm. De ezel staat niet zozeer voor een verlangen naar authenticiteit, maar fungeert volgens Haneke in een reflexieve kunstpraktijk waarin 'geen ruimte is voor ideologie of het uitleggen van de wereld, voor commentaar of troost'. Het hermetische gebaar bevat meer utopie dan dat alles, omdat het de toeschouwer activeert en ernstig neemt.⁵

Als projectiescherm is de ezel kwetsbaar omdat hij niet kan terugspreken of aandacht vragen voor zijn levensloop. Het lijkt me twijfelachtig dat *Balthazar* (1. *Stories*) ons anders over dieren doet spreken, maar met de analyse van Haneke wijst de ezel wel op een paradox. Een festival als *Burning Ice #6* wil onze doorgeschoten instrumentalisering van dieren bespreekbaar maken, maar neigt er tegelijkertijd toe om kunst te instrumentaliseren in het licht van maatschappelijke vraagstukken. Overigens is dat vandaag een bredere trend, waarbij de politieke impact van kunst al te vaak wordt overschat. Echter, de toeschouwer *au sérieux* nemen betekent ook: hoe zouden we überhaupt kunnen nadenken over *niet-instrumentele relaties* tot de dieren, de dingen, andere mensen en de rest van de wereld als er in onze verhouding tot kunst zelf al steeds minder ruimte is voor stugge gebaren en ambigue ervaringen? Misschien is dát de les in bescheidenheid die de ezel ons leert.

3. Puertoricaanse Amazone

Het dier als metafoor staat centraal in *Abecedarium Bestiarium*⁶, waarvoor Antonia Baehr aan bevriende kunstenaars vroeg een uitgestorven diersoort als aanleiding te nemen om hun relatie te portretteren in de vorm van een *score*. Dat procédé herinnert aan Baehrs *Lachen* (2008), maar ditmaal komt het slechts moeizaam van de grond: het werk rekt te

veel op de private mythologie van Baehr en haar clubje, waar buitenstaanders op zich weinig boodschap aan hebben. Bovendien zijn de partituren middelmatig van kwaliteit, waardoor ze uiteindelijk vooral een vehikel zijn voor de virtuoze performer die Baehr is. Gekleed in een ouderwets mannenkostuum, presenteert Antonia Baehr elke avond een andere selectie uit de collectie van partituren terwijl ze het publiek rondleidt als in een

exporuimte, om vervolgens gestalte te geven aan een dodo, een Chinese vlagdolfijn, een Tasmaanse buidelwolf, een Martelli kat, een bostarpan of een kleine langoorbuideldas. De vorm is divers qua media maar onveranderlijk strak in de uitvoering, omdat extreme disciplineren een strategie is waarmee Baehr als kunstenaar en performer genderkwesties wil aankaarten.⁷ Een verrassende bijdrage is 'The Steller's Sea Cow Sonata for Solo Performer

and Endangered Media' van Sabine Ercklentz, waarbij Baehr aan een tafel zit en door middel van stem, taperecorder en andere analoge media een soundscape creëert die als een verre echo van de Stellerzeekoe zou kunnen klinken maar ons vooral herinnert aan de rol die media spelen in onze verbeelding.

In *Abecedarium Bestiarum* is het diertema enigszins arbitrair, al maakt het ook iets duidelijk: dieren spreken tegelijk wel én niet tot ons. We hebben via talrijke verhalen, fabels en sprookjes een heuse cultuurgeschiedenis waarin dieren figureren, ook al is die verbeeldingsruimte enigszins geslonken met het moderne leven. Tegelijk zullen we als mensen de taal en wereld van dieren nooit begrijpen. In haar werk schippert Baehr tussen die extremen: steeds weer vraagt zij aandacht voor een eigenzinnige kunst die haar autonomie opeist door een taal te ontwerpen op basis van vertrouwde tekens die in hun bizarre mix volslagen vreemd aandoen. Op het vlak van gender ontwikkelt zij *queer* identiteiten die niettemin hun intelligibiliteit ontlenden aan het heropvoeren en herschikken van bestaande rollenpatronen. In een *score* van Pauline Boudry trekt Baehr als een figuur in drag een Puertoricaanse Amazone op wieltes achter zich aan, een duet waarin een besnorde buikspreekster op hoge hakken en een papegaai 'Patriarchal Poetry' van Gertrude Stein opvoeren. Hoewel het werk van Baehr vaak politieke interpretaties uitlokt, is dat nooit via heldere boodschappen maar wel door zijn grillige verbeelding en vormelijke weerbarstigheid. Kunst spreekt tegelijk wel én niet tot ons. Anders dan de ezel is het gebaar van de Puertoricaanse Amazone veelkleurig en volgestouwd met cultuur. Waar we menen dat hij onze taal spreekt, zet de babbelse papegaai ons op het verkeerde been.

4. Hond, paard en podiumbeest

Hoe nemen dieren zichzelf en hun omgeving waar? Die vraag naar de zintuiglijke structuur van specifieke dieren was het choreografische uitgangspunt voor Martin Nachbars *Animal Dances*⁸, waaraan ik meewerkte als dramaturg. De dansers representeren dan ook niet zozeer dieren, maar evoceren imaginaire lichamen door de fundamenteel *vreemde* lichamen te

verkennen van koe, hond, paard, schildpad, bidsprinkhaan, duif en koraal. Al die dieren worden bovendien rechtlopend gepresenteerd en dragen gewone kledij – het zijn tenslotte mensen die hen belichamen, waarbij de verschillende dieren ook de individuele trekken van de dansers accentueren. De initiële reacties tijdens de voorstelling waren in veel gevallen afwijzend omdat toeschouwers 'weldigd dieren zagen, als een flauw kinderspel', en het hen pas geleidelijk aan daagde dat het ook om 'dans' ging. In dat proces groeit bij toeschouwers het besef dat ze vooral met hun eigen projecties in de weer zijn en niet zelden de voorstelling als een hond aan de leiband houden. Hoe kan het choreografisch exploreren van alternatieve mens-dierrelaties reliëf en complexiteit verlenen aan de verhouding tussen kijker en performer?

Domesticatie is van oudsher een grondlegend proces voor de betekenisstructuur van onze wereld. Tijdens het creatieproces viel me op dat alle dansers zich in sterke mate met het paard identificeerden. Eén van de vier *Animal Dances* toont vijf dansers die een kwartier lang rondjes galopperen, op gezette momenten hun voetritme delen om het vervolgens weer los te laten in een geroffel van stampende benen, formaties vormen en paraderen als Lippizaner terwijl een danser de rol van trainer opneemt, en dan weer verder galopperen tot ze de uitputting nabij zijn. Alle postmoderne kritiek ten spijt, is de jarenlange lichamelijke training van dansers niets anders dan een proces van zelfdomesticatie, en die uit zich in het *verlangen* van dansers naar disciplineren en virtuositeit.

Slechts via relationele praktijken kunnen we onszelf in het domein van het imaginaire ontplooiën, een 'worden met' dat getuigt van onze lichamelijke, culturele en ecologische inbedding. Onze verhouding tot dieren is daar een manifestatie van, waarbij een enge benadering van domesticatie in termen van disciplineren tekort schiet. Filosoof Vinciane Despret analyseert bijvoorbeeld het fenomeen van 'isopraxis' dat zich voltrekt tussen paard en ruiter of tussen onderzoeker en proefkonijn. Ze situeert het 'worden met' in de manier waarop lichamen zich op elkaar afstemmen. Zo 'lezen' paard en ruiter via aanraking elkaars spieren,

een wederzijdse zintuiglijke dispositie die zo verfijnd is dat de kleinste mentale impuls van de ruiter uiteindelijk volstaat om het paard te activeren. Deels intentioneel en deels onbewust, bestaat isopraxis enkel in en door een specifieke relatie en leerproces. Op een gelijkwaardige manier blijken laboratoriumratten in staat om via empathie precies te handelen naar de verwachtingen van onderzoekers. Vanuit het perspectief van 'worden met' maken de

onderzoekers dus ook *zichzelf* beschikbaar voor andere ervaringen, zoals het wederzijds worden van observatoren en dieren.⁹

Is ook het theater geen laboratorium waarin complexe affectieve relaties tussen lichamen in wording plaatsvinden? Voorbij de idee van representatie biedt het medium theater een symbolische architectuur waarin spelers en toeschouwers elkaar disciplineren, domesticeren, stemmen, etc., en zich zodoende open-



Antonia Baehr, *Abecedarium Bestiarum*, (boven) © Anja Weber; (onder) © Anja Weber, score by Steffi Weismann



Martin Nachbar, *Animal Dances* © Gerhard F. Ludwig



stellen voor ervaringen die hen vreemd zijn en die pas in de wederzijdse relatie ontstaan. Overigens ontstaan zo imaginaire dieren die enkel in het theater leven. Wat gedacht van het 'podiumbeest' ('*Rampensau*' in het Duits, en in het Engels in een ietwat afwijkende betekenis verworpen tot een 'ham')? En lijkt de leesgrage houding van de kijker soms niet al te zeer op de dodelijke blik van de basilisk? Welke hybride zoo heeft het theater vandaag voor ons in petto?

6. Tasmaanse buidelwolf

Tijdens het Kunstenfestivaldesarts in mei opende Jozef Wouters een nieuwe vleugel in de tuin van het Natuurhistorisch Museum. Tegen de achtergrond van het Europees parlement prijken de woorden 'Zoological Institute for Recently Extinct Species' op een reusachtige installatie van stellingen, waarin een rondgang voor observatie van bovenaf uitgaat op een openluchtexpo van objecten en foto's met bordjes uitleg erbij. In de gelijknamige voorstelling heet Wouters zelf iedereen welkom in het instituut en vraagt om vooral het blaadje met richtlijnen dat nog inderhaast aan het avondprogramma werd toegevoegd goed bij de hand te houden: '4. Ecology is not about guilt. Nature is not about harmony. The institute avoids apocalyptic doom scenarios, anthropocentric exaggeration or self-absorbed melancholy'. Na de introductie neemt de voorstelling de vorm aan van een luisterspel, dat je gezeten aan een lessenaar kan volgen terwijl je foto's en studiemateriaal doorneemt.

Hoewel Wouters met een kwinkslag verwijst naar wetenschappelijke precisie en de taxonomie van Linnaeus, vraagt hij zich vooral af waar het niet-weten van mensen een plek kan krijgen in zijn natuurhistorisch museum: 'Welke beelden kunnen het verhaal tonen van een diersoort die voortdurend keuzes maakt zonder de gevolgen te kennen?' Het eerste collectiestuk is een replica van de kooi waarin Benjamin, de laatste Tasmaanse buidelwolf, in de nacht van 7 op 8 september 1936 stierf. Ook de andere uitgestorven diersoorten wier verhalen deel uitmaken van de collectie hebben een naam, een biografie en een sterfdatum. In een persoonlijke en poëtische stijl evoceert Wouters hun geschiedenis, waarbij hij telkens

ook de rol van mensen in hun domesticatie of exploitatie aangeeft. Op een bijzondere manier drukken alle verzamelde beelden en anekdotes paradoxen uit waar de mens mee te maken krijgt indien hij op een ecologische schaal moet denken. Tegelijk spreken ze ook allemaal over de fascinatie van Wouters zelf en zijn persoonlijke zoektocht naar betekenis en verbeelding. Wanneer Wouters de drammerige stijl van de richtlijnen overneemt en al te veel gaat filosoferen en moraliseren, irriteert hij vooral, en wellicht is dat ook de bedoeling.

Verder wekt de ietwat stuntelige vorm van het *Zoological Institute for Recently Extinct Species* irritatie op: is Wouters niet al te ambitieus door tegelijk een installatie, een luisterspel en een voorstelling te willen maken? Bij het afdalen van de ommegang naar de eigenlijke collectie blijkt echter ten volle hoezeer Wouters' rommelige aanpak een strategie is. Zowat de hele installatie bestaat uit Wikipediaprints en YouTube filmpjes, waardoor ze speelt met de verwarring die vandaag heerst rond het statuut van informatie en onderzoek. Als geheel houdt de installatie het midden tussen de kitsch van mini-Europa en de bricolage-esthetiek van Thomas Hirschhorn. Stuk voor stuk zijn de beelden monumenten voor (on)beduidende momenten, waarbij de uitgestorven diersoorten fungeren als baken van narrativiteit. Hebben ze echter de kracht om een publieke ruimte te creëren? De bewust armoedige vorm van *Zoological Institute for Recently Extinct Species* wijst treffend op de catastrofe van onze verbeelding. 'Filmmaker Werner Herzog zegt dat een nog groter probleem dan de ecologische rampen zelf, het gebrek aan adequate beelden is die ons in staat stellen onze positie op deze planeet te verbeelden.'¹⁰

7. Albinokrokodil

Hoe kunnen we via beelden in de toekomst communiceren? In de documentaire *Cave of Forgotten Dreams* (2010) reflecteert filmmaker Werner Herzog op de oudst bekende grottschilderingen in Chauvet, zo'n 32.000 jaar oud. Hij doet dat in het jongste massamedium, 3D-film, dat hij bewust op een povere manier aanwendt – meer dan een vluchtige mediale belofte houdt de uitvinding van

allerhande technologische snufjes niet in, zeker niet op een geologische tijdschaal. De grotschilderingen vormen onder meer een herinnering aan de manier waarop de mens zich aanpaste aan de omgeving en zich tot dieren, planten en landschap verhiel. In een postscriptum suggereert Herzog op onstelende wijze dat er binnen vele millennia nog dieren zullen zijn als levend archief van onze beschaving – en mogelijk ook als 'onschuldig' projectiescherm. Zo'n 30 kilometer van de grot van Chauvet leven albinokrokodillen en andere mutanten in een tropisch serrecomplex dat gevoed wordt met het koelwater van een van de vele kerncentrales in Frankrijk. 'Weldra zouden deze albino's de grot van Chauvet kunnen bereiken en de schilderijen van hun voorouders bekijken.'¹¹

- 1 Voor een uitvoerige analyse van deze evolutie, zie John Berger, 'Why look at animals?' (1977), in Idem, *Why Look at Animals?*, Londen 2009, pp. 12-37.
- 2 David Abram, *Becoming Animal. An Earthly Cosmology*, New York, 2010, pp. 288-9.
- 3 Over deze verschillende vormen van worden in relatie tot dieren, zie Donna Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis, 2008, pp. 3-42.
- 4 Maart 2013 in De Bottelarij in het kader van Burning Ice #6 van het Kaaitheater.
- 5 Cf. Michael Haneke, 'Schrecken und Utopie der Form. Bressons *Au hasard Balthazar*' (1995), in Idem en Thomas Assheuer, *Nahaufnahme Michael Haneke. Gespräche mit Thomas Assheuer*, Berlin, 2010, pp. 173-191.
- 6 Mei 2013 in de Beursschouwburg tijdens het Kunstenfestivaldesarts.
- 7 Over dieren en disciplineren in het werk van Antonia Baehr, zie André Lepecki, 'Het absurde bestaan uit de wereld helpen. Over het werk van Antonia Baehr' *Etcetera*, jg. 31 nr. 132, maart 2013, pp. 15-19.
- 8 Maart 2013 in de KaaiStudio's in het kader van Burning Ice #6.
- 9 Zie Vinciane Despret, 'The Body We Care For: Figures of Anthro-zoo-genesis', *Body & Society*, vol. 10 nr. 2-3, 2004, pp. 111-134. Merk op dat de Feldenkrais danstechniek gebaseerd is op gelijkaardige principes: het activeren van lichaamspatronen via een mentaal proces.
- 10 Interview met Jozef Wouters door Michaël Bellon, 'Kijk eens naar het uitgestorven vogeltje. Nieuwe vleugel voor Museum voor Natuurwetenschappen', *Brussel deze week*, 2 mei 2013, p. 15.

davidweberkrebs.org
www.make-up-productions.net
www.sophiensaele.com
www.zoologicalinstituteforrecentlyextinct-species.com