



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.