

rende videobeelden deed al dan niet gewild gedateerd avant-gardistisch aan en sloot zo op natuurlijke wijze aan bij het geheel. De ruwe projectiekorrel van de videobeelden gaf het geheel merkwaardig genoeg een wat nostalgisch patina van oude cinema.

In dit *Duet* werd overigens iets duidelijk wat zich in deze tentoonstelling het hele traject reeds onderhuids deed voelen; er klopte iets niet met de lichamen die hier als beeldend medium werden aangewend. Deze theatrale lichamentenoonstelling had overeenkomsten met – niet echt voor de hand liggend in dit soort bonte fantasiewereld – de beeldsthetiek van Leni Riefenstahl. Dit had ondermeer te maken met het voornoemde kikvorsperspectief (Riefenstahl was een virtuoos in camera-perspectief) maar voornamelijk met deze mannenlichamen, die niet volledig verdwenen in beweging, in individuen met een eigen expressief gelaat, een verhaal, een intrige, een conflict, maar die naast het uitgebeelde, duidelijk als – specifiek – lichaam aanwezig bleven. Je zou kunnen stellen dat wanneer je getroffen wordt door een kunstwerk, de spelregels, de middelen, de beeldtechnieken secundair worden, dat je de ‘dienende’ middelen vergeet. Vanuit die hoek wordt duidelijk dat deze lichamen zich niet tot zulk een dienende rol lieten temmen, maar in hun aanwezigte, ‘idealiserende’ esthetiek betekenisdragend werden, dat hier vier gave, gespierde mannenlichamen getoond werden in een niet-ironiserende context. Bijkomende bijzonderheid was dat deze lijven hoofdeloos waren; in *Lichaam op Doek* werd het hoofd letterlijk verstopt, in *Solo man* zoveel mogelijk verborgen gehouden, in *Insect* loste het op in de sculpturale kostumering en tenslotte, in *Duet* deed het er niet toe, waren de hoofden expressieloos en verwisselbaar. Dit maakte de lichamen er niet ‘dienender’ op.

Het is een begrijpelijke ingreep het gelaat (en het geslacht) te verbergen (de meest evidente aandachtspunten) en zo de blik van de toeschouwer naar het lichaam in zijn geheel te willen leiden, maar het eveneens ontbreken van het alledaagse, het afwijkende, het geleefde, het door het leven getekende van de lichamen, doet erg ongewoon aan wanneer je de vergelijking maakt met de lichamen die in de hedendaagse beeldende kunst de dienst uitmaken. In de mooi verzorgde dubbel-uitgave over Raeves’ werk, *Interesting Bodies / Works* 1988-1997¹, schrijft Max Borka niet onterecht: ‘Nooit was het thema van het lichaam zo actueel in de beeldende kunst als vandaag ...’, maar het lichaam dat *daar* centraal staat heeft weinig uitstaans met het lichaam zoals het, ondanks kostumering, attributen en licht in *Interesting Bodies* en in *1 Wereld* verscheen. Het

zijn niet de vroege, onpersoonlijke, brave academische naaktstudies naar de hoofdeloze gipsen replica’s van de beginnende tekenaar aan een avondacademie (het type lichaam in deze voorstelling), maar juist de alledaagse, grote, kleine, zwangere, magere, oude, zwetende, schrale, dode, gewonde, chirurgisch maakbare, gezwollen, puberale naakten, kortom lichamen van vlees en bloed, die de aandacht van kunstenaar en publiek krijgen. De foute beeldhouwer Arno Breker, moet bij wijze van spreken zowat de laatste kunstenaar geweest zijn die nog oprecht geloofde in de unificerende, symboliserende kracht van gepolijste heldenlichamen, die je nu vooral in de publiciteit van bronwaters en Bacardi-drankjes moet gaan zoeken.

Het is dus op zijn minst wat vreemd vier gave mannelijke naakten (*Insect* uitgezonderd, want ten dele verborgen) op rij te zien in een ‘beeldende’ presentatie. De lichamen zijn niet alledaags genoeg (met een buik, mager, van een lagere of hogere leeftijd, van wisselende sekse...), of niet androgyn genoeg (karakterieel seksloos, ongedefinieerd) om die graad van neutraliteit te bereiken waarin zij samen zouden vallen met het vertolkte ‘wezen’. Neen, dit zijn uitgesproken mannelijke, atletische lichamen. Daarin proef je Riefenstahls’ idealiserende, heroïsche beeldtaal, zoals we die kennen uit ondermeer haar *Olympia*².

(Het is een associatie die de titel *1 Wereld* ambigu maakt: is dit vierluik een representatie van één, dus van deze, van dé wereld? Zoiets herinnert dan weer aan de sfeer van bijvoorbeeld *The family of Man*, de beroemde fototentoonstelling van E.J. Steichen, toonbeeld van de misplaatste ambitie de wereld en de mensheid in kaart te brengen, daardoor verzuipend in holle symboliek en pathos, hetgeen kenmerkend lijkt voor menig ‘levenswerk’. Of gaat het hier om slechts één van de vele mogelijke werelden, en betreft het zodoende een juist heel bescheiden opzet?)

In voornoemde publicatie maakt Borka met betrekking tot *Interesting Bodies* de vergelijking met ‘...de lillende vleesbergen zoals men die bij Francis Bacon terugvindt...’, waarmee hij de bal mis slaat; precies dit aspect bleef in Raeves’ tentoonstellingen onaangevoerd. De esthetiek van de lichamen van deze dansers blokkeert nu net de weg naar het zwellende en bloedende, het gore en abjecte. Waar is hier de naakte, rechtstreeks op de zenuwen inwerkende rauwheid, het gekwetste, het pathologische van Bacon? Hier zag je veeleer het klassieke naakt, de adonis, de Venus.

Het is overigens opvallend dat, wanneer er vanuit andere media zoals dans en muziek gerefereerd wordt aan beeldende kunst, men wel eens vaker terugrijpt naar een erg archaisch

beeld van het kunstwerk: de klassieke anatomiestudie, het beeld op de sokkel, het schilderij in de lijst, het Griekse lichaam, het mythologische thema. Daar waar de beeldende kunst zelf reeds lang afrekende met de conventies die aan de basis liggen van dit blijkbaar nog steeds levende, reactionaire imago, blijkt men vanuit andere disciplines regelmatig geen aansluiting te vinden bij het ‘hedendaagse beeld’ van de beeldende kunsten. Het opnemen van slechts oppervlakkige, uiterlijke verwijzingen naar de beeldende disciplines, verrijkt het kunstwerk niet, maar banaliseert het. Ook ironisch bedoeld reikt dit doorgaans niet verder dan een wat makkelijk navelstaren.

Klein spektakel

Al bij al was Raeves’ tentoonstelling, mede door de mix van de wat vreemde connotaties die zij genereerde, aantrekkelijk. De beelden hadden ook voldoende kwaliteit om als een nabeeld post te vatten in het geheugen en je te vergezellen op de terugrit na de voorstelling. Pluspunten waren tevens de bescheidenheid van het geheel door de kleinschaligheid, het ontbreken van een krampachtig vernieuwend-willen-zijn, de afwezigheid van de gehypte, alomtegenwoordige fin de siècle-pathetiek, de weigering de trends te volgen. Het lukte Raeves met zogenaamd spectaculaire effecten ‘klein’ te blijven, en zo – contradictio in terminis – ‘klein spektakel’ te brengen. In het gevaarlijke tussengebied waarin hij zich waagde, wist hij behendig nogal wat valkuilen te ontwijken. De voorstelling verveelde niet, was niet wanstaltig, behield voldoende openheid voor eigen invulling, voor datgene waarover men niet kan spreken, wat niet precies te duiden valt. Zij had een goede dosering. Waarom niet gewoon vier toverdoosjes tonen, zonder ze tot een illustratie van een zoveelste bij elkaar geharkt discours te temmen? Ja, waarom niet? Maar zondermeer kan je niets niet doen. Aan deze voorstelling zat een smaakje, zo bleek. Maar dat is geen probleem. De hoofdbekommernis van de toeschouwer is immers niet de exacte intenties die de kunstenaar bij de creatie had te doorgronden en het kunstwerk zo als een volledig oplosbare kruiswoordpuzzel te benaderen, maar het werk als een autonome, noodzakelijk ten dele ongrijpbare, en voor elkeen verschillende... wereld tot zich te laten komen.

1. Op het achtste Festival, Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen, voorjaar 1996.
2. Uitgave van De Beweging, Antwerpen 1996.
3. Film zowel als fotoreeks over de Olympische zomerspelen van 1936.