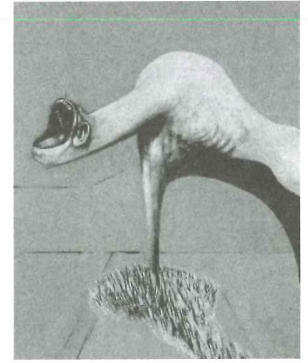
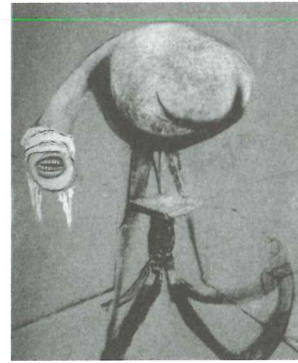


rijen kijken jonge naakte mannen de museumbezoeker uitdagend in de ogen. Het is haast onvoorstelbaar dat een dergelijke geil verleidende blik ten tijde van de Contrareformatie werd geportretteerd. Deze blik werd daarenboven nog aan heiligen toevertrouwd. De mogelijkheidsvoorwaarde voor dit soort kunst op het einde van de zestiende en het begin van de zeventiende eeuw lijkt me enkel maar aanvaardbaar dankzij dezelfde strategie die Smits toepast, namelijk die van de esthetische verdringing.

Smits legt net als Caravaggio de link tussen mystiek en erotiek waardoor ze impliciet verwijzen naar de orgiastische Dionysoscultus. En alweer betrappen we de choreograaf op een Batailleaanse logica: 'De betekenis van de erotiek ontgaat iemand ten enenmale zolang hij niet inziet dat deze betekenis een religieuze is. Omgekeerd: wie zich onvoldoende rekenschap geeft van de relatie die er tussen religie en erotiek bestaat, zal ook nooit de betekenis van de religie in het algemeen inzien. (...) Religie is, hoe dan ook, fundamenteel subversief; zij keert zich af van het in acht nemen van de wetten. Wat zij verlangt is het *exces*, het offer, het feest, met als hoogtepunt: de extase.' Het genot van de erotiek ligt juist in het verbod dat er op rust; en religies zijn nu eenmaal meesters in het verbieden. Via hun gebodseconomie wordt de waarde van de erotische beleving in zekere zin verhoogd en haar voltrekking geïntensiveerd. Verschillende voorstellingen van Smits ontlenen juist hun erotisch karakter aan de mystiek waarin ze baden. Voor de choreograaf zijn voorstellingen kleine rituelen, waar een mystieke drijfveer achter zit, die moeilijk vatbaar is.

Kleine dood

Corps(e) eindigt met *Matter of Fact*, waarin de voorstelling na de erotische roes terug met de voeten op de grond komt om – zoals Bataille het stelt – een kleine dood te sterven. *Matter of Fact*, inderdaad. Na de glamour van Mapplethorpe en de vlezige mystiek van Caravaggio worden de dansers in strakke, saaie secretaressekleren gestoken. Even denk je in een Rosas-parodie terecht te komen, zeker wanneer een danseres in zwartgrijs mantelpakje zich plots naar het publiek keert om haar blote borsten te laten zien. Maar de ironische knipoog is er onbewust ingeslopen, stelt de choreograaf. De kledij moest in de eerste plaats refereren aan de portretten van Francis Bacon. Smits opent dus de claustrofobische en vervormde wereld van weer een andere homoseksuele kunstenaar. Tussen de maatpakdansers in zit een naakt mensdier of een *Untermensch* op een metalen balk waarvan het



Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion - Francis Bacon (1944)

moeilijk kan ontsnappen. Net zoals de vier muren waarbinnen Bacon zijn verminkte lichamen vaak opsloot, wordt hier de bewegingsruimte beperkt door een balk. En net zoals bij de Britse schilder *nature's unclassifiables* in beeld werden gebracht, zo onderneemt ook Smits hier een poging. Maar hoe kan je opengetrokken en melaats aandoende lichamen tonen met perfect gebouwde dansers? Hoe plaats je discontinue identiteiten op een podium? Smits Latijns-Bourgondische esthetiek lijkt hier uit te glijden op die van een getormenteerde Ierse ziel. Met half geklede performers die geregeld worden aangevoerd met wijd opengesperde mond refereert Smits wel aan de oppervlakte van Bacons schilderijen, maar de desolate sfeer komt moeilijk naar boven. Misschien blijven de dansers wel te mooi om de dood in te leiden. Het lijkt er wel op of Smits het werk van de schilder wil brengen met de esthetiek van Mapplethorpe. Maar de techniek van de esthetische verdringing pakt niet op Bacon. De Ier exploiteerde juist het *Unheimliche* en ontwikkelde hiervoor een anti-esthetiek: wat Francis Bacon schilderde was simpel gezegd lelijkheid. Hij draaide de neurotische mens binnenstebuiten in al zijn vuiligheid. Zoals in de horrorthriller *Poltergeist* waar het innerlijk slechte van binnenuit het lichaam gaat vervormen; op die manier brengt Bacon littekens aan. De inhoud valt hier gewoon samen met de vorm, ze wordt er niet door verdrongen. De schilder toont de lichamen *when no one is watching*, zoals een choreografie van Meg Stuart luidde, maar dat levert niet direct een mooi ogende, dansante voorstelling op.

Toch is het begrijpelijk dat Smits Bacon moeilijk vat. *Corps(e)* wil als voorstelling een geheel vormen. De choreograaf doet dit door een welbepaalde esthetiek aan te houden en vooral zijn eigen stijl te continuëren. Maar Bacon na Mapplethorpe en Caravaggio plaatsen vraagt nu eenmaal om een radicale stijlbreuk. Als voorstelling *an sich* is *Corps(e)* een

pareltje en vormt ze een consequent geheel. Maar je zit natuurlijk met drie kunstenaars in je achterhoofd te kijken, die werken als een tekst bij theater. De dramaturgische keuzemogelijkheden worden met andere woorden erg beknot. Daarenboven vindt de formele schoonheid van Smits' voorstellingen zich meer in de esthetiek van Mapplethorpe en Caravaggio waarin ongeremd provocatieve seksualiteit geuit wordt in een strikte compositie, het als 'vuil' beschouwde gedrag in een pure en zuivere vorm en wilde erotiek in gedisciplineerde lichamen. Die dissonantie tussen inhoud en vorm zitten niet in het werk van Bacon, maar wel in dat van Mapplethorpe, Caravaggio en Thierry Smits.

Bibliografie

- Georges Bataille (1991) *De tranen van Eros*. SUN, Nijmegen.
- Arthur C. Danto (1996) *Playing with the edge*. Robert Mapplethorpe. University of California Press, Berkeley.
- Marc De Kesel (1998) *Wij, moderneren. Essays over subject & moderniteit*. Peeters, Leuven.
- Howard Hibbard (1983) *Caravaggio*. Thames and Hudson, London.
- Michel Leiris (1987) *Francis Bacon*. Thames and Hudson, London.
- John Russel (1993) *Francis Bacon*. Thames and Hudson, London.
1. Marc De Kesel (1998) *Wij, moderneren. Essay over subject & moderniteit*. Peeters, Leuven.
 2. Georges Bataille (1991) *Les larmes d'Eros*. Pauvert, Parijs, vertaald in het Nederlands door Jan Versteeg (1986) als *De tranen van Eros*. SUN, Nijmegen.