

Corps incorporated

Hij heeft het niet zo begrepen op de moderne dans in Vlaanderen: te flou, niet precies genoeg.

Hij wil virtueuze dansers, zet mooie beelden neer, vaak van een onverbloemde erotiek.

Choreograaf Thierry Smits is een outcast in het wereldje van de dans. Pascal Gielen zag zijn *Corps(e)* en sprak met hem.

Tussen Bacon, Mapplethorpe en Caravaggio

Negen jaar geleden zette een rood aangeslagen Jesse Helms de Amerikaanse senaat op stelten. Men kon zich ten tijde van de Inquisitie wenen, want de aanleiding van de commotie was de vernietiging van een boek. De senator had namelijk op de vloer van het Hogerhuis zijn kolere botgevierd op de bundel *The Perfect Moment*. Het betrof hier niet de geloofsbrief van één of andere obscure Amerikaanse sekse, maar de catalogoog van een fototentoonstelling. Het was al lang geleden dat een artistiek werk nog voor zoveel politieke beroering had gezorgd. Meestal wordt de kunstzinnige ruimte met rust gelaten als artificieel, fictief en dus ongevaarlijk. Maar dit keer sloegen de stoppen door. De *Moral Majority* was in haar moraal gekrenkt. *The Perfect Moment* was dan ook de catalogoog bij de gelijknamige tentoonstelling van Robert Mapplethorpe. De toen pas aan aids overleden jetssetfotograaf had bij de Amerikanen al meer stof doen opwaaien met zijn 'pornografische' werk. 'Pornografie' was ook het oordeel van Helms, waarmee hij onmiddellijk de discussie omtrent de subsidiëring van 'dit soort kunst' aanzwengelde.

Punt blijft: het werk van Mapplethorpe ontsnapte op sommige momenten aan de artistieke ruimte om op andere terreinen als stoorzender op te treden. De grond van de discussie lag dan ook niet bij de vraag of we hier nu met porno of Kunst te doen hadden. Het pijnlijke voor de vermeende vertegenwoordigers van *the Moral Majority* lag juist in de extravagante levensstijl die de fotograaf in de publieke ruimte slingerde. De foto's van Mapplethorpe werden een politieke daad die een specifieke levensstijl poogde te legitimeren. De artiest ging hierbij te werk als een antropoloog

De erotiek is allereerst de meest opwindende, maar tegelijk in dezelfde mate de meest schandelijke realiteit. Zelfs na de psychoanalyse blijft de erotiek in zekere zin een wereld vol tegenstrijdigheden: haar diepte is religieus, zij is huiveringwekkend, zij is tragisch, nog steeds durft men haar niet te erkennen.

Georges Bataille

in eigen land, die zijn maatschappij met haar fantasieën, genotslust – of beter: haar eigen *alteriteit* (anders zijn) confronteerde. De voorgehouden Amerikaanse identiteit stond met andere woorden op het spel. Indien de homo-SM-fotograaf het zou halen, zou ons beeld van de Verenigde Staten inderdaad aardig worden bijgestuurd.

Insubordinatie

Het statement van Mapplethorpe lijkt de choreograaf Thierry Smits op het lijf geschreven. Ook deze artiest raakt in onze goeimeente alles aan wat naar alteriteit ruikt. In zijn leven, in zijn relatie met de danssector en in zijn artistiek werk, stelt hij elke *moral correctness* aan de kaak. Na de middelbare school vluchtte Smits naar Parijs. In ons land werd hij namelijk gezocht voor desertie en insubordinatie. Na twee jaar hield de choreograaf het echter voor bekeken en diende hij zich aan bij het Klein Kasteeltje. Hij voelde zich gevangen buiten zijn eigen land. Na de medische controle werd Smits afgekeurd, hij was seroposi-

tief. 'In 1985 was daar nog weinig over bekend. Ik dacht toen nog maar vijf jaar te kunnen leven. Maar na een korte depressie van twee à drie maanden was ik er over. Ik wou zo snel mogelijk iets maken, ik moest iets realiseren.' Ondanks zijn ziekte zal de artiest de openbare orde blijven prikkelen. Zo sloot hij zich aan bij de nogal militante aidsbeweging *Act Up*, waarmee hij onder meer de directeurs van het medisch bedrijf *Bristol* gijzelde, omdat deze een belangrijk geneesmiddel voor aidspatiënten niet op onze markt brachten. Ook viel hij met *Act Up* de nieuwsstudio van de RTBF binnen tijdens een uitzending: er werd in de jaren '80 te weinig over aids gesproken.

Binnen de danssector bezet de choreograaf op zijn minst een even ambivalente positie. Het begon al bij de dansopleiding: 'Na Parijs ging ik naar de Mudra, dat was het voorlaatste jaar dat de school bestond. Maar na één trimester ben ik gestopt. Je moet weten, een dansschool is een heel burgerlijke bedoening. Ik was daar de enige die ouder was, tussen allemaal vervelende ventjes met rijke ouders. Een dansopleiding volgen kost nu eenmaal hopen geld, dus je weet al wie je daar tegenkomt. Ik ging werken als boy in een travestietencabaret om mijn studies te kunnen betalen. Dat was toen heel zwaar, want ik moest vaak tot vier of vijf uur 's morgens werken.' Na enkele jaren dansen in Plan K maakte Smits in 1990 zijn eerste choreografie *La Grâce du tombeur*, waarvoor hij zijn inspiratie haalde bij de Icarus-mythe. De danskunstenaar zegt over dat eerste werk onomwonden: 'Mijn eerste productie was zeker geen meesterwerk. Ze kreeg nogal slechte kritiek in België. We hadden een video opgestuurd naar het festival

van Montpellier. De directeur was verliefd op mijn gezicht en heeft ons dan uitgenodigd om op het festival te komen spelen. Dat was een springplank, de Franse pers vond het werk ook interessanter dan de Belgische. En dan is de bal aan het rollen gegaan. Over het algemeen hebben mijn voorstellingen een enorm publiek succes, maar ze vormden blijkbaar wel een probleem voor de programmatoren-mafiosi zoals die van het IETM. Die waren werkelijk een blok voor mij.'

Smits zit niet verlegen om de danssector van de jaren '80 en het begin van de jaren '90 in Vlaanderen een hak te zetten. Maar hij geeft tegelijkertijd aan hoe het circuit werkt in de coulissen. Niet alleen artistieke kwaliteit speelde een rol op de weg naar zijn erkenning, dat geeft de choreograaf grif toe. Hij ontsluit daarmee enkele taboes binnen de danssector en vooral de kritiek: in het geschrijf over dans of theater, maar ook over Kunst in het algemeen, worden namelijk zelden 'banale' argumenten als intieme relaties, roddels, ruzies, financiële overwegingen enz. zwart op wit gesteld. Op die manier houdt het genre zijn eigen 'objectiviteit' en professionaliteit hoog.

Thierry Smits steekt ook op een ander gebied grenzen over: hij zwalpt tussen cabarets en televisiewerk (voor onder meer *Schermen* en de *Ontdek-de-ster-show*) enerzijds en podiumkunsten anderzijds. Soms doet de plaats van de choreograaf mij denken aan die van Jan Decorte binnen de theaterwereld. Ook hij had een verschrikkelijke hekel aan en een vernietigende commentaar op de sector waarbinnen hij wou overleven. En ook hij bewoog zich tussen televisiewerk, entertainment, politiek en podiumkunsten. Grensbewoners vormen echter een doorn in het oog van de *Moral Majority* omdat ze een stabiel ogend wereldbeeld kunnen doen kantelen. Of, zoals Georges Bataille ooit aanreikte, zijn de contouren constitutief voor haar inhoud en elke grensoverschrijding is dan ook vernietigend of dodelijk voor wat het omlijnt. Smits staat tenslotte nog op een andere grens: als Vlaamse Brusselaar wordt hij gesubsidieerd door de Franstalige Gemeenschap en als 'Vlaams' choreograaf wordt hij vooral geloofd door een Franstalig publiek. Dat alles maakt van Thierry Smits op zijn minst een paradoxale figuur die moeilijk voor enige categorisering en identiteit vatbaar is.

Hetzelfde kan gezegd worden over zijn werk. In het begin werden Smits' choreografieën getekend door het brengen van een verhaal dat vaak doorweekt is van een provocatief homostatement, later geeft hij zich dan weer over aan puur dansplezier zoals in *Soirée dansante* (1995), terwijl *Cyberchrist* (1995) en zijn jongste voorstelling *Corps(e)* (1998) veel-



Zelfportret / Robert Mapplethorpe (1978)

eer van een concept vertrekken. Smits grabbelt daarbij zijn dansmateriaal bijeen uit alle mogelijke tradities en stijlen en noemt zichzelf steevast een eclecticus maar zeker geen vernieuwer: 'Dans is meer dan zoeken naar nieuwe dansidiomen. Voor mij is een hoop van die onderzoeken niet eerlijk. We moeten een onderscheid maken tussen tendensen of fashion en echte ontdekkingen. Heel wat dingen zijn helemaal niet vernieuwend terwijl ze dat wel pretenderen. Ik erger me daar dikwijls aan. Ik ben helemaal niet bezig met vernieuwing. Ik heb totaal geen problemen om dingen te gebruiken die totaal verouderd zijn of ook totaal vernieuwend. Ik doe gewoon wat ik wil en ik

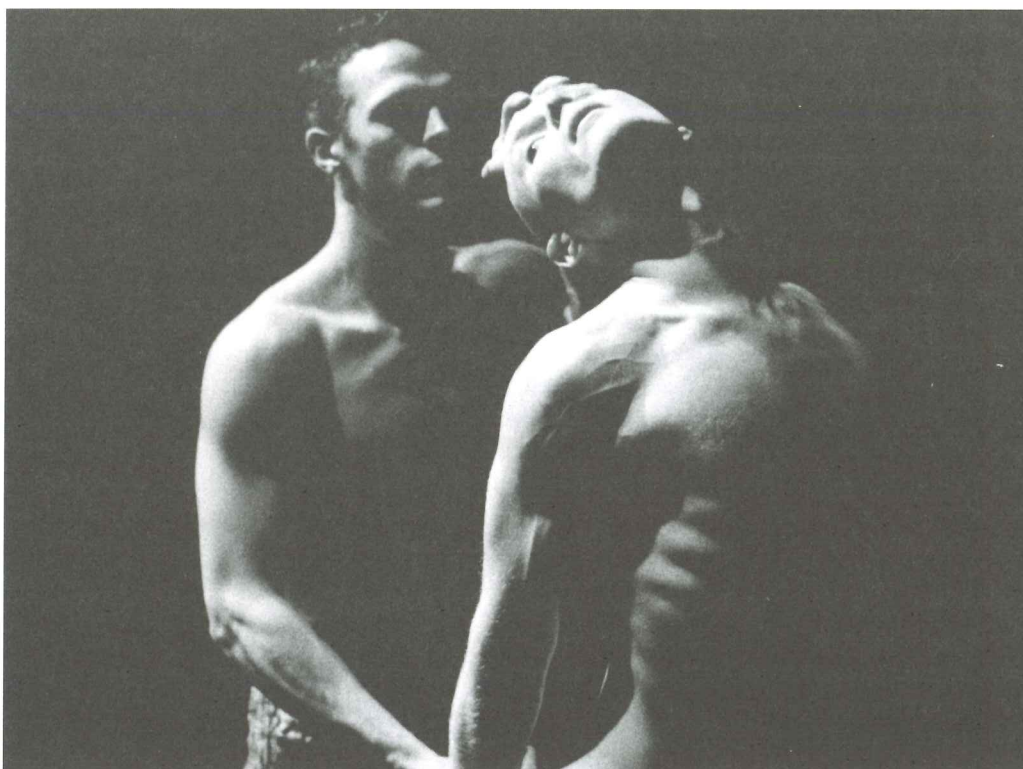
wil vooral een succesvolle voorstelling maken, tot ergernis van sommige mensen.'

Smits is dan ook niet vatbaar voor het vernieuwingsdiscours dat vooral in de jaren '80 opgang maakte in Vlaanderen en dat soms al te snel vernieuwing aan artistieke kwaliteit koppelde. De choreograaf schreef zich dus niet in in deze vernieuwingsdrang. Wanneer we zijn artistieke identiteit willen duiden, moeten we open staan voor de keuzes die hij zelf maakte of – en dat is dan de andere kant – de alternatieve mogelijkheden die hij liet liggen. Smits gelooft heel sterk in de *autonormativiteit* van de kunstenaar: elke kunstenaar en elk kunstwerk legt immers zijn eigen normen op en de criticus mag ze enkel met die standaarden beoordelen. Ieder werk staat bij de choreograaf dan ook bijna op zich en wil los van enige voorgeschiedenis behagen.

Onderhuids

Net zoals in Mapplethorpes stilleven met bloemen, zet ook Thierry Smits soms gewoon mooie beeldjes neer. Beelden die in sommige gevallen van een haast naïeve esthetiek getuigen, maar altijd tot in de puntjes zijn uitgewerkt. Het zijn prenten die er zijn om te behagen, die opvallen – maar zich niet opdringen – en die al even snel uit het geheugen verdwijnen. Andere momenten dringen de beelden zich wel degelijk op omwille van hun hard en expliciet statement. In *Cyberchrist* en *Corps(e)*

Corps(e) - Compagnie Thor / Louis Alvarez





Amor vincit omnia - Caravaggio (1601-1602)

worden beide aanpakken in evenwicht gebracht: de choreograaf werkt nog steeds met een mooi ogende esthetiek – hij heeft dan ook veel aandacht voor compositie en het technisch kunnen van zijn dansers – maar aan de andere kant dragen de producties iets *Unheimlich*s met zich mee.

De confrontatie met doodsverlangens, SM-erotiek en genitale esthetiek zou op het eerste gezicht onbehagen kunnen wekken, zoals Ron Athey ooit met zijn haast rauwe en ongemedieerde *Deliverance* in de Kaaithaterstudio's probeerde. Maar Smits' esthetisering werkt als een soort filter, die het mogelijk maakt te kijken en die een eventuele pijnlijke blik van afschuw op de achtergrond duwt. We krijgen bij wijze van spreken nooit zelf het bloed in de ogen.¹ De fameuze vierde wand blijft bij Smits overeind, hij wordt zelfs bewust (?) in stand gehouden om het getoonde mogelijk te maken. De choreograaf plaatst dan ook zelden het alledaagse op het podium, hij wil juist zo artificieel mogelijk werken: 'Het is zoals Francis Bacon zegt: kunst moet artificieel zijn. Ik heb iets tegen het alledaagse op het podium, op de scène wil ik zo artificieel mogelijk werken.'

Net als bij die Amerikaanse jetsetfotograaf komen seksualiteit en erotiek direct aan bod in het werk van Smits, maar ze worden netjes geënceneerd binnen een artificiële en fictieve ruimte. Het lichaam wordt dus geïncorporeerd binnen een esthetische huid. Zo heeft Mapplethorpe geen enkele prent waarvan de compositie en de grijswaarden niet kloppen. Een veelgehoorde kritiek op de fotograaf is ook op onze choreograaf van toepassing: we kunnen de vraag stellen of beiden het getoonde niet neutraliseren? Heeft hun werk wel vol-

doende weerhaakjes? Komt de inhoud wel overeen met de gehanteerde vorm? Terwijl iedereen er naar kijkt, wordt de homo-erotiek zo overduidelijk en excessief in het gezicht geworpen, dat de toeschouwer er juist dreigt over heen te kijken. Via een sterke esthetisering wordt de erotische lading daarenboven 'elders' gesteld, als op een eiland, ver van het 'normale' leven.

Laten we duidelijk zijn: je kan het werk van beide artiesten altijd op twee manieren zien. Ofwel maak je een nauwgezette analyse van technieken, composities, intensiteit, enzovoort. Het werk kan dan opgevoerd worden als een esthetische delicatessen, die tegelijkertijd onschadelijk is gemaakt. Ofwel zie je de provocaties en het *Unheimliche* van het hele gebeuren. Op dat moment grijpt de voorstelling in op je bewustzijn en gaat ze het transformeren. Wanneer je door de esthetische laag heen kijkt, komen al gauw meer of minder onderhuidse statements naar boven. Wat er gezien wordt, hangt dus in de eerste plaats van de kijker af. Hij of zij selecteert – al dan niet bewust – wat als kijkgenoet wordt toegelaten.

Verdringing

Corps(e) speelt voortdurend met deze dubbele blik: een gesuikerde esthetiek lijkt een understatement te verdringen. En *understatement* valt hier inderdaad letterlijk te nemen. Het statement zit onder een laagje glamour dat alles tamelijk verteerbaar maakt. Maar komen we met deze esthetische verdringing niet het dichtst bij onze eigen onderdrukkingen? Of sterker nog: die van een ganse samenleving? Poogt men het seksuele anderszijn of beter elke vorm van alteriteit niet juist op dit moment in België achter een kraaknette façade te verdringen? Allerhande zuiveringsrituelen moeten haar publieke verschijning proper houden. Smits voorstelling telt misschien niet voldoende weerhaakjes, ze geeft alvast dit verdringingsmechanisme prijs door er zelf mee te spelen. Het is waarschijnlijk die verdringing die het genieten mogelijk maakt, schreef Marc De Kesel naar aanleiding van de tentoonstelling *Hooglied* van Paul Vandebroek: 'Misschien behoort de verdringing wezenlijk tot het genieten, zowel in de beleving ervan als in het discours en de beelden die het aan het licht brengt.'

Maar wat wordt er dan verdrongen? We hoeven maar het leven na te gaan van de drie inspirators van *Corps(e)* om daarachter te komen. Robert Mapplethorpe, Michelangelo Merisi alias Caravaggio en Francis Bacon roepen heel wat associaties op die niet direct tot de meest acceptabele kant van onze samenleving behoren. Alle drie waren ze homoseksue-

eel, Mapplethorpe hield er nog een welbekende sadomasochistische praktijk op na en Caravaggio heeft op zijn minst één moord op het geweten. Ze hebben bovendien, zegt Smits, 'een zeer persoonlijke visie op het lichaam. Ze waren alledrie controversiële kunstenaars voor hun tijd. Zo werd het lichaam tijdens de Barok extreem geïdealiseerd. Caravaggio gaat voor de eerste keer naturalistisch schilderen. Ook zijn onderwerpen, vaak boeren en kruideniers, zorgden voor een vermenlijking in een tijdperk waar dat nog niet het geval was. Caravaggio viel in slechte aarde, hij werd verworpen door volk en kerk. Dat de drie kunstenaars zo een sterk beeld van lijfelijkheid geven, hangt natuurlijk samen met hun homoseksualiteit. Tenslotte waren allen ook sterk bezig met de relatie slachtoffer/beul. Bij Mapplethorpe ligt dat overduidelijk in de SM-relaties, bij Caravaggio worden er koppen afgesneden en Bacon is zelf het slachtoffer in zijn schilderijen.'

Mannelijk naakt

Corps(e) valt uiteen in drie delen die ieder hun eigen artiest opeisen. Op het ritmisch gelijk van fototoestellen opent een mannelijk naakt de zwartwitset. We bevinden ons overduidelijk in het universum van Mapplethorpe. Smits componeert de lichamen letterlijk volgens de poses van de fotograaf. Hij rijgt ze vervolgens naadloos aan mekaar alsof ze in een doorlopende film worden opgenomen. Af en toe wordt de scène horizontaal of diagonaal gesneden door een rij dansers, dan weer wordt een wolkje bewegingskunstenaars geplaatst tegenover een solist. Deze compositie zal tijdens de drie delen voortdurend terugkomen en wordt nog eens uitvergroot door een massief metalen balk die eerst horizontaal en later diagonaal het podium kruist. Smits zuivert deze ruimtelijke ordening tot in de details uit: alles krijgt een vaste plaats. Dankzij dat strakke bewegingskader evenaart de artiest nog het meest de compositie van een foto of schilderij. Tegelijkertijd bekommt de choreograaf hiermee een grote afstandelijkheid tussen de toeschouwer en de getoonde plaatjes. Net zoals je niet zomaar in een schilderij van Caravaggio kunt stappen, wordt ook hier iedere identificatie gemeden.

De lichamen die Smits toont getuigen van een vlezige en meestal kille lijfelijkheid. Ze zijn gereduceerd tot een object, opgenomen in een overbekend machtsspel. En macht is het wat hier getoond wordt – zeker in het Mapplethorpe-deel. Mannen vormen in de handen van andere mannen brokken vlees die in allerlei standjes worden gedwongen, vrouwen worden gecommandeerd in erotische poses.

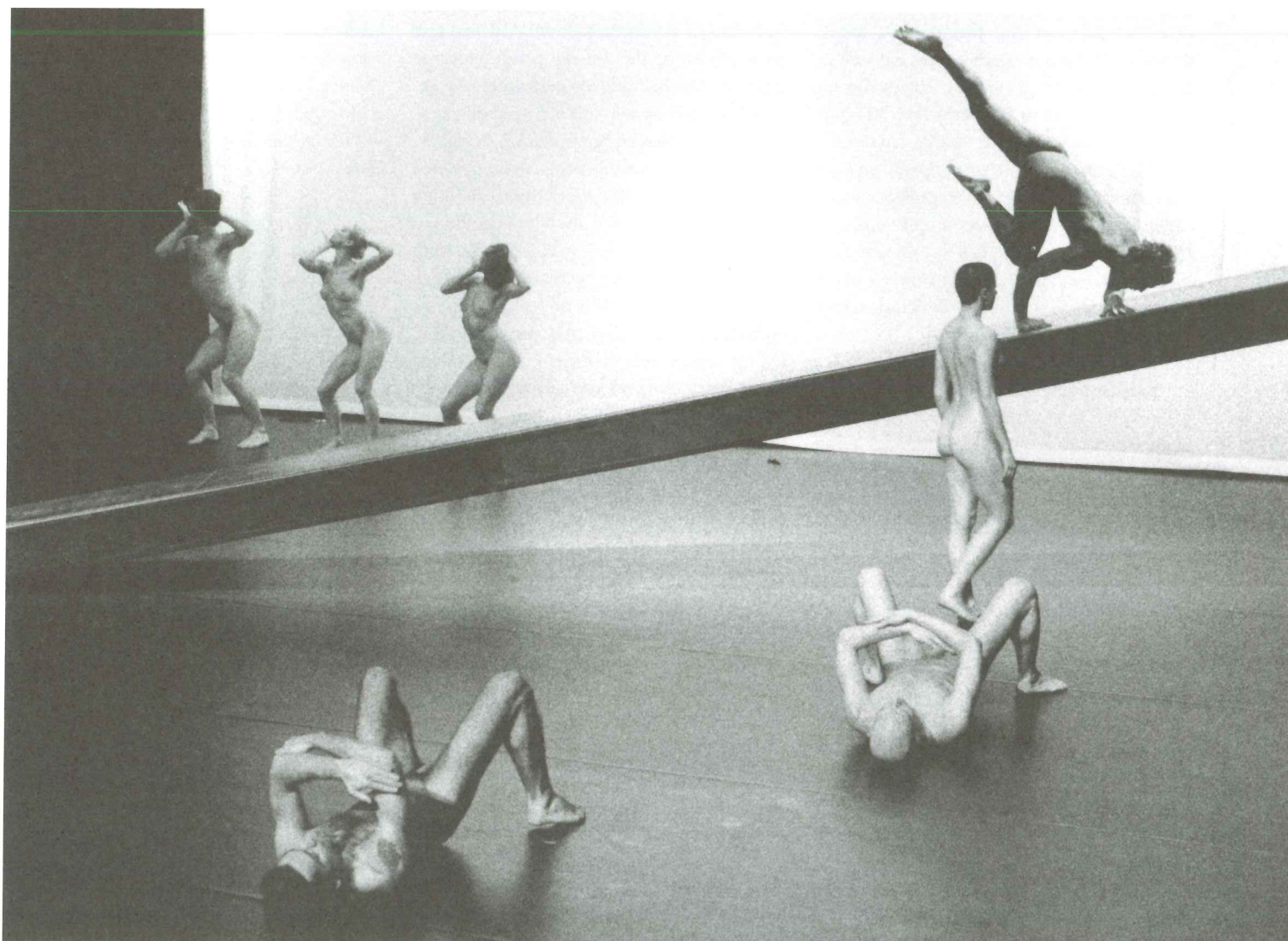
Soms weet je niet meer of er gerefererd wordt aan de man achter de camera die commando's geeft of de meester in een SM-verhouding. Uit de erotische relatie wordt juist het onevenwicht gedistilleerd. Of beter, de essentie van de erotiek wordt in de meester-slaafverhouding gelegd: geen lustgenot zonder onderwerping. De choreograaf brengt hiermee een Batailleaanse genealogie van Eros in beeld: 'De geboorte van de erotiek ging vooraf aan de deling van de mensheid in vrije mensen en slaven.'²⁷ Een naakte man met een hoed van krantenpapier op het hoofd sluit het Mapplethorpe-luik af. Hiermee verwijst Smits naar het kinderpornografisch werk van de fotograaf: een genre dat België op dit moment massaal poogt te verdringen.

De switch naar het tweede deel, *Il Ladro di Carne*, dat opgedragen werd aan Caravaggio, bevestigt dat Smits een virtuoos danserscorps ter beschikking heeft. Bewegingsmateriaal wordt

probleemloos geput uit klassiek ballet, hedendaagse en volksdans. Alles wordt feilloos aan mekaar genageld. De plooibaarheid van de danskunstenaars verraaft duidelijk een klassieke scholing. 'Elke serieuze opleiding vind ik goed. Maar ik kan niet werken met mensen die enkel een hedendaagse opleiding achter de rug hebben. Die hebben te weinig precisie. Correctheid en afwerking vind je niet terug in de *flou* van de hedendaagse dans. Jazzballet kent dan nog meer precisie. Zonder virtuositeit kan ik niet werken. Ik heb dan ook een beetje schrik van wat uit P.A.R.T.S. gaat komen. Ik hoop dat ze naast choreografen ook aandacht hebben voor dansers. Het is zo aange-naam voor een choreograaf om met mensen te werken die je alles kunt vragen. Mensen die een klassieke opleiding achter de rug hebben kunnen ook veel gemakkelijker hedendaagse danstechniek onder de knie krijgen, maar omgekeerd is dat niet waar.'

Dat virtuositeit – en de aandacht hierbij voor de klassieke ballettechniek – binnen de hedendaagse dans steeds meer aan belang wint, kunnen we ook vaststellen bij choreografen als Emio Greco, Amanda Miller en uiteraard William Forsythe. Het is juist die ambachtelijkheid die Smits uitbuit bij *Corps(e)* om zijn statement te esthetiseren. Op die manier komt hij in het Caravaggio-luik heel dicht bij diens naturalisme. Tableaux vivants worden zoals in een museum achter mekaar geplaatst. De inkleuring van het podium is daarbij rijker dan de onderkoelde zwartwitcontrasten van het eerste deel. Onder meer *Het martelaarschap van de heilige Mattheus* en *De graflegging* worden in scène gezet. Smits wisselt deze mystiek van Caravaggio's laat-Romeinse schilderijen af met een sfeer van provocatief exhibitionisme zoals die voorkomt in werken als *Sint-Jan de Doper in de wildernis* of *Amor Vincit Omnia*. In de laatste twee schilde-

Corps(e) - Compagnie Thor / Louis Alvarez

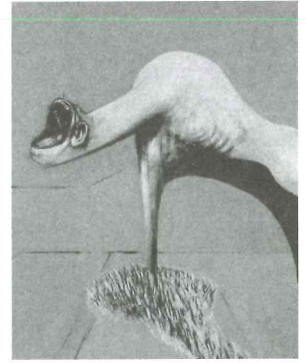
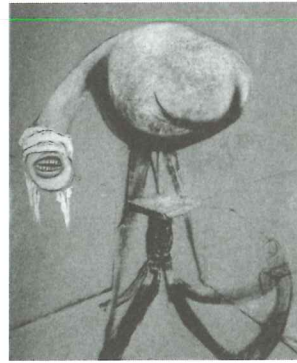


rijen kijken jonge naakte mannen de museumbezoeker uitdagend in de ogen. Het is haast onvoorstelbaar dat een dergelijke geil verleidende blik ten tijde van de Contrareformatie werd geportretteerd. Deze blik werd daarenboven nog aan heiligen toevertrouwd. De mogelijkheidsvoorwaarde voor dit soort kunst 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.