

Lichaamsexotisme

Choreografe Sasha Waltz gaat tekeer tegen 'de kolonisering van het lichaam', maar antwoordt enkel met een banaal lichaamsexotisme.

I

We kunnen er net zo goed eerlijk voor uitkomen: het werk van de Duitse choreografe Sasha Waltz ligt ons niet. Maar het wereldwijde enthousiasme omtrent *Körper* valt nauwelijks te negeren. Deze grootschalige productie ging in première in het voorjaar van 2000 en wordt algemeen beschouwd als Waltz' voorlopig magnum opus en als haar eerste abstracte werk. Dat we deze voorstelling tot uithangbord van het fenomeen 'lichaamsexotisme' promoveren, heeft niet alleen te maken met de programmatische titel ervan. Samen met de opvolger *S* die in november van hetzelfde jaar uitkwam, is *Körper* een verhelderende belichaming van de graagte waarmee talrijke hedendaagse choreografen zich een kritisch jasje aanmeten en zich vervolgens achter de 'war against standards' scharen. Onder andere de verwantschap met sommige Belgische choreografen maakt een uitstapje richting Waltz de moeite waard. Recente voorstellingen van bijvoorbeeld Jan Fabre of Meg Stuart delen met *Körper* op zijn minst hun kritisch elan.

Kop van jut zijn steevast de maatschappelijke tendensen die zich schuldig maken aan de zogenaamde 'kolonisatie van het lichaam'. Die curieuze uitdrukking wordt door een aantal filosofen en cultuurwatchers¹ gebruikt om praktijken aan te duiden die schijnbaar naar een volledige functionalisering van het menselijk lichaam streven: de reductie tot organenkwekerij door de medische sector, onze onderwerping aan de collectieve fitness- en gezondheidsobsessie, of het al even obsessieve bewerken van het lichaam in de plastische chirurgie. In al die gevallen manipuleert de mens zijn biologische facticiteit in naam van bepaalde ideaaltypes: wat het gezonde lichaam betekent voor de medische sector, wordt in de schoonheidsindustrie verpersoonlijkt door de mannequin.

2

Körper laat zich lezen als één grote oorlog tegen de standaardisatie van het lichaam. Plaats van protest is uiteraard het lichaam, en vooral de unheimliche kant ervan die telkens opnieuw aan alle vormen van kolonisatie weerstand biedt. Dit 'andere' lichaam wordt meteen geïntroduceerd in de openingsscène: in een groot, hard belicht aquarium kronkelen in slowmotion de zo goed als naakte dansers; de begeleidende soundtrack evoceert de preculturele, embryonale fase van het lichaam. Kort daarna wordt het toneel ingepalmd door drie in het zwart uitgedoste personages. De harde ritmische bewegingen en de agressieve stemming herinneren aan het choreografeerde geweld uit recente Hollywood-films als *Romeo must die*. Deze acrobatische contactduo's en -trio's krijgen hun tegenhanger in het tweede deel van *Körper*: intimistische maar eveneens erg acrobatische contactimprovisaties tussen quasi-naakte dansers, vergezeld van zeemzoete accordeonmuziek. De symmetrische juxtapositie van deze twee tafereelen in de structuur van de voorstelling is slechts één voorbeeld van de lange reeks binaire opposities waarrond *Körper* is opgebouwd. De dansers huppen de hele voorstelling lang over en weer tussen twee rollen, met alle omkleedgedoe van dien: lichamen die aan een anonieme en controlerende orde toebehoren, en de 'andere', impulsieve lichamen die kronkelen en spartelen en halsstarrig weigeren zich te laten gebruiken. De merkwaardigste uitwas van die oppositionele logica zijn ongetwijfeld de gezichtsuitdrukkingen. In de 'zwarte' scènes zijn de tanden op elkaar geklemd en kijken de dansers strak voor zich uit. In de 'vleeskleurige' scènes daarentegen zijn de ogen veelal extatisch gesloten en hangen alle monden halfopen – de obligate frons tussen de wenkbrauwen nog buiten beschouwing gelaten. (In haar nieuwe voorstelling *Alibi* weet Meg Stuart alvast de overdadige verkleedpartijen handig te vermijden met behulp van een alles dominerende observatiekamer waarin de performers zich kunnen terugtrekken om de controlerende – of 'koloniserende' – positie in te nemen. Het oogt beter, maar het is dezelfde dichotomie.)

Raf Geenens

3

Mikpunt nummer één van Waltz' maatschappijkritische pijlen is allicht onze hedendaagse gezondheidsobsessie, bijvoorbeeld wanneer Claudia de Serpa een zelfbeschuldigende monoloog afsteekt over haar eigen lichaam. Behalve een uitgebreide beschrijving van zichzelf, geeft ze een opsomming van haar gebreken en gewoontes die niet met de heersende lichaamsetiquette stroken: 'I should stop biting my nails', 'I should stop smoking.' Ze wijst daarbij systematisch naar een ander lichaamsdeel dan datgene waarover ze praat. Die gimmick komt een aantal keren terug in *Körper*. De verwarde, gefragmenteerde anatomie moet de discrepantie benadrukken tussen ons voortdurende gepraat over het lichaam en het lichaam zelf, dat zich steeds aan dat discours onttrekt. Misschien is het ook een parodie op de heilige almacht van de 'derde persoon', op de manier waarop de objectiverende toon steeds het laatste woord krijgt. De danseres wordt immers geflankeerd door een danser in een onpersoonlijk maatpak die zonder verpinken telkens het juiste lichaamsdeel aanwijst. Bij gelijkaardige monologen later in de voorstelling worden de correcte lichaamsdelen aangewezen door een anoniem groepje op de achtergrond.

Een echo van die anatomische deconstructie duikt op in *S* – in alle opzichten de *sequel* van *Körper*. Waltz' dansers verschijnen in schots en scheef geknipte pakjes die letterlijk een gefragmenteerde kijk op het lichaam geven. In de voorlaatste scène van *S* zijn twee dansers trouwens simpelweg verpakt in groteske, vleeskleurige kostuums die het lichaam de aanblik geven van een grote klomp materie. Het lichaam vermomd als vlees: het is eigenlijk net zo goed de strategie van *Körper*. Talrijk zijn de scènes waarin de lichamen opgehoopt zijn als vlees dat wacht op verwerking. Gedurende korte tijd liggen de dansers ook heel netjes opgestapeld, met enkel de ruggen zichtbaar voor het publiek. De amorfe aanblik herinnert onvermijdelijk aan de krachtige beeldtaal van Eric Raeyes.

Belangrijke betekenaars van het 'andere' lichaam zijn in *Körper* ook de vele variaties op

krampachtige en onmenselijke bewegingen, alsof de lichamen weigeren te dansen. Zo is er de scène waarin een mannelijke danser zich paniekerig afvraagt of hij al dan niet kanker heeft. Alweer is het verband zoek tussen de woorden en de lichaamsdelen waar ze naar verwijzen. Uiteindelijk wordt het verhaal verder verteld door zijn spastische bewegingen. De schokkerige, ongecoördineerde bewegingen markeren nogmaals de tegenstelling tussen het maakbare en het 'andere', niet-geculturaliseerde lichaam. Laurie Young danst later in de voorstelling een analoge, auto-agressieve solo. Gelijkaardige scènes zijn terug te vinden in *S* (de eindeloos schokkende heupbewegingen), of in *Alibi* van Meg Stuart (bijvoorbeeld de trillende apotheose).

4

Al die fanatieke pogingen om een 'andere' lichamelijke tonen te hebben een expliciet politieke inzet, aldus Waltz in een interview met *Der Tagesspiegel*.² De hedendaagse mens zou volkomen van zijn lichaam vervreemd zijn, met de fitnesscultuur en de bijhorende prestatiegerichtheid als hoofdverantwoordelijken. Verder uit ze in hetzelfde interview haar afkeer jegens het maakbaarheidsdiscours van de medische wetenschap. De prijzenpolitiek van diezelfde sector gispt Waltz trouwens expliciet in *Körper*: op een bepaald ogenblik wordt het toneel een cynische organenmarkt en maken de dansers luidkeels de prijzen van hun lichaamsdelen bekend – toen nog in Duitse mark. De toeschouwer komt onder meer te weten dat een hart 100.000 DM waard is en dat voor een nieuw stel nieren 106.764 DM en 87 Pfennig moet worden neergegeld. En daar blijft het niet bij. Al gauw wordt ook bestek opgemaakt voor een esthetische upgrade. Het prijskaartje van een facelift blijkt te variëren tussen 7000 en 12.000 DM, een liposuctie kan tot 20.000 DM kosten. Het zijn evenveel verwijzingen naar de inschrijving van het lichaam in het systeem van productie en consumptie.

Waltz' boodschap wordt allengs duidelijk. Maar wie die boodschap en de bijhorende theoretische exegese ernstig neemt, krijgt al gauw de indruk dat er een emancipatorische strijd aan de gang is voor de erkenning van dit 'andere' lichaam dat 'weigert gebruikt te worden'.³ Het lichaam dat – zoals het dan heet – 'ouder' is dan het gekoloniseerde lichaam, wordt in zijn alteriteit erkend, maar wel tegen de prijs 'geparkeerd' te worden in een reeks clichématige representaties. Het resultaat is een letterlijke uitbeelding van de fantasmatische voorstellingen

die toeschouwer en performer delen met betrekking tot 'echte' lichamelijke. En hoe duidelijker de positionering tegenover de eerder genoemde ideaaltypes, hoe hoger de artistieke marktwaarde van onze eventuele afkeer.

De *unheimliche* zijde van het lichaam, het lichaam als 'plaats van het onbewuste', het lichaam dat 'onteigend' werd: het *mag* zich niet langer tonen, maar *moet* zich tonen. Tenminste voor zover het zich netjes houdt aan de voorgestelde criteria: het moet 'vlees' zijn, het moet lelijk zijn en verminkt en obsessief en neurotisch en impulsief. Kortom, het moet zo precies mogelijk beantwoorden aan wat de toeschouwer zich voorstelt bij 'een lichaam [...] dat zijn plaats weer inneemt van vóór het werd gevangen genomen door de beschaving en haar eis tot zelfbeheersing'.⁴

Eén en ander wekt de verdenking dat er een ideaaltype van het 'andere' lichaam circuleert dat minstens evenveel macht en werkzaamheid heeft als de ideaaltypes waarop het zo makkelijk schieten is. Het belichamen van dit nieuw-erwete ideaaltype is zowat de drijfveer van elk lichaamsexotisme. Om dat te realiseren valt de choreografische praktijk veelal terug op twee betekenaars: roerloze naakte lichamen en nerveuze, schijnbaar ongecontroleerde bewegingen die er zo uitdrukkelijk mogelijk niet-dansant uitzien. Samen genereren ze een bewegingsvocabulary dat alvast in *Körper* erg mager oogt.

5

Niettemin slaagt Sasha Waltz erin het lichaam op een verstaanbare manier voor te stellen. Een choreografie of een bewegingstaal kan kennelijk het menselijk lichaam portretteren. Wat als we dan niet langer uitsluitend naar de afbeelding kijken, maar ons interesseren voor de manier waarop ze geconstrueerd werd? Dan krijgen we misschien zicht op de methodes en conventies die de vlotte toegang verzekeren tot het beeld van het lichaam dat Waltz wil tonen.

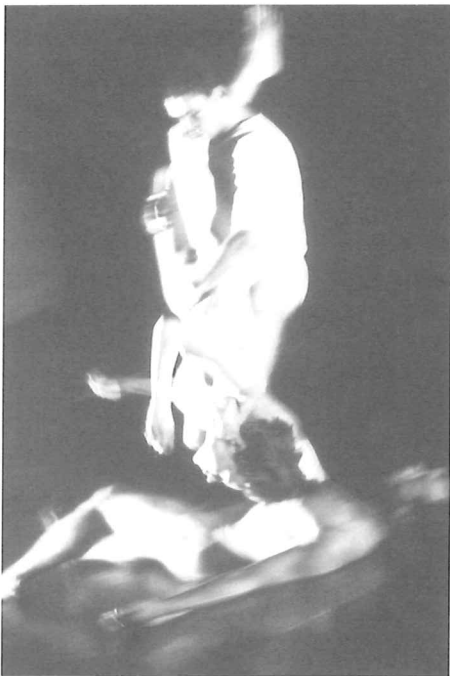
In een duet helemaal vooraan in de voorstelling wordt Joakim NaBi Olsson, die op de grond ligt, uitgenodigd tot een zijwaartse rol door de voet van Grayson Millwood. Deze plaatst zijn voet langzaam in het gezicht van NaBi en heel eventjes zien we zoiets als een natuurlijke reactie van afkeer: NaBi knijpt zijn ogen tot spleetjes en zijn hoofd deinst wat achteruit. Pas dan wordt de beweging waartoe de voet uitnodigde daadwerkelijk ingezet. Die kleine onderbreking in de *smoothness* zegt veel over de aanpak van Waltz.

Het voelt in eerste instantie erg artificieel aan om het evidente onderscheid tussen bijvoorbeeld een voet en een gezicht straal te negeren. Maar pijn aan de ogen doet vooral het feit dat dit negeren zelf de hele tijd obstinaat genegeerd wordt, zeker in een voorstelling die zich expliciet met lichamelijke inlaat. Soortgelijke incidentjes knagen meermaals aan de geloofwaardigheid van *Körper*.

Het lichaam waarvan Waltz vertrekt, blijkt altijd al ontdaan van zijn dagdagelijkse betekenissen. Het is ook volkomen gedeseksueerd: het maakt geen enkel verschil of een beweging door een man dan wel door een vrouw wordt uitgevoerd. Vlees- en anderskleurige slips voorkomen overigens elke obscentiteit. Soms wordt het lichaam zelfs verondersteld gewichtloos te zijn, onder andere in een groepsscène waarin een danser boven de hoofden wordt doorgegeven. Maar onbedoeld is er een korte hapering. We zien hoe het gezicht van één van de performers vertrekt op het ogenblik dat hij daadwerkelijk het hele gewicht in zijn handen krijgt. Eventjes blijkt het lichaam minder gewichtloos dan gesuggereerd.

Waltz' choreograferen begint echter steevast bij een lichaam dat reeds een abstractie is van 'gewone' lichamelijke. Daarom slaagt bijvoorbeeld de openingsscène van *S* er niet in om erotisch over te komen, ondanks de naaktheid en ondanks de intimiteit van de getoonde handelingen. Hetzelfde probleem stelt zich met de scènes in *Körper* die herinneren aan de tradities van *body en performance art*. Bij momenten lijken de dansers zowel elkaar als zichzelf ernstig toe te takelen. Maar als er in andere scènes geen onderscheid gemaakt wordt tussen een voet en een gezicht, waarom zouden we ons dan plots ongemakkelijk voelen wanneer dansers aan het vel van buik, borsten of rug worden opgetild zoals konijnen bij het nekveld? Of ook: hoe kunnen automutilaties shockeren wanneer de toeschouwer zeker is dat ze gesimuleerd zijn? De performers kunnen onmogelijk onze afkeer opwekken, om de eenvoudige reden dat Waltz altijd al een breuk veronderstelt met de manier waarop het lichaam dagdagelijks beleefd wordt. Misschien is deze abstrahering van de 'gewone' lichamelijke eigen aan podiumdans. Maar dan nog is het duidelijk dat Waltz – wiens choreografische arbeid pas begint ná deze breuk – onvermijdelijk te laat komt om deze specificiteit betekenisvol in te zetten.

Het lichaam waarmee *Körper* aan de slag gaat, is altijd al getransformeerd in een object waarin geen onderscheid meer bestaat tussen



S SASHA WALTZ, SCHAUBÜHNE AM LEHNINER PLATZ
FOTO: BERND UHLIG

daarmee de vervreemding van het lichaam door onze beeldcultuur simpelweg herhaalt en sluipt dus zonder het zelf te beseffen het kamp van de tegenstander binnen.

Waltz' manier van betekenis produceren is door en door beeldmatig en onderscheidt zich in niets van de strategieën van de ideaaltypes waar ze zo graag tegen fulmineert. Hetzelfde kan trouwens gezegd worden van bijvoorbeeld Fabres *As long as the world needs a warrior's soul*. Net als Sasha Waltz weet Fabre tegen het aangeklaagde kolonialisme hooguit een banaal lichaamsexotisme in stelling te brengen. Ook in Fabres voorstelling wordt het lichaam transparant gemaakt om als teken te functioneren voor het onderliggende discours; het lichaam wordt gebruikt om theateraal te communiceren over lichamelijkeheid. Maar daarmee is de kans verkeken om choreografisch een prikkelendere dialoog aan te gaan met die lichamelijkeheid. 'Quant au corps, il se consume de vouloir devenir signe.'⁶

Een encenering die een vlot toegankelijke boodschap wil brengen, kan blijkbaar niet buiten een louter instrumentele aanwending van het lichaam. En dat zelfs wanneer die boodschap toevallig iets te maken heeft met de weerstand of met de keerzijde van het lichaam, die aan elke eenduidige en restloze inschakeling ontsnappen.

8

De pasklare opvatting van lichamelijkeheid die het lichaamsexotisme kenmerkt, blijkt dus erg nauw verbonden met een reductieve opvatting van het medium dans. Daardoor ontzegt dit discours in de praktijk elke ruimte aan mogelijke andere verhoudingen tussen de bewegingen en

het lichaam dat ze uitvoert. Dat werpt misschien ook licht op de choreografische armoede waar *Körper* onder gebukt gaat. Waltz' geënceneerde zoektocht naar de andersheid van het lichaam sluit met name elke 'gewone' omgang met het lichaam uit. De dagdagelijkse ervaring en waarneming van het lichaam moeten van bij de aanvang uitgewist worden. Daarmee haalt Waltz zichzelf een groot aantal moeilijkheden op de hals. In de pathetische duetten in het tweede deel van de voorstelling valt bijvoorbeeld op hoe elke leegte inderhaast is toegedekt door maniëristische *ports-de-bras* en *ports-de-tête*. Dat probleem verdwijnt gelukkig nadat er onmerkbaar is teruggemoduleerd naar een agressievere en hardere uitvoering – overigens één van de weinige echt interessante momenten in *Körper*. Maar ook in de 'zwarte' duo's en trio's vooraan in de voorstelling, kan geobserveerd worden hoe Waltz zich choreografisch in erg vreemde bochten heeft moeten wringen om ervoor te zorgen dat niemand ooit zonder enig theateraal houvast in een niets-betekenend niet-bewegen zou terecht komen. Of in een niet-bewegen dat wel eens iets *anders* zou kunnen betekenen.

9

Het bewegingsregister dat recursief een choreografie ontvouwt, vertelt een verhaal, 'gaat ergens over'. Veel hangt af van de specifieke verhouding die elke danstaal met haar drager – het uitvoerend lichaam – weet aan te gaan. Maar wie bij aanvang alle betrokken betekenissen het zwijgen oplegt, betaalt daarna een erg hoge prijs om datzelfde lichaam als nog narratief te laten functioneren, laat staan het als metafoor voor iets groter te gebruiken. Want zoals de filosoof Donald Davidson ooit opmerkte, ontleent een metafoor zijn kracht precies aan de mate waarin de woorden die erin voorkomen hun gewone betekenis weten te bewaren.

Er is een 'gaan over' dat op geen enkel ogenblik samenvalt met 'thematiseren', maar dat er onvermijdelijk aan voorafgaat. Voordat Waltz zelfs maar begint haar lichaamsexotisch verhaal te vertellen, heeft ze haar publiek al lang een ander verhaal verteld: één dat alles te maken heeft met de manier waarop haar vocabularium de lichamelijkeheid van de dansers instrumenteel inzet en mobiliseert om in haar model van hysterisch geproduceerde alteriteit te doen passen. De potentiële alteriteit van die lichamen is op dat ogenblik al lang tot nul herleid. Ze kan dan nog hooguit worden gereconstrueerd met de figuratieve middelen eigen aan traditioneel

theater. Wanneer de niet-bewegende lichamen niet 'naakt' genoeg blijken, worden simpelweg referenties toegevoegd aan diverse niet-standaardrepresentaties van het lichaam. Veelal zijn het zodanig clichématige betekenaars dat het plaatje uiteindelijk 'voor zich' lijkt te spreken. Waltz' aanpak – en die van haar Belgische broers en zussen – laat zich daarom het best omschrijven als de *Disneyficatie van het abjecte* en van alle andere categorieën die eens de radicaliteit uitmaakten van *performance art*.

In naam van een meer of minder bedekte vorm van lichaamsexotisme, wordt het lichaam telkens opnieuw ingeschakeld in een eindeloze reproductie van dezelfde, cultureel correcte en duidelijk aanwijsbare ander. Dit lijkt veel, zoniet alles te maken te hebben met het onvermogen om de interne diversiteit van het medium dans op een *andere* manier in te zetten.

Het andere is anders omdat het altijd nog iets anders kan verbergen; hetzelfde daarentegen verbergt slechts zichzelf,⁷ en lijkt dat bij voorkeur te doen achter een transparant gemaakte ander.

*

Over het werk van Sasha Waltz, zie ook *Etcetera* 75.

1. Bijvoorbeeld in H. DE DIJN, *Hoe overleven we de vrijheid? Modernisme, postmodernisme en het mystiek lichaam*, Kapellen: Pelckmans, 1994, p. 26.
2. 'Der Kanzler tanzt eher verklemmt'. Sasha Waltz im Interview in *Der Tagesspiegel*, 21-07-2001.
3. Ik refereer hier aan een begeleidende tekst bij de voorstelling van Fabre op Klapstuk '97: *In Wim Vandekeybus' monologue, Fabre displays the body that 'refuses to be used'*. O.a. in *The Klapstuk 97 cd-rom*, Leuven, 1997.
4. G. SIEGMUND, *Mind the gap. Verschil en herhaling in de solo's van Tom Plischke in Het Geheugen van de blik* (H. Haeghens, red.), Cultureel Centrum Maasmechelen, 2000, p. 39.
5. Vergelijk met R. KRAUSS, 'And Then Turn Away?' *An Essay on James Coleman in October*, nr. 81, 1997, pp. 5-33. Of met R. KRAUSS, *The Crisis of the Easel Picture in Jackson Pollock. New Approaches*, New York: The Museum of Modern Art, 1999, p. 155-79.
6. I. ALMEIDA, *Un corps devenu récit in Le corps et ses fictions* (Claude Reichler, red.), Paris: Les Éditions de Minuit, 1983, p. 14.
7. 'Or, si l'autre peut toujours en cacher un autre, le Même ne cache jamais que lui-même.' J. BAUDRILLARD, *La Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris: Galilée, 1990, p. 128.