



beide discursieve ordes zou kunnen uitgaan kan echter omzeild worden, omdat de personages zich in een soort vacuümruimte ophouden. In het geval van de mode wordt die ruimte rein gehouden dankzij het mechanisme van de parodie; in het tweede geval door te evolveren (te bewegen, en niet: te dansen) niet zozeer tegenover, als wel *naast* de danstraditie.

Een derde verontrustend element zal daarentegen de paradijselijke onschuld finaal de das omdoen. De acteurs worden in hun scenische identiteit bepaald door de naam die ze bij het binnenkomen noteerden op het bord achteraan. Het is hier dat het retorische spel van de taal kan beginnen. In schijnbaar gratuite woordspelletjes ontpopt de taal zich tot een autoritaire kracht, die de identiteit en de handelingen van de personages zal gaan bepalen in een discursieve ruimte, waarvan de duisternis ten slotte de transparantie van het oorspronkelijk onproblematische universum komt vervangen.

Een analoge lectuur kan ook gemaakt worden van *Transatlantic*, waarin Javier de Frutos tegen de achtergrond van Jule Styne's soundtrack voor de musical *Gypsy*, zijn ervaring in de Amerikaanse entertainmentwereld op een schitterende en erg kwetsbare manier verwerkt. Hoewel hij poedelnaakt op de scène staat, verschijnt hij toch van kop tot teen gehuld in het kostuum van de showbizz. Elke beweging verdraagt een conditionering die zich tot op zijn huid en tot in zijn spieren heeft vastgezet. De

vermenging van het dansvocabulary uit het entertainment en de commerciële erotiek met o.a. de klassieke *pas de cheval*, toont expliciet hoe hij tot een hoererend paradepaard is geworden. In deze erg aangrijpende voorstelling wordt een danser getoond die een krampachtig pletsende poging onderneemt om een ik-verhaal te vertellen, om zijn plaats als subject te vrijwaren. Maar tegelijkertijd schuift er steeds weer een beeldtekst over zijn ware lichaam, dat zich nauwelijks nog een houding weet te geven buiten die discursieve bepaaldheid om, aangezien het destijds werd gevormd, gekneed, verdinglijkt door een objectiverende, vreemde blik. *L'enfer, c'est les autres*. Of het Sartrianse adagium volvoerd.

Het lichaam is het eerste object waarmee het kind zich identificeert. Ik 'ben' mijn lichaam, en dat is ook mijn tragiek. Het lichaam wordt immers van kindsbeen af geconditioneerd door maatschappelijke modellen, zodat het langzamerhand wordt herschapen in een 'massagraf van tekens' (Baudrillard). Javier de Frutos toont beeldig aan dat het lichaam, als concretisering van het Ik, onze discursieve in-kapseling visualiseert. Zo ook Jérôme Bel, die echter op een abstracter niveau werkt.

Ook de choreografie van Truus Bronkhorst en Marien Jongewaard etaleert discursief ont-eigende lichamen, zij het op een veel minder reflexieve wijze. Met name zeven mannelijke dansers construeren er hun homoseksuele identiteit en graaien daarbij gretig in het citaten-

boek van de homo-iconografie. Af en toe zitten er een paar dansers aan de kant en bekijken hun dansende maten, waardoor het gebeuren op de scène een groepsmatige beslotenheid krijgt. Meteen wordt het voordeel duidelijk van een door externe krachten herschreven identiteit: zij integreert ons in een maatschappelijke (sub)groep en verlost ons van de individuele vrijheid, van de zware last die de plicht tot een (utopische) authenticiteit op onze schouders legt. Het kritische potentieel van deze voorstelling dreigt echter te worden verdrongen in het zeemzoete en gewild kitscherige sausje waarmee het geheel rijkelijk werd overgoten.

### Smits, Greco, Vermeersch, Droulers

De tot hertoe besproken voorstellingen laten de problematiek van de dualiteit geest-lichaam onberoerd. Ze schijnen aan te nemen dat de lichamelijke configuratie samenvalt met de psychische bepaaldheid. Maar ook door de act van het dansen zelf neigen ze alle impliciet naar een monistische visie, zich afzettend tegen het op de spits gedreven Cartesiaans dualisme van ons cybertijdperk, waarin de materiële beperkingen van het reële lichaam zoveel mogelijk worden overschreven door de exploitatie van de geestelijke mogelijkheden tot het overstijgen van tijd en ruimte. De waarlijk actuele dans zou immers een virtuele dans zijn, uitgevoerd door gesimuleerde lichamen, of de dans van de cyborg, de mens die zich verliest in zelfconstructie.

Een tweetal getoonde choreografieën laten zich echter wel in met het dualistische model. Zo onderzoekt Thierry Smits' *Cyberchrist* op een ietwat kitscherige en oppervlakkige manier de evolutie van het mystiek lichaam naar het lichaam als wetenschappelijk object, waarvan het scharniermoment treffend wordt geïllustreerd door een verwijzing naar de *Dode Christus* van Holbein, op de drempel van de Middeleeuwen naar de Renaissance. Toch komt vooral het lichaam als 'automaton' aan bod in een onophoudelijk doorgaande beweging die de inspanning van elk spiertje demonstreert: het lichaam als instrument om te dansen, om te vliegen. De industriële geluiden op de achtergrond komen dit gegeven nog versterken. Het is daarbij dan ook niet duidelijk wat de trendgevoelige term 'cyber' in de titel komt doen.

Van een heel ander kaliber is Emilio Greco's *Fra Cervello e Movimento - bianco*, een danssolo van een uitzonderlijke artistieke kwaliteit waarin eveneens de traditionele vraag gesteld wordt naar de discrepantie tussen geest en lichaam. Hier echter komen niet zozeer de mogelijkheden als wel de beperkingen van het lichaam aan bod. De geest wil vliegen, maar het lichaam wil niet mee; de geest gebiedt, maar