

Foto's Herman Sorgeloos

## Katleen Van Langendonck

# ‘De essentie van verleiden is transformatie’

## GESLACHT, SEKSE EN GENDER IN HET OEUVERE VAN ANNE TERESA DE KEERSMAEKER

‘Er was eens een vrouw die een man had doodgemaakt terwijl hij in zijn bad zat.’ Anne Teresa De Keersmaekers oom vertelde haar als kind het verhaal van Charlotte Corday, vrouw van adel, die in 1793 het enfant terrible van de Franse Revolutie, Jean-Paul Marat, vermoordde in zijn bad. Het is een verhaal dat De Keersmaeker bijbleef. Corday was ervan overtuigd dat ze haar land van de ondergang redde: ‘Ik doodde geen man, maar een wild beest dat het Franse volk opat’.

Meestal is het omgekeerd, zoals recent nog de man die zijn vrouw in bad doodstak omdat ze verliefd was op iemand anders.<sup>2</sup> Ook in De Keersmaekers recentste productie, *Kassandra, speaking in twelve voices*, zijn het mannen die doden. De Keersmaeker: ‘*Kassandra* gaat onder meer over vrouwelijkheid en de kracht van vrouwen. En over oorlog, dat nog steeds iets is van mannelijke krachten, waartegenover het vrouwelijk aanvoelen staat.’<sup>3</sup>

Het is de voorlopig laatste gedachtegang in een oeuvre dat de verschillen en gelijkenissen tussen mannen en vrouwen exploreert. In dit artikel belichten we dat maatschappelijk aspect van haar werk: in welke mate zijn Rosas-producties tegelijkertijd een weerspiegeling van, en een kritiek op bestaande rolpatronen in de samenleving? En welke strategieën worden hiervoor gebruikt?

Omdat sekse en gender niet dé rode draad, maar wel een belangrijke leidraad zijn in het kluwen van betekenissen dat De Keersmaekers oeuvre genereert. En omdat die draad niet werd opgepikt in het boek *Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker, als en slechts als verwondering*, verschenen naar aanleiding van 20 jaar Rosas. Een belangwekkend boek, een noodzakelijke inhaaloperatie, met naast grondige essays, veel fotomateriaal, interviews en persoonlijke herinneringen. Een boek dat het mooie met het diepgravende combineert, dat zowel op de salontafel als in de bibliotheek van de danstheoreticus past. Maar waarin het maatschappelijke aspect van haar werk (oorlog/vrede, man/vrouw) onderbelicht blijft.

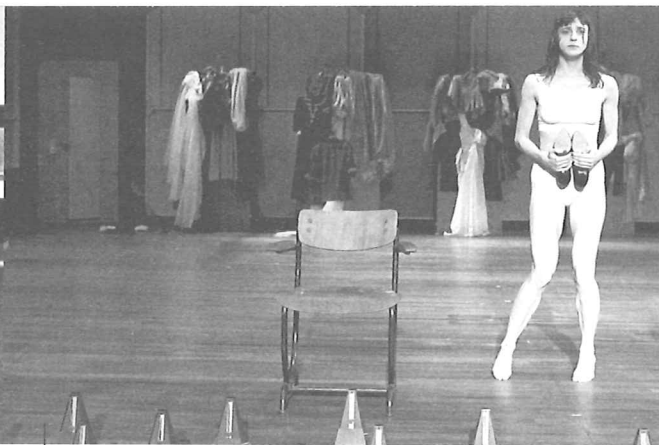
### Mannelijke improvisatie

Hoe komt het toch dat bij het uitspreken van de naam Rosas één beeld voor ogen komt: meisjes in zwarte opwaaiende jurkjes, witte slipjes aan en zware bottines, meisjes tussen kinder- en verleidingsspel? Een associatie die allang niet meer klopt binnen de evolutie van het werk van Rosas, waar sinds 1987 ook mannen meedansen. Is het omdat het vrouwbeeld complexer is? Omdat vrouwen in aantal beter vertegenwoordigd zijn? Omdat mannen veelal slechts *lonely dogs*, stoorzenders zijn? Volgens Pieter T’Jonck is het pas in *Bitches Brew/Tacoma Narrows* (2003), op jazzmuziek van Miles Davis, dat niet de vrouwen maar de mannen de dans leiden.<sup>4</sup> Zou muziek die zich leent tot improvisatie vooral mannelijke dansers aanspreken? In *Bitches Brew* is het een man, dj Salva Sanchis, die vanachter zijn mengtafel muziek en dans stuurt. Tegelijkertijd zijn de twee *leading roles* in de muziek, Miles Davis en Wayne Shorter, gekoppeld aan twee mannelijke dansers, Igor Shyshko en Salva Sanchis. En voor het eerst staan er bijna evenveel mannen als vrouwen op de scène. Ramsay Burt spreekt in *The Male Dancer* van een dubbelzinnige relatie tussen gender en (contact)improvisatie. Veelal wordt deze danstechniek gezien als een vorm van meer gelijkheid op de scène: man kan vloeiend dansen, vrouw krachtig, de twee kunnen samen dansen zonder seksuele connotaties op te roepen. Maar volgens Ramsay Burt wordt het traditionele genderonderscheid vaak versterkt in plaats van ondermijnd. Onder het mom van seksneutraliteit wordt mannelijkheid immers de impliciete norm, waardoor vooral vrouwen andere, energiekere, bewegingen uitvoeren.

Ook in *Woud* (1996) is er sprake van een relatie tussen muziek, dans en gender. Vertrekkende van het zeemzoet romantische verhaal van Schönbergs *Verklärte Nacht* zet De Keersmaeker hier de meest klassieke man-vrouwverhoudingen uit haar hele carrière op scène. Hoewel er wordt afgestapt van een narratieve lijn door de ontubbeling in koppels



Mikrokosmos ROSAS



Stella ROSAS



Achterland ROSAS

en door abstracte bewegingen, doet de verdeling erg denken aan het genderspecifiek dansjargon van het romantisch klassiek ballet: verschillende bewegingen voor man en vrouw, waarbij de man de vrouw toont aan het publiek, in een ondersteunende functie. Zowel attributen – een jas waar een man zijn geliefde mee toedekt –, het decor van bomen, als de roze (bloemen)jurkjes versterken de traditionele connotatie vrouw – lichaam – natuur – emotie. Tekenend is ook dat voor het genereren van materiaal hier naast de muzikanalyse werd uitgegaan van verschillende bevallingsposities en van de manieren waarop de man de vrouw hierin kan bijstaan.

### Van verschil in gelijkheid naar gelijkheid in verschil

De groeiende interactie tussen muziek en dans in het oeuvre van De Keersmaeker wordt mooi weerspiegeld in een groeiende harmonie tussen man en vrouw. Hoewel niet steeds lineair, kan je immers ook wat gender betreft van een evolutie spreken. Zowel de eerste stukken (*Fase*, *Rosas danst Rosas*, *Elena's Aria*, *Bartók/aantekeningen*, en later *Stella*) als de laatste kleinere stukken (*Small Hands*, *Once en Dese*) worden uitsluitend door vrouwen gedanst. Belangrijkste kenmerk hier is dat De Keersmaeker zelf meedanst en dus zowel subject als object is van haar kunstwerk, zowel schrijver als uitvoerder. Het materiaal leunt nauw aan bij haar eigen, vrouwelijke lichamelijke en gevoelswereld.<sup>5</sup>

Toch is er een groot verschil tussen die eerste en tweede vrouwenperiode. Niet alleen zijn de stukken uit de tweede periode telkens voorzetten naar een grotere productie, in het creëren van een bewegingsfrase die later door de groep wordt uitgewerkt; in een oeuvre dat speelt met herhaling in variatie, gelijkheid en verschil, helt de balans in de eerste vrouwenperiode over naar gelijkheid, in de tweede naar verschil. Dit heeft volgens De Keersmaeker alles te maken met het opkomen van de mannelijke danser, voor het eerst in *Mikrokosmos* (1987), daarna in *Ottone, Ottone* (1988): 'Het verschil, het geïndividualiseerde dat zo belangrijk was in *Ottone, Ottone*, werd daarna verdergezet. Waren eerst de verschillen tussen de dansers zichtbaar door hetzelfde te doen, na *Ottone, Ottone* werd ook in de vrouwenproducties het verschil het belangrijkste.<sup>6</sup> Dat verschil werd onder meer benadrukt door te werken op *counterpoint*: 'Was tevoren de voorstelling gestructureerd volgens een spiegeling van hetzelfde tegenover hetzelfde, in *Mikrokosmos* krijg je voor het eerst een schriftuur van twee lijnen: A tegenover B.'<sup>7</sup>

*Stella* is de eerste vrouwenvoorstelling waarin het verschil belangrijk wordt. Vrouwen stappen er in en uit hun kleren zoals ze in en uit een andere emotie stappen: hysterisch, romantisch, kwaad, lief. Na een lange chaotische verkleedpartij wordt de hele scène gedepouilleerd en krijgt de witte schimvrouw, de vrouw achter de schone schijn, het woord: Nathalie Million, in ondergoed, ter plaatse trappend, neemt afscheid van haar man.

In de latere vrouwenvoorstellingen verschuift de nadruk bovendien van structuur naar emotie, van wet naar verlangen<sup>8</sup>: het duet *Small Hands* staat niet alleen in tijd maar ook in aanpak mijlenver van *Fase*, *Once* lijkt meer op het expressionistische *Tippeke* dan op *Violin Phase*.

Ook de voorstellingen met mannen én vrouwen evolueren. Van een eerste kennismaking in *Mikrokosmos* naar een strijd in *Ottone, Ottone*: hakken zijn hier niet langer hedendaagse pointes, maar worden aan elkaar geregen en naar mannen gegooid. Vrouwen worden als poppen rondgeslingerd. Ook in *Achterland* (1990) eisen man en vrouw elk de scène op, al is er meer toenadering in de bewegingstaal. Vanaf *Mozart/Concert Arias* (1992) en zeker in *Just Before* (1997), *Drumming* (1998) en *I said I* (1999) is er sprake van een harmonisch samenzijn. In *Quartett* (1999) en (*but if a look should*) *April me* (2002) kan je zelfs spreken van samenvloeien, van sekseambigüiteit. Met *Kassandra* (2004) tenslotte, bevinden mannen en vrouwen zich weer op het strijdtoneel.

### I was a girl/just a girl/one of the girls/girlish eyes /girlish mouth/dressed girlish<sup>9</sup>

Vertrekkende van een analyse van de muziek van Steve Reich, is *Fase* (1982) in zijn geheel een uitwerking van het principe van de fasering: aanvankelijk perfect synchroon uitgevoerde bewegingen gaan, hoewel schijnbaar voortdurend herhaald, door minieme variaties langzaam verglijden en verschuiven. Het unisono is niet alleen belangrijk in de bewegingen, maar in de hele voorstellingschriftuur, dus ook in de lichamelijke van de danseressen. Zouden een man en een vrouw dit stuk gedanst hebben, dan was het iets heel anders geworden, dan kon je niet meer spreken van een minimaal verschil. De Keersmaeker en De Mey voeren dezelfde bewegingen uit, dragen dezelfde kleren, hebben dezelfde blik en dezelfde haarsnit. Verschillen situeren zich enkel op het niveau van een plotse asynchrone beweging, van een haarlok die een andere richting uitwaait.

Die nadruk op synchroniciteit doet Valerie Briginshaw spreken



Woud ROSAS



Drumming ROSAS

over Rosas-klonen in haar analyse van de film van *Rosas danst Rosas*. Het vaste subject wordt volgens haar in vraag gesteld door een hyperbolische geometrie. Persoonlijke bewegingen worden opgenomen in een geometrische choreografie, die op haar beurt wordt opgenomen in de architecturale structuur van de Rito-school van Van de Velde. De figuren worden vreemde wezens, zwevend tussen één homogene groep en aparte individuen, tussen een rol en een persoonlijkheid.<sup>10</sup> Of zoals Steve Paxton het zegt: ‘Er zit een gevoelsmatige boventoon in de robotachtige unisono-bewegingen, iets wat je emotie zou kunnen noemen mocht het door één danseres uitgevoerd worden.’<sup>11</sup>

### Brieven aan mannen

Het vervreemdend effect van de vrouwelijke figuren was voor Paxton zo groot dat hij zich een buitenstaander voelde: ‘Hoe komt het dat we niet weten waarom deze vrouwen dansen of waarom ze dansen zoals ze dansen? Ze waren volhardend en intens, maar begrijpen doe ik het niet. Ik voel me een man.’ Rudi Laermans heeft een gelijkaardige reactie na *Elena's Aria*: ‘Je wilde de zaal uit, weg van al dat vrouwenverdriet waar je als man niets mee te maken had.’<sup>12</sup>

Voor De Keersmaecker zelf zijn deze voorstellingen nochtans brieven aan mannen: ‘De stukken gaan heel erg over mannen en over de afwezigheid van mannen. Over het wachten op, verlangen naar, de mogelijkheid of onmogelijkheid van communicatie.’<sup>13</sup>

De ongemakkelijke positie van Paxton en Laermans heeft niet enkel te maken met wat er op de scène gebeurt, maar ook met de relatie van de performers met het publiek. Want De Keersmaecker vervreemdt niet alleen het beeld van de vrouw op de scène, maar ook haar relatie tot de toeschouwer. Een relatie die steeds subjectief is, zoals John Berger en Laura Mulvey ooit hebben aangetoond. De posities van degene die kijkt en degene die bekeken wordt, zijn in onze maatschappij *gendered* posities, die te maken hebben met macht. Berger stelt vast dat vrouwen anders worden afgebeeld dan mannen. Niet omdat het vrouwelijke anders is dan het mannelijke, maar omdat de ‘ideale’ kijker verondersteld wordt mannelijk te zijn en het beeld van de vrouw gemaakt is om hem te flatteren. Laura Mulvey bestudeert klassieke Hollywoodfilms (haar onderzoek is ook toe te passen op het klassiek ballet) en stelt vast dat de camera er een mannelijk standpunt inneemt, zodat je als kijker vanuit het mannelijke

hoofdpersonage naar de vrouw kijkt. Talloos zijn de perversities van deze ‘mannelijke blik’ in de kunst. Zo maakte Yvonne Rainer een film, *The man who envies women*, waarin het vrouwelijke hoofdpersonage – gespeeld door Trisha Brown – tijdens de hele film niet te zien is. Trisha Brown zelf maakte een solo voor haar naakte rug: in *If you couldn't see me* is de vrouwelijke blik niet te objectiveren, want niet te zien.

Ook De Keersmaecker stelt de blik uit, bijvoorbeeld aan het begin van *Rosas danst Rosas* (1983), als vier danseressen met hun rug naar het publiek staan, vervolgens op hun zij vallen en rolbewegingen op de grond maken. Of ze perverteert de blik door procédés van herhaling en uitvergroting. Zijn in *Rosas danst Rosas* sommige bewegingen slechts vrouwelijk omdat ze door een vrouw gedanst worden – met een hand door de haren strijken, schoenen vastmaken –, andere zijn duidelijk erotisch geladen: het hemd laten openvallen, een hand tussen de gekruiste dijbenen. Vooral het tonen en verbergen van de bandjes van de beha is een leitmotief dat in verschillende gradaties terugkeert. Als in het derde deel deze beweging vertraagd en frontaal wordt herhaald, is er echt sprake van een vrouwelijk uitdagen van het voyeuristische publiek. Schouder ontbloten en over de borst strelen heeft hier niets kinderlijks meer. Het lichtplan versterkt dit door voor één van de danseressen een catwalk van licht te maken.

### Narcisme

Volgens John Berger hebben ook vrouwen die mannelijke blik geïnterioriseerd: een vrouw splitst zich op in een mannelijke observator en een vrouwelijke geobserveerde. Omdat het hen met de paplepel wordt ingegeven, leren vrouwen zichzelf te bekijken als wezens die bekeken worden. Ook dat zit in *Rosas danst Rosas*: de slaaphouding in de eerste beweging is geen echte slaaphouding, ze is allesbehalve comfortabel. Het hoofd ligt lichtjes gekanteld, naar het publiek toe. Het is een houding om het publiek te behagen. Omdat De Keersmaecker binnen de codes van het vrouwelijke en het vrouwelijk schoon blijft – haar danseressen zijn steeds mooi om naar te kijken,

FRANK VERCRUYSSSEN

‘Ik ben een vrouw, Valmont.  
Kunt u naar een vrouw kijken  
en geen man zijn?’

CYNTHIA LOEMIJ

‘Dat kan ik’.

Uit: Heiner Müller, *Quartett*.



Quartett ROSAS



Small Hands ROSAS



(but if a look should)  
April me ROSAS

Mummy mummy  
Where did you go  
My mother was a woman  
A real woman  
Like women used to be  
In old times  
When they were still in charge  
Instead of men  
The old times  
In the new times  
When men took over  
The first thing they did was to create time

(...)  
We create a system  
Men's work  
Facts reason arguments conclusion  
It's terrible  
It's too simple  
Men  
(...)  
Some poets tell us  
Men gave women their power  
Because they created new life  
(...)

This divine fact gave women the right to rule  
Men were only thinking about having sex all day  
(...)  
They discovered that having sex created life  
And as soon as they were sure they took over  
And they started to introduce their systems  
Their systems based on the fact that  
Having sex creates life  
One plus one is two  
(...)

Oscar van Woensel, *Kassandra*, speaking in twelve voices

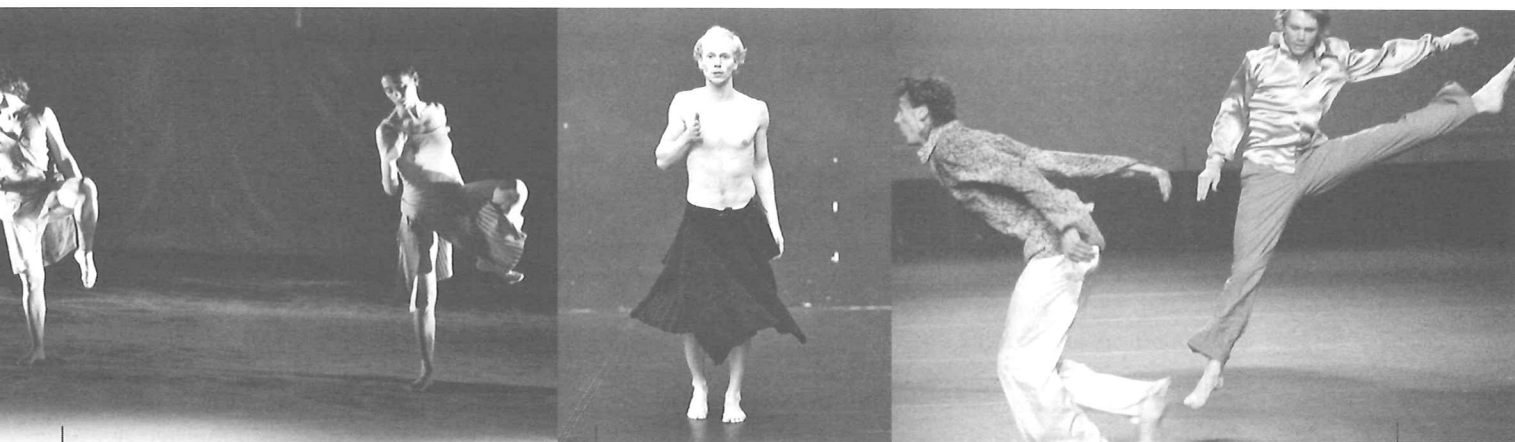
ze experimenteert niet met verschillende maten en gewichten—balanceert ze op de grens tussen het louter mimen van de traditionele verschijning van de vrouw en het kritisch mimen. Toch wordt het, alleen al door de herhaling en door de verschillende rollen die de vrouwen spelen, duidelijk dat het narcisme gespeeld is. Het lieflijke wordt eindeloos herhaald, maar krijgt steeds een kwinkslag. Zoals de vrolijke kleedjes die tegenwicht krijgen van de zware bottines. Of zoals, aan het eind van de film *Rosas danst Rosas*, de danseressen die als kostschoolmeisjes op een vrijdagavond de schoolpoort uitlopen. Maar dan volgt de vuist van De Keersmaecker. Een opgestoken vinger naar de man? Of een gevoel van onmacht?

### Character construction

Anne Teresa De Keersmaecker hanteert een aantal strategieën om clichés rond mannelijkheid en vrouwelijkheid te ontrafelen. We hadden het al over de tegenstelling, zoals die tussen vrouwen in chanelpakjes en ruw vallen, over de herhaling, waardoor het verschil tussen geïdealiseerde beelden en lichamen op de scène duidelijk wordt, de uitvergroting—van verschillende vrouwelijkheden bijvoorbeeld—en de pose. Veel terugkerend is ook de ontduubeling van personage en danser, of meerdere dansers die hetzelfde personage spelen. Zo is er een scène in *Just Before* waar twee mannen tegelijkertijd dezelfde vrouw beschrijven: één in een macho- en één in een politiek correcte versie.

Maar de kracht van het *Rosas*-oeuvre ligt 'in de angst voor het te

expliciete zeggen', aldus Marianne Van Kerkhoven: 'Wie geen directe mededeling doet, zoekt andere, rijkere wegen of omwegen om aan zijn gevoelens uitdrukking te geven.'<sup>14</sup> Dat geldt hier ook: De Keersmaecker is veel subtieler in haar maatschappijkritiek dan bijvoorbeeld Pina Bausch, en spreekt zelf niet van strategieën, maar van 'in een bepaalde richting duwen'. Die gender-subtiliteit manifesteert zich het duidelijkst in een dansant-structurele voorstelling als *Drumming*, waar je op het eerste zicht niet van een genderspecifieke invulling kan spreken. De Keersmaecker: '*Drumming* is meer gestructureerd volgens groep versus individu, maar toch krijg je ook hier koppels binnen individuele trajecten. Zo vormen Cynthia en Roberto een koppel: de openingsscène is Cynthia die danst en Roberto die haar spiegelbeeld danst.' De verdere opdeling noemt ze *character construction*: 'Cynthia is degene die leidt, die de basiszin uitzet, Roberto is haar partner, Martin is de vriend van Roberto, Rosalba laat zich door alle mannen dragen. Alix doet het met alle mannen: steeds dezelfde manipulatie, maar wel steeds korter.' Gender wordt hier een mogelijke verklaring voor de drive en emotie die je als toeschouwer voelt tijdens deze abstracte voorstelling. De *character construction* is een onderliggende laag die onbewust voor een bepaalde coherentie zorgt. *Rain* is explicieter, met een vrij traditionele mannenzin, met veel hoekige en valbewegingen, en een vrouwenzin die vloeiender is. Als de twee samenkomen, worden vrouwen, wier vrouwelijkheid wordt geaccentueerd in de doorschijnende jurkes van Dries Van Noten, veelal gedragen.



Desh ROSAS

Kassandra ROSAS

Bitches Brew /  
Tacoma Narrows ROSAS

### Transformatie en *crossdressing*

Sekseambigüiteit is trendy, denk maar aan androgyn popsterren als Bent van Das Pop, Stef Kamil Carlens van Zita Swoon, vrouwelijke mannen in modeshows van Véronique Branquinho of de imago-omkeringen van Madonna en Pink. In de podiumkunsten kent *crossdressing* een lange geschiedenis: zowel in het oude Griekenland als in het Elisabethaanse theater werden vrouwenrollen immers gespeeld door mannen in *drag*. Maar ook hedendaagse choreografen hanteren graag *drag* als genderparodie: denk maar aan Pina Bausch, Jan Fabre, William Forsythe, Wim Vandekeybus of Xavier Le Roy. Volgens Judith Butler tonen travestie en *drag* dat lichamelijke sekse en uiterlijke verschijning niet overeenkomen, dat gender een performance is. Voor De Keersmaecker gaat het om transformatie: 'Het man en vrouw-gegeven zal steeds belangrijk blijven in mijn werk, want het zijn twee basisenergieën. Maar het zoeken naar harmonie is belangrijker geworden dan vroeger. Ik ben erg bezig met verkleeden, met een vrouw die zich inbeeldt een man te zijn en omgekeerd. Het idee van transformatie is essentieel voor een goede verleider en minnaar.'<sup>15</sup>

In *Mozart/concertaria's* draagt Vincent Dunoyer een tijgerjurk en Sara Ludi een mannennachtthemd. Dat man en vrouw hier niet gelijk zijn is nochtans van bij het begin duidelijk: hoffelijke mannen dansen naast en met onderdanige poppenvrouwtjes. Toch worden de genderconventies speels onderuit gehaald: mannen springen op volle kracht, maar tonen dat ze het beu zijn. Vincent Dunoyer ondersteunt, maar doet dat in nachthemd en gooit zich in tijgerjurk in de armen van een zangeres.

Ook in *Achterland* transformeren mannen in vrouwen en vice versa. De kostuumwissel is hier de opstap naar een overname van de beweging. Als Vincent Dunoyer in een ultieme toenaderingspoging de bewegingen van de vrouwen nadoet, heeft dat echter nauwelijks effect: blijkbaar versterkt zijn vrouw- worden de vreemdheid van het mannenlichaam. Maar als Johanne Saunier de rolbewegingen van een mannelijk danser imiteert, leidt dit tot de enige echte omhelzing in het stuk. Is het omdat mannenbewegingen 'universeler' zijn dat de toenadering hier wel werkt?

In *Quartett* geen *crossdressing*, maar wel prachtige transformaties. Het rollenspel, op basis van gelijkwaardigheid, is al inherent aan Müllers tekst, maar wordt in de encenering nog versterkt. Een danseres en een acteur spelen, maar houden zich ver van het traditionele onderscheid van zwijgende danseres en pratende acteur. Hier is geen sprake

van een gracieuze danseres, in een danstaal vol hoekige en dierlijke bewegingen, als een jager die zijn prooi bestudeert. Enkel in de scène waar Loemij de maagd speelt, krijg je een uitvergroting van clichés te zien.

Het voorlopig hoogtepunt van een vervloeiing van zowel dans en muziek als man en vrouw is (*but if a look should*) *April me*. Vertrekkende van het klassieke *Les Noces* (1923) van Bronislava Nijinska, breidt De Keersmaecker er een eerste en derde stuk aan, waardoor het huwelijk in een hedendaags kader geplaatst wordt. Het stuk over een Russische boerenbruiloft van Nijinska zelf was ook al rond gender gestructureerd. Zo werden de *pointes*, het symbool van de vrouwelijke ballerina, niet gebruikt om een etherische, hemelse sfeer uit te stralen, maar om de nervositeit van de bruid te benadrukken. Nijinska, één van de weinige vrouwelijke choreografen in de mannelijke balletwereld, toonde vooral het vrouwelijk verdriet. De Keersmaecker behoudt de lijnen, de cirkels en de afwisseling van mannen- en vrouwengroepen uit Nijinska's choreografie, maar maakt er een vrolijke bruiloft van. Vóór dit klassieke trouwfeest zet ze echter een eerste deel waarin alle mogelijke koppels gevormd worden: man/vrouw, vrouw/vrouw, man/man. Vrouwen dragen broeken, mannen rokken, beiden met ontbloot bovenlijf. Vooral bij de mannelijke danser werkt dat bevreemdend: een bloot bovenlichaam wordt geassocieerd met mannelijkheid, een rok met vrouwelijkheid. De discrepantie zorgt voor een verscherpte waarneming van de lichamen van de dansers: de lichaamsbeelden worden als veranderlijk voorgesteld. Het derde deel lijkt, naast een blootleggen van de bouwstenen van de voorstelling, de minder rooskleurige kant van het huwelijk te tonen: vrouwen worden poppen, mannen bekijken een voetbalmatch op televisie.

### Yin en Yang

Ook in *Kassandra, speaking in twelve voices* worden geslachtsspecifieke kostuums op een geslachtsonverschillige manier gedragen. Vrouwen én mannen dragen zware bottines en elegante hakschoenen. Vrouwen én mannen dragen zwarte rokken. Die vervloeiing zie je ook in de schaarse dansscènes, waarvoor de mannelijke/vrouwelijke bewegingszin van *Desh* werd uitgewerkt.

Maar dit alles staat in schril contrast met de tekst die gezegd wordt. Hier is geen sprake van vervloeiing, maar van een mannenwereld die lijnrecht tegenover een vrouwenwereld staat. Het verhaal van de Trojaanse

oorlog wordt verteld vanuit het vrouwelijke standpunt van Cassandra, wiens personage als een partituur verdeeld wordt over de twaalf dansers. Haar personage wordt daardoor erg genuanceerd geschetst: haar voorgevoelens, haar spijt, haar afkeer. Maar verder drijft in erg mooie beelden toch een zwart-wit tegenstelling boven: Fumiyo Ikeda, moeder van Cassandra, die haar dansers/dochteren beschermend onder haar deken neemt. Vanuit de moederschoot heffen haar kinderen haar op: het rijk der vrouw.<sup>16</sup> Later wordt ze gek, als haar kinderen voor haar ogen sterven, 'door de hebzucht van de mannen'. Travestie in de tekst is er enkel op het einde, wanneer de moeder van Achilles haar zoon als een meisje verkleedt opdat hij niet ten strijde zou moeten trekken. Maar hier is de *drag* slechts schijn, en Achilles toont snel zijn ware aard: als man wil hij naar het front.

De Keersmaeker bevestigt hier, in een totale omkering, het scheidend denken dat de grondstructuur van onze samenleving uitmaakt.

Een verklaring voor die kloof tussen dans/kostuum enerzijds en tekst anderzijds, is misschien De Keersmaekers interesse voor het taoïsme. Zoals Plouvier zegt in een essay over haar muziek, wordt haar verbeelding gestimuleerd door eindeloos opvolgbare tegenstellingen, toepasbaar op alle mogelijke ervaringsdomeinen. Hij voegt eraan toe: 'De vraag of ze zelf een kleine constructie voor persoonlijk gebruik heeft uitgewerkt, waarin ze de constellatie 'muziek-vorm-analyse-mannelijk' plaatst tegenover de constellatie 'dans-verlangen-lichaam-intuïtie-vrouwelijk' laat ik hier onbeantwoord.'<sup>17</sup>

Wordt in de hedendaagse theorievorming gendervervaging net doorgetrokken naar biologische vervaging<sup>18</sup>, dan gebeurt hier net het omgekeerde: de tegenstelling wordt vergroot, ook al zijn de tegengestelden complementair. De Keersmaeker: 'Ik geloof in mannelijke en vrouwelijke energie, en voor mij is dat gebaseerd op het Yin Yang denken. In de natuur heb je twee fenomenen: centrifugale en centripetale krachten, en een voortdurende verandering daartussen. Vrouwen hebben meer aarde-energie, mannen meer hemelenergie. Het is wel zo dat in een specifieke beschaving één van de energieën versterkt kan worden. Maar aangezien alles een spiraalbeweging is<sup>19</sup>, en dus zonder einde, enkel met richtingveranderingen, krijgt dan later de andere energie weer de bovenhand. Sommige mensen zullen de

muren opkruipen als ze dit horen, maar ik hou van de verschillen, en geloof in de complementariteit van Yin en Yang. Beweging heeft grote verschillen nodig. Als dat verschil tussen Yin en Yang verzwakt, moet je de natuurlijke aantrekkingskracht aanwakkeren door bijvoorbeeld pepmiddelen.'<sup>20</sup>

In het gesprek met De Keersmaeker blijkt dat ze ook gelooft in mannelijke en vrouwelijke bewegingen. Niet enkel vanuit een aangeleerd gedrag, zoals Marianne Van Kerkhoven nog beweerde in 1997.<sup>21</sup> De Keersmaeker: 'Het mannelijk bewegingsmateriaal kan ik niet dansen. Met veel vallen op de grond, ik kan dat niet.' Danser Clinton Stringer beweert dat je als mannelijke danser meer vrijheid hebt bij De Keersmaeker omdat ze voor mannen nooit een beweging voordoet. Geloof De Keersmaeker in geslachtsspecifieke bewegingen, die fysisch bepaald zijn?

De Keersmaeker: 'Ik geloof dat bepaalde bewegingen eerder mannelijk en andere eerder vrouwelijk zijn, en dat heeft soms echt met fysiek te maken. Zo springen mannen hoger, hebben ze meer veerkracht, een kracht die vertrekt vanuit het contact met de aarde. Ik geloof in mannelijke en vrouwelijke energie, en omdat mensen gematerialiseerde energie zijn, zijn de vormen die we hebben het resultaat van een bepaalde energie, zo krijg je vrouwenlichamen en mannenlichamen.'

Toch is ook hier misschien plaats voor vervloeiing: 'In *Desh* heb ik voor het eerst een bewegingszin gedanst die gecreëerd werd door een man, Salva Sanchis. Ik was er bang voor, maar het was een openbaring. De frase van Sanchis bestaat uit mannelijke bewegingen met vrouwelijke elementen in. Er is gewerkt op kracht en spanning, maar ook op de afwezigheid van kracht, op het maximum uit het minimum halen. Dat evenwicht zoeken tussen tegengestelden, zoals in iedere Yin Yang zit en omgekeerd, is wat me interesseert.'<sup>22</sup>

Charlotte Corday doodde Jean-Paul Marat in zijn bad om haar land te redden. Een man doodde zijn vrouw in haar bad omdat ze verliefd was op iemand anders. Laat vrouwen ophouden mannen te doden in hun bad. Laat mannen ophouden vrouwen te doden in hun bad. Laten we het samen doen. Of niet doen.

## Literatuur

- Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker, *als en slechts als verwondering*, La Renaissance du Livre, 2002
- Berger, John: *Ways of Seeing*, Penguin Books, 1974
- Briginshaw, Valerie: *Dance, Space and Subjectivity*, Palgrave, 2001
- Burt, Ramsay: *The Male Dancer*, Routledge, 1995
- Butler, Judith: *Bodies that matter. On the discursive limits of 'sex'*, Routledge, 1993
- Laermans, Rudi, Van Kerkhoven, Marianne: 'Anne Teresa De Keersmaeker' *Kritisch Theater Lexicon*, VTI, 1997
- Mulvey, Laura: 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' in *Screen*, Vol 16, nr 3, 1975

- 1 Anne Teresa De Keersmaeker in gesprek met Anna Luyten, in: *Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker, als en slechts als verwondering*
- 2 Dat deze man in een assisenproces, in maart in Gent, werd vrijgesproken op basis van een pleidooi waarin mannen die luiers kunnen verseren geprezen, maar moeders die werken berispt worden, zou tot (vrouwen)betogingen moeten leiden. Het moge duidelijke zijn dat gender –de gewoontes en verwachtingen rond mannelijkheid en vrouwelijkheid in een bepaalde

socio-culturele context– nog steeds een normerende functie heeft.

- 3 Gesprek met Anne Teresa De Keersmaeker, deSingel, 10 januari 2004
- 4 *Etcetera* nr. 88
- 5 'Rosas danst Rosas komt emotioneel overeen met waarin ik leef en hoe ik me voel', zei ze tijdens een interview met Marie André (video *Répétitions*, 1984).
- 6 Gesprek met Anne Teresa De Keersmaeker, deSingel, 10 januari 2004
- 7 Idem
- 8 Vrij naar Jean-Luc Plouvier in: *Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker, als en slechts als verwondering*
- 9 Van Woensel, Oscar, *Kassandra, speaking in twelve voices*, 2004
- 10 Bovendien speelt de film ook met het verschil tussen meisje en vrouw. Het thema van gender en leeftijd –dat een belangrijke plaats inneemt binnen de Rosas compagnie die een mix is van 'meisjes' en 'vrouwen'– wordt hier op een ingenieuze manier verder uitgewerkt, door alle danseressen die ooit *Rosas danst Rosas* dansten, een plaats te geven.
- 11 Paxton in: *Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker, als en slechts als verwondering*

- 12 Paxton en Laermans in: *Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker, als en slechts als verwondering*
- 13 Gesprek met De Keersmaeker, deSingel, 10/1/2004
- 14 Marianne Van Kerkhoven in: *Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker, als en slechts als verwondering*
- 15 Gesprek met De Keersmaeker, deSingel, 10/1/2004
- 16 Een beeld dat refereert aan de vrouwbeelden van de pre-helleense beschaving, aldus De Keersmaeker.
- 17 Jean-Luc Plouvier in: *Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker, als en slechts als verwondering*
- 18 Zoals Judith Butler die beweert dat ook sekse een constructie is. Wat niet beantwoordt aan de binaire structuur van man en vrouw, zoals afwijkende chromosomen of ingetrokken teelballen, wordt in onze maatschappij voortijdig afgebroken of operatief aangepast.
- 19 Zoals bijvoorbeeld de structuur van DNA: twee tegengestelde spiralen die in elkaar verweven zijn, aldus De Keersmaeker.
- 20 Gesprek met Anne Teresa De Keersmaeker, deSingel, 10/1/2004
- 21 In *Kritisch Theater Lexicon* stelt Van Kerkhoven dat het in het werk van Rosas uiteraard gaat om het maatschappelijk verschil tussen mannen en vrouwen.
- 22 Gesprek met De Keersmaeker, deSingel, 10/1/2004

Ik besef (...) hoe vaak en hoe schromelijk de zienden tekort schieten als het erom gaat de werkelijke omstandigheden van de blinde te begrijpen. De meest wezenlijke misvatting, namelijk dat de blinde in het duister zou leven, lijkt me haast universeel verbreid. Maar 'waarin' leven ze dan eigenlijk wel? De meest plausibele beschrijving die ik tot dusver heb gehoord van iemand die het kan weten, luidt dat je het zou kunnen vergelijken met je eigen gewaarwording van de ruimte achter je rug. Bryan Magee'

Il y a toujours un espace derrière soi, une présence à l'arrière qui tarraude ce qui se manifeste dans le corps, dans la lumière, dans le son, dans l'espace. Des tribus de fantômes organisent le travail, un jeu constant entre le manifesté et le non-manifesté. Boris Charmatz en Isabelle Launay'

# Het ongeziene kijken

OMTRENT VISUALITEIT, BLINDE VLEKKEN  
EN BLINDHEID IN HET WERK VAN  
BORIS CHARMATZ EN DEEP BLUE

Jeroen Peeters

## Een zintuiglijk gebrek

Zoals het dagelijkse taalgebruik is doordrongen van visuele uitdrukkingen en metaforen, zo bedient menig kritisch discours zich van uitspraken die blindheid betreffen. Waar discoursen geanalyseerd en posities ontmaskerd worden als ideologisch wegens hun beperkt perspectief, wemelt het ook van de blinde vlekken. Diverse takken van de culturele studies hebben de voorbije decennia bijgedragen tot een benadering van wetenschap als een vorm van cultuurkritiek, teneinde dode hoeken van eeuwenlange culturele vorming en kennisaccumulatie te belichten. Daarbinnen houdt de jonge discipline *visual studies* zich bezig met vragen die de visuele perceptie betreffen, in het bijzonder de historische en culturele aspecten van het kijken, en de manier waarop die ons wereldbeeld beïnvloeden. Hoe zijn onze ideologische perspectieven verweven met ons kijken, met de beeldcultuur en de optische technologieën die er mee vorm aan geven? Analyse van de schilderkunstige weergavetechniek van de perspectief, die tegelijk een optimaal blikpunt voor de kijker creëert en de mogelijkhedenvoorwaarden daar-

van wegschrijft, leert ons bijvoorbeeld veel over de wijze waarop het kijken *plaatsvindt*, ook al menen we simpelweg te 'kijken-zonder-meer'. Een andere veelgebruikte vorm van kritiek binnen de kunsttheorie is een teruggave van het kijken aan het lichaam, om de tijdelijkheid van de perceptie, zijn *locus*, te achterhalen – en zodoende het strikt optische karakter van het modernisme en het bijhorende 'ontlichamelijkte' kijken te nuanceren.<sup>3</sup> Het feit dat de mens rechtop loopt, speelt bijvoorbeeld een cruciale rol in de ontwikkeling van het kijken en de beeldcultuur.

Door de cultuurwetenschappen alsook door de moderne kunst begint de vanzelfsprekendheid waarmee we het kijken bejegenen te wankelen en sijpelt dat besef stilaan ook door in onze leefwereld. Cultuurkritiek en *visual studies* laten zich echter wel eens verleiden tot een teveel aan ideologisering en hebben daarom op hun beurt nood aan kritiek vanuit alternatieve modellen. Het traceren van de lichamelijke mogelijkhedenvoorwaarden van de visuele perceptie kan bijvoorbeeld een tegenwicht bieden omdat daarbij ook expliciet fysieke grenzen in het geding zijn – en dat zonder per se een gemakkelijk sensualisme te promoten. Precies op dit punt situeert zich een interessant probleem: ook al komen we stilaan meer te weten over de werkzaamheid van

standpuntelijkheid en het kijken, de 'blinde vlek' blijft als metafoor ongeschonden. De al te vanzelfsprekende verknoping met het archetype waarin blindheid wordt geassocieerd met onwetendheid, blijft bestaan. Men vergeet vaak dat blindheid in de eerste plaats een handicap betreft, een zintuiglijk gebrek. Wat als we blindheid zouden teruggeven aan het lichaam? Wat als we trachten de locus van blindheid te achterhalen en de invloed van blindheid als zintuiglijk fenomeen op ons werkelijkheidsbegrip onderzoeken?

## Blindheid en kennis

Die vraag opent een even fascinerend als onmetelijk terrein, waarover de filosoof Bryan Magee in de vroege jaren negentig een briefwisseling voerde met zijn blindgeboren vakgenoot Martin Milligan, uitgegeven als *Sight Unseen*. Uitgangspunt was de volgende probleemstelling door Magee: 'Als we naast onze bestaande zintuigen zouden zijn uitgerust met nog enkele van dergelijke zintuigen, zou onze voorstelling van de wereld alles omvatten wat ze nu omvat, maar bovendien zou ze verrijkt zijn met ongekende dimensies die *ex hypothesi* voor ons evenveel zouden uitmaken als zien en horen, zij het dat we er ons geen specifieke voorstelling van kunnen maken.'<sup>4</sup> Wat wel bevattelijk zou kunnen zijn is volgens Magee de *aard* van dit verschil, omdat er namelijk menselijke 'ervaringsdeskundigen' zijn die het met een zintuig minder moeten stellen, zoals blinden. Door een dialoog over dat verschil op te zetten willen beide filosofen meer te weten komen over de grenzen van onze waarneming en onze kennis en dus over ons wereldbeeld. De briefwisseling schiet maar moeizaam op, onder meer omdat de Britse wijsgerige traditie sterk beïnvloed is door het empirisme en de taal filosofie van Russell en Wittgenstein, wat behoorlijk veel wetenschappelijke ballast met zich meebrengt. Verder laaien de emoties geregeld hoog op omdat Milligan nadrukkelijk de sociale en culturele aspecten van zijn blindheid in stelling brengt en ook emancipatorische motieven heeft. Terwijl hun wetenschappelijke register de mogelijkheid van een waardenvrije