

(Ont)Roeringen / Co-Respond-Dance

Affectieve ontmoetingen en kinesthetische empathie in Butoh⁶

Arne Vanraes

Sinds de vroegste roering van de zinnen in de baarmoeder en de stroom die loopt van geboorte tot graf, bewogen door ritmes die lang voor onze tijd werden aangegeven en met energieën die over grote afstanden de eeuwigheid in vloeien, laten wij onze sporen na op de wereld en dragen we elkaars merk. Eén leven, en nog talloze meer; ze zijn alle door elkaar getekend. Het ontwerp van het enkelvoudige is altijd al ingegeven door het meervoud, het vele stroomt altijd al binnen in de structuur van het ene.

Een gelijkaardige overtuiging van de radicale intimiteit van mens en kosmos wordt uitgesproken in de esthetica van Butoh, de dans die meer dan een halve eeuw terug werd geboren uit het puin van postnucleair Japan. Sinds haar ontwikkeling in de projecten van Hijikata Tatsumi en Ohno Kazuo heeft Butoh voortdurend een filosofie van pluraliteit en alteriteit onderhouden. De Butohkunstenaar voert in de enigmatische en esoterische dans de zoektocht om het verbond met het Andere zo intens mogelijk te beleven. Die esoterie wordt evenwel al te makkelijk met het onzinnige gelijkgesteld volgens onze alledaagse (westerse) praktische noodzakelijkheden van denken: onze noties van vastgelegde subjectieve grenzen en de solide discreties van tijd en plaats. Butoh beschouwt deze structuren als het stollen van wat in werkelijkheid immer multipel en in beweging is en tracht het statische terug in te ruilen voor het dynamische, het gefixeerde voor het vloeiende, het discontinue voor het potentiële, productieve en het proces. De dans spoort het bereik van onze gewaarwording op voorbij de grenzen van wat typisch ingebeeld wordt als individuele 'subjectiviteit' en voorbij de limieten van een 'subjectief' ervaren tijd en plaats.

⁶ Ik dank prof. dr. Anneleen Masschelein en prof. dr. Paul Vandenbroeck voor hun gidsende aanwezigheid in dit onderzoek en Nourit Masson-Sékiné voor het gebruik van haar foto's.

Kort nadat Butoh het artistieke landschap van Japan bestormde, werden onafhankelijk daarvan nieuwe pogingen ondernomen op het Europese vasteland om het weefsel van de westerse filosofie en haar attitudes rond de esthetica uiteen te plukken. Deze inspanningen betroffen sommige van dezelfde aspecten die Butoh onderzocht en uitdaagde: kwesties van structureel en normatief denken, van subjectiviteit en de 'menselijke' ervaring, van beweging en energie, wording en transformatie. Zodoende werd er hernieuwde aandacht gevestigd op kennisvormen die ons informeren op andere manieren dan de conceptuele, talige registers van bewuste cognitie, via krachten en intensiteiten die onze psychocorporele gewaarwording van onszelf en onze intieme band met het universum vormgeven. Toonaangevend in deze ontwikkelingen waren de Franse denkers Gilles Deleuze en Félix Guattari. Hun ideeën brachten de fundamenteën van het logocentrisch denken aan het wankelen, zoals Butoh ondertussen wereldwijd aan het doen was op artistiek vlak.

Dit essay werpt een licht op de manier waarop Butoh de energie, de sensibeleit en de beweging aanwendt als modaliteiten van een voelen/denken in de grenszone van lichaam-geest. Hierbij wordt aandacht geschonken aan de wijze waarop de kunstvorm deze gewaarwording inzet in een esthetica van de intimiteit en de omvorming. De esthetische concepten van Deleuze en Guattari bieden een boeiend terminologisch apparaat om Butoh met de taal te benaderen, zonder die voel-denckmodaliteiten te doen instorten. Een tweede theoretische insteek is de matrixiale theorie van Bracha Lichtenberg Ettinger. Deze laat toe na te denken over voorpersoonlijke en subsymbolische registers van affect en hun psychocorporele communicatie, die verloren lijken voor een structuralistisch, binair denken (de *(Ont)Roering*/het *(En)Counterpoint* van affect). Dit discours wordt ten slotte geïntegreerd in de hernieuwde interesse vanuit de dansstudies voor kinesthetische empathie. Het doel is hier een alternatief empathieconcept voor te leggen dat, zoals in de Butohfilosofie, dialogisch en transindividueel tot stand komt; niet ego-bevestigend, maar radicaal transformerend is (*Co-Respond-Dance*).

Energie, sensibilliteit, beweging

Het reliëf van een naakte gehurkte figuur steekt vaag belicht uit het pikzwart, de gloed van zijn witgepoederde ledematen en gezicht contrasterend met de schaduw. Vanuit zijn ineengedoken positie ontketent de figuur de beweging op geankerde voeten. De armen heffen zich zijlings weg van de romp van het lichaam, terwijl de handpalmen zich openen, voor- en opwaarts kerend. Langzaam, als beladen, volgt de torso het dragende gebaar in het opstijgen, maar houdt dan weer halt, nog voor de benen zich hebben gestrekt. “De hoorns van een stier worden zwaarder...”—tien magere vingers spreiden zich nu—“...en transformeren in het gewei van een hert”. Op de bal van de voet pivoteert het bevroren lichaam traag, met nieuwe vormen vloeiend in de duistere achtergrond; “Het gewei definieert de ruimte al draaiend.” De last lijkt verlicht en de armen zakken met gebogen ellebogen en met de polsen neerwaarts gekeerd. “Dit keer trekt het gewei zich terug...” minieme zenuwtrekken schieten door de voorarmen en vluchten richting de schouders, begeleid door een enkele aarzelende voetstap, en alsnog een tweede “...ontwaakt door de piepkleine zenuwen van een vogeltje”. De nekspieren spannen zich op en de kin schokt in het rond; “de kam van een haan... een bek... de nek...”. De figuur trekt en stoot het hoofd naar achter en naar voor, in kramptrekkende knikken lopend met de hielen van de grond geheven, de benen nog steeds gebogen. Een kakelend geluid klinkt: “Een haan is geboren”.

We zien de Japanse danser Waguri Yukio in de documentaire *Butoh. Body on the Edge of Crisis* (Blackwood 1990), die zijn eigenaardige bewegingen ontleedt en ‘leesbaar’ maakt. Ook vandaag oogt de gedanst beeldtaal nog abstract en obscuur, zonder twijfel verwarrend, maar zoals Waguri met zijn dissectie probeert aan te geven, is ze verzadigd met betekenis. Zijn dans, die hij bestudeerde in de studio van zijn meester Hijikata Tatsumi, heet Butoh. Een aantal van haar karakteristieke aspecten worden gesuggereerd door Waguri’s korte choreografie: er is de voelende, wetende gewaarwording van het motorisch lijf, een betekenislaag van postuur en beweging die buiten de pure representatie valt, de lichaamsdelen die bedeed lijken met een eigen kennis, het aftasten van de horizon van het menselijke en het bezielde, het samenkomen van micro –en macropercepties om de minieme en astronomische aspecten van de kosmos

vorm te geven, het overstijgen van het individu en het opgaan in het andersworden als een doorlopende dynamiek van dood en wedergeboorte; elke beweging is als een nieuw opkomen, de kleinste zenuwtrek een ontmoeting...

Toch is het belangrijk te erkennen dat de woordelijke beschrijving de kloof tussen de gedachte beelden en de esthetische gewaarwording bij de Butohdanser en de toeschouwer niet kan dichten. De dans wordt geschaduwd door “meanings and feelings that logical language cannot convey” (Kurihara 14-15). In het Japanse Noh-theater kunnen gestileerde bewegingspatronen en symbolische *kata* de meest complexe emoties overbrengen. Dichter bij huis kan de mime objecten uit de leegte tevoorschijn halen door iconische gebaren aaneen te rijgen. Butoh, daarentegen, kan niet zo ondubbelzinnig gelezen worden. Iets schuilt in de bewegingen dat niet kan worden aanwezig gesteld door een taal die erbuiten bestaat: een betekenisvorm ligt buiten de orde van de voorstelling. Op die manier verschilt de dans van de vele linguïstische modaliteiten waaraan we gewend zijn in alledaagse sociale communicatie, met name in het moderne Westen. Susan Blakely Klein noemt dit Butoh’s schuwen van “realisme” en “symbolisme”: het verzet tegen narratieve structuren die beperkt zijn door de pure mimiek van handelingen uit de alledaagse werkelijkheid (27)—overigens opmerkelijk weergegeven door de razende, losgeslagen geschriften van Hijikata. Het lichaam in Butoh is niet gebonden aan/door ‘woorden’ in de symbolische zin. De cognitieve, interpretatieve inspanningen van de toeschouwer worden daardoor met verlamming getroffen of lezen een ‘lichaamstaal’ die de danser veelal niet wenst over te brengen. Of, zoals het in de beroemde woorden van Susan Sontag uit 1966—toen Butoh in volle ontwikkeling was—over de westerse kunstreceptie luidt: “In a culture whose already classical dilemma is the hypertrophy of the intellect at the expense of energy and sensual capability, interpretation is the revenge of the intellect upon art” (7).⁷

Het verzet van Butoh tegen de symbolische, semiotische voorstelling van externe referenten door het lichaam betekent niet dat haar choreografie geheel zonder betekenis wenst te zijn—wat iets vroeger bijvoorbeeld wel van tel was in Merce Cunninghams experimenten met de ‘aleatoriek’ van het motorische lichaam (Gil

⁷ Susan Sontag woonde enkele van Hijikata’s laatste voorstellingen bij en raakte gefascineerd door het werk van Tanaka Min midden jaren 1980 (Stein in Dils and Albright (eds.) 377). Ze verzorgde in 1997 het libretto voor een van zijn voorstellingen.

117-127). Eerder moet worden gedacht aan Sontags verwijzing naar een energetische en sensorische communicatie, zoals deze in de westerse podiumkunsten expliciet aangetroffen wordt voor Euripides en sinds Artaud. De invloed van laatstgenoemde op Butoh is groot. In een boeiende va-et-vient beweging tussen Oost en West raakte Hijikata gefascineerd door Antonin Artaud⁸, wiens iconoclasme op zijn beurt door oosterse tradities beïnvloed werd. Na het bijwonen van het Balinese theater in Parijs in 1931, begon een geschokte Artaud de talige communicatievormen die versteend waren geraakt in de westerse podiumkunsten radicaal te herzien: “Si le signe de l'époque est la confusion, je vois à la base de cette confusion une rupture entre les choses, et les paroles, les idées, les signes qui en sont la représentation” (10).⁹ Wat Artaud ervoer als de anti-mimetische “impact of the contentless sign” (Kirby 38) is de kloof waar we op wezen in Waguri's voorbeeld; het verzet tegen de afstand tussen fenomeen en woord, tussen sensatie en teken, richting een energetische oplading van het rauw materiaal en de abstracte bewegingen van het lichaam. Butoh ‘schuwt’ het realisme en symbolisme (Klein) door de inzet van een archaisch lichaam dat uit haar sociale context wordt gewrongen om de aandacht te vestigen op het onbewuste en sensitieve dat voorbij de voorstelling ligt: “Butoh taps the unconscious body by stripping the social body [...]” (Fraleigh, *Dancing into Darkness* 9). In geen geval betekent dit een ontsnappen aan de intimiteit met andere lichamen, maar net de afbreuk van grenzen van sociale ‘identiteit’ en het openstellen voor sporen van het Andere.

Die transformerende ontmoetingen zullen we moeten behandelen als we voorbeelden als dat van Waguri willen zien in vloeibare termen van wording en metamorfose in plaats van structurele termen van imitatie en representatie.

⁸ Hijikata was goed vertrouwd met het werk van Antonin Artaud, wiens *Le théâtre et son double* (1938) al in 1965 vertaald werd naar het Japans (Kurihara 25). Hij bezat een illegale kopie van Artaud's *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, wat hij als een meest dierbaar bezit beschouwde (Holborn 14). In 1984 choreografeerde hij Tanaka Min in een performance begeleid door die opname (Scheer in Cull 51).

⁹ Artaud ontbrak hier weliswaar de kennis dat de Balinese dansers uitgerekend met een zeer specifieke semiotiek, een leesbaar alfabet, dansten. Toch is het net die misvatting, dat gebrek aan taal, die hem tot zijn belangrijke interpretatie van het theater als een kosmisch, energetisch gebeuren hebben geleid.

Cruciaal is dat de sensibiliteit en de multipliciteit erkend moeten worden als voel-denckmodaliteiten in Butoh. Hierbij zijn concepten nodig die niet betekenen dat een talige benadering die modaliteiten altijd al miskent. We vinden in dit verband terminologische bouwstenen in de wordingsfilosofie van Gilles Deleuze en Félix Guattari en hun latere conceptualisering van het begrip *affect*.

(Ont)Roering / (En)Counterpoint

Over Gilles Deleuze, die nomadische denker die door zwakke gezondheid zo weinig kon reizen, valt nergens te lezen of hij Butohvoorstellingen heeft bijgewoond of apprecieerde. Zijn vriend Félix Guattari daarentegen was een groot bewonderaar van de kunstvorm en heeft Japan meermaals bezocht. Nadat hij in 1984 een performance bijwoonde van Tanaka Min in Parijs, schreef Guattari een gedicht ter ere van de danser (Guattari, *Les anées* 159; Genosko 128-9). De twee traden vervolgens in dialoog en verzamelden hun gesprekken in een essay gepubliceerd in 1985 (Guattari, *Tokyo* 93).¹⁰ Tot nog toe weinig besproken in academisch onderzoek zijn overigens de voorstellingen die Tanaka gaf – en de indrukwekkende opnames door Joséphine Guattari en François Pain die daarvan beschikbaar zijn – in de psychiatrische instelling La Borde, waar Guattari altijd actief was. Hoewel de vergelijkende literatuur relatief schaars is, is naast de biografische band de theoretische affiniteit tussen Butoh en de Deleuzo-Guattariaanse filosofie sterk.¹¹ Michael Hornblow geeft aan: “[...] Deleuze and

¹⁰ Het essay *Kousoku to zen-en: agencement 85* (Engels: ‘Velocity of Light, Fire of Zen: Assemblage 85’) verscheen in het tijdschrift *Shuukanbon* 32 (juni 1985) (Genosko 129). Rond die periode werd ook *Anti-Oedipus* beschikbaar in Japan.

¹¹ De vroegste onafhankelijke studie die het onderwerp van Butoh en de concepten van Deleuze en Guattari samenvoegt, is wellicht Claudia Flammins thesis uit 1996 die Deleuze en Guattari’s Artaudiaans concept van het Lichaam zonder Organen bespreekt in het werk van Min Tanaka’s dansgezelschap *Maijuku*. Beïnvloed door deze studie richtten leden van Bodyweather Amsterdam, voornamelijk Frank Van de Ven en Rolf Meesters, het praktische en theoretische onderzoeksproject ‘How do you make yourself a dancing Body Without Organs?’ op in 1997—een project dat minstens tot 2004 actief bleef. In 2004 schreef Michael Hornblow een thesis over de materialistische Deleuzo-Guattariaanse filosofie en Hijikata’s *butoh-fu* methode, wat leidde tot een publicatie twee jaar later. In een boek uit 2007 van Vida Midgelow wordt er kort verwezen naar de wordingsfilosofie in de lichaamsopvatting van Butoh en de affiniteit met Deleuze en Guattari hun theorie. Pas

Guattari offer a rich conceptual toolbox for theorising *butoh* [...]” (Hornblow 27). Hun ideeën bieden inderdaad een opmerkelijk goed geschikte metataal om de esthetische filosofie van Butoh te benaderen, zonder haar eigenaardigheid en culturele complexiteit aan te tasten. In wat volgt, behandelen we de relevantie voor de Butohstudie van het Deleuzo-Guattariaanse affectconcept.

Met de discussie rond affectiviteit wordt, beknopt samengevat, de betekenisruimte van de psychocorporele roering benaderd. Affecten zijn sensaties die zich in de grensruimte van de lichaam-psyche afspelen, wanneer we bewogen worden door impulsen die buiten de greep van ons bewust, vertrouwd kennisapparaat vallen. Ze zijn van een te basale sensibele aard om als bewuste gevoelens op te treden, maar psychisch te complex om samen te vallen met een eenvoudige motoriek van het lijf. Hoewel dergelijke affecten de ‘duistere voorbode’ (“*précurseur sombre*”, Deleuze, *Les années* 156) kunnen zijn van emoties of ideeën,¹² zijn ze qua affect (nog) niet kenbaar als gedifferentieerde structuren. Baruch Spinoza beschreef al in zijn *Ethica*, hoe we deze affectieve ‘roeringen’ conceptueel niet concreter kunnen maken dan ‘iets gebeurt’, ‘een verschuiving vindt plaats’, ‘iets wordt aan iets gedaan’ (*ad-facere*: doen aan) (zie onder andere de derde definitie uit deel drie van Spinoza’s *Ethica* 70). Een energie wordt ervaren, maar niet als bewuste perceptie.

De uitdaging van dit concept voor het westerse denken, en de aanhoudende polemiek errond in de humane wetenschappen, is hiermee dan ook duidelijk: structuur, zoals de revolutionaire interpretaties van Brian Massumi verdedigen, is antithetisch aan affect, dat noodzakelijkerwijze in termen van beweging, transformatie en fluctuering moet worden gezien. Daarom ontsnapt affect aan het semiotische symbooldenken en de mimetische ‘betekeniszucht’. Subsymbolisch, precognitief, onbewust en preconceptueel is affect desalniettemin als denkmodaliteit te beschouwen. “*Tout mode de pensée en tant que non représentatif sera nommé affect*”, verklaart Deleuze in één van zijn populaire lezingen te Vincennes (Webdeleuze.com, online). Niet ‘wat stelt een teken aanwezig?’, maar wel ‘wat doen tekens met ons?’ is de vraag die Deleuze en

in een boek van Laura Cull uit 2012 werd er een volledig hoofdstuk gewijd aan dit aspect van de wording in Butoh, met verwijzingen naar het affectconcept.

¹² Voor een Nederlandstalig overzicht van esthetisch affect met meer aandacht voor de relatie met emotie zoals ze bestudeerd wordt in de cognitieve –en neurowetenschappen, zie: Masschelein, Steenbergh en Vanraes).

Guattari zich stellen, wanneer ze het over de kunst hebben (zie *L'Anti-Cedipe* (1972) en *Mille-Plateaux* (1980))¹³. Ook die kunstwerken die symbolisch, mimetisch, figuratief etc. zijn, worden altijd verdubbeld door intensiteiten en krachten die de ervaringslagen van het lichaam affectief bewegen en die we niet concreter gewaarworden dan verschuivingen in ons energetisch vermogen tot handelen en bewegen.

Een eerste van twee cruciale attributen van affect die we hier abstraheren, luidt dan: affectieve betekenisregisters zijn 'assignifiant' (Fr.), 'assignifying' (Eng.), *niet-betekenend*—maar niet 'betekenisloos'. Ten tweede, is affect naast *niet-betekenend* ook *niet-persoonlijk*. Doordat affecten nog niet of niet meer kenbaar zijn als bewuste staten van gevoel of cognitie, kunnen ze niet gevat worden binnen de vertrouwde subjectieve grenzen van het individu. Affect is noch eigendom, noch eigenschap (Eng. 'property'); het kan niet geassimileerd of geïdentificeerd worden als persoonlijke structuur. Eerder moet affect radicaal als een *effect* van Andersheid worden gezien: het wordt *geproduceerd* door een Deleuzo-Guattariaanse 'ontmoeting'—i.e. een samenkomen zonder conceptuele herkenning—; een autonome tussenruimte die door gene zijde wordt gekoloniseerd.¹⁴ Affect valt dus altijd al buiten het kluwen van het individu en is als voorpersoonlijke, psychosomatische inwerking van Andersheid altijd al transformerend: "Affect is thus essentially a pre-personal category, installed "before" the circumscription of identities, and manifested by unlocatable transferences, unlocatable with regard to their origin as well as with regard to their destination" (Guattari in Genosko 158).

Eenvoudig is het dit: iets schuilt in het kunstwerk dat ons paradoxaal 'boeit'; een fascinatie waarmee het kunstwerk haar toeschouwers tezelfdertijd beweegt en met verlamming slaat. Een pulserend element trekt ons binnen in een ontmoetingspunt, maar wanneer we de bewuste stap zetten om het te benaderen, trekt het zich weg in een contrapunt. Wanneer we de beweging willen doen

¹³ Christel Stalpaert formuleert het in navolging van Deleuze en Guattari als volgt: "Niet de vraag 'wat betekent het?' stond hierbij centraal; ik wilde mijn verwondering gronden in de vraag 'hoe werkt het?' (Stalpaert 160). Voor de rol van interpretatie in betekeniscreatie, zie ook Deleuze en Guattari 143-44.

¹⁴ Hierbij Claire Colebrook over een Deleuziaanse kunstopvatting: "[...] we need to see works [of art] as *productive* of meaning, and not as expressive of some pre-given 'message'" (Colebrook 148).

staande houden met de ambitie haar te (be)vatten en te willen inpassen in het vertrouwde persoonlijk archief van onze ervaring, houdt ze op zichzelf aan ons te communiceren. Hoewel deze pulsies hoogst communicatief en zinvol zijn, kan de vraag ‘wat betekent dit?’, zoals in de symbolische functie van de taal, hun energie niet vangen. Affectieve roering, conceptuele inertie. *(Ont)Roering/ (En)Counterpoint*. De esthetische gewaarwording van dergelijke affectieve sporen van alteriteit moet daarom open en verwelkomend geconfronteerd worden, voorbij de dominante dyades van subject/object, ik/Ander, binnen/buiten, aanwezig/afwezig, lichaam/geest, actief/passief, vorm/inhoud etc. De attributen van de affecttheorie lenen zich naar mijn mening goed om de omvormingsaesthetica en de wordingsfilosofie van Butoh te belichten. Hoewel het een absolute misvatting zou zijn dat Butoh geen symbolische of zelfs narratieve betekenislagen kan bevatten, bestaat de eigenaardigheid van de postdramatische kunstvorm *avant la lettre* in haar sterk sensibele en affectgeladen dimensie. Ook wanneer een Butohperformance expliciet rond een dramatische tekst is opgebouwd – zoals in de eerste Butohvoorstelling, Hijikata’s *Kinjiki* (1959), gebaseerd op Mishima Yukio’s roman van dezelfde titel –, draagt de poëtische kern typisch een niet-semiotische betekenisoplading. Eguchi Osamu van het gezelschap *Hoppō Butō-ha* omschrijft het als volgt:

Butō is like poetry in that it, in its very essence, resists the substitutive function in which words are used to express some *thing*. In poetry it is the words, in Butō it is the body—the body’s movement encloses within *itself* the extreme point which it must seek, while, at the same time, by twisting, jostling, and touching it opens up a unique symbolic space to enfold both the reader and the spectator. Needless to say, within that symbolic space, any explanation which takes the form, ‘this means so-and-so,’ becomes meaningless. The order of values which the register has built up so assiduously, turns to nonsense in a moment. (Eguchi 89-90)

De anti-mimetische taal waar Eguchi naar verwijst, wordt bewust bestudeerd in de pedagogie van Butoh. Een duidelijk voorbeeld hier is de Japanse onomatopée. Volgens het structuralistische betekenismodel is de onomatopée een *re-*

presentatie die de buitentalige referent op iconische wijze aanwezig stelt in de taal. Wat voor Butoh belangrijk is, wanneer ze bewegingen baseert op onomatopeën, is dat deze formele mimiek een fysieke sensatie van het fenomeen evoceert. In één oefening, bijvoorbeeld, moet de Butohleerling dansen als een ‘natte vod’.¹⁵ In de Japanse taal bestaat een onomatopee voor dit object die in de danser een sensatie stimuleert van gewichtig worden, nat, zweterig... (Kurihara 15). De referent wordt hier dus niet langs de omweg van de taal en de cognitie, namelijk als grammaticaal object, ge-re-presenteerd, maar informeert de danser direct met haar materiële kwaliteiten op psychocorporeel niveau. Het *Ding an sich*, wat volgens de psychoanalyse door/qua affect wordt gecommuniceerd, wordt benaderd via de sensaties, de intensiteiten en energieën die uit haar ontmoeting vloeien. Dit vinden we eveneens terug in Hijikata’s *butoh-fu* methode, waarbij de meester op een trom slaat terwijl hij vele honderden woorden uitroept, die vaak natuurbeelden oproepen. Door het dansen wordt de student langzaam de sensibele indruk van die beelden gewaar en probeert hij/zij die te belichamen.

Hier staan we opnieuw bij de kloof die in het voorbeeld van Waguri’s imitaties onoverbrugbaar was. Anders dan de logica van splitsing/assimilatie in structuralistische, fallo(go)centrische betekenismodellen, ziet de omvormingsaesthetica van Butoh de imitatie en de wording niet als het absoluut inwisselen van één staat voor een andere staat—de “substituerende functie” van de taal waar Eguchi op wijst. Uiteraard heeft de danser niet de absurde pretentie te weten wat het betekent een haan te *zijn*, een natte vod te *zijn*... In Butoh, als bij Deleuze en Guattari, primeren de wording en de multipliciteit op de categorie van het zijn en de singulariteit. Het ‘doel’ van de metamorfose is niet de conceptuele greep van een zijnstoestand of objectieve eigenschap/toegeëigend object (de ambigüiteit van ‘property’), maar wel de transformatie zelf. Eerder dan een lineaire ‘fase’ tussen begin en eindpunt, verloopt de wording als het voortdurend produceren van verschil. De Butohka treedt al dansend in de autonome tussenruimte van affect die *virtueel* blijft en niet geactualiseerd wordt als concept: de affectieve site is zwanger met het zaadje van de oneindige

¹⁵ Juister is: ‘een natte vod dansen’.

potentialiteit.¹⁶ De ontmoeting *zou kunnen* in alle richtingen exploderen en gekristalliseerd worden tot kwalitatieve structuren zoals persoon, plaats, tijd, emotie, idee, etc. Wanneer Waguri in zijn gehurkte positie zit vooraleer hij de dans ontketent, beweert hij te vertrekken vanuit ‘één zaadje’, “How it will develop, I do not know.” (Blackwood).¹⁷ Hoe word je een haan? Hoe word je een natte vod? Een woestijn, een oceaan? Een luis, een paard? Een moeder, een foetus? Een Lichaam zonder Organen? Door actief-passief met het ding in ontmoeting te treden en jezelf verwelkomend open te stellen voor de psychocorporele, affectieve sporen van Andersheid die voorbij de drempel van de interpretatie (*niet-betekenend*) en het individu (*niet-persoonlijk*) ontkiemen. Een fundamentele voorwaarde voor Butoh is dan ook dat de danser de greep van de persoonlijke subjectieve structuur loslaat en de ego-ballast van zich afwerpt. De sensibele benadering tot de levendige, affectgeladen materie houdt onvermijdelijk in dat men het verlangen—wat Deleuze en Guattari bekritisieren als een bezittend ‘désir’ dat gericht is op het singuliere object—opgeeft om de eigen spelregels op te leggen aan de ontmoeting. Structuur drukt haar fatale stempel op het transformatieproces; het (fallische) splitsingsdenken (ik vs. de Ander, subject/object, vorm/inhoud etc.) richt het mes op het potentieel voor affectieve betekenisoverdracht. Eerder moet de sensatie uit het weefsel van de individualiteit worden gewrongen als iets vloeibaar wat voorbij de grenzen van de ‘eigen’ ervaring kan stromen. In de westerse dramatheorie vinden we dit in Nietzsche’s *Geburt der Tragödie* terug als het exploderen van het ‘principium individuationis’: het verwerpen van de Apollinische illusie van de essentiële eenheid van het zelf die ons blind maakt voor ons verbond met elkaar en het universum.

¹⁶ Zie hier Dee Reynolds’ concept *the dance’s body* (naar Vivian Sobchacks *the film’s body*): “[...] I coin here the expression ‘the dance’s body’ to designate a body that is not identified with a fixed subject position of either performer or spectator, but which is both ‘here’ and ‘there’, invested as subject and object in the shared materiality and affective flow of choreographed movement” (Reynolds in Reynolds and Reason (eds.) 123).

¹⁷ Ook bij Artaud leest men al het ideaal van podiumkunst als “la virtualité du possible” (38).

We kunnen hier een nieuwe¹⁸ stuwende impuls in het Butohonderzoek betrekken: de revolutionaire en noodzakelijke matrixiale theorie van filosofe, psychoanalytica en kunstenaars Bracha Lichtenberg Ettinger. In haar kunstwerken en haar theoretisch schrijven ontwikkelt Ettinger sinds de late jaren '80 een pre-Oedipaal (Freud) en sub-Symbolisch (Lacan) moment van subjectwording en betekeniscommunicatie. Als aanvullend alternatief op de traditionele psychoanalytische aannames beschrijft zij een relationeel model van subjectiviteit dat niet vertrekt vanuit de fantasie van een oorspronkelijke eengemaakte staat van *ik* en *niet-ik* die vervolgens bemiddeld wordt via economieën van afsplitsing of versmelting. Voor het spiegelstadium en de taalverwerving vindt er intra-uterien al een complexe uitwisseling plaats van betekenisvolle subjectieve elementen tussen de mede-opkomende ('co-emerging', Ettinger) baby-in-ontwikkeling en de moeder-in-wording. Deze complexe grensruimte van 'transferentiële' ontmoetingen duidt zij aan met de bio-culturele metafoor van de matrix (baarmoeder). Het is een site van voortalige, subsymbolische en voorpersoonlijke uitwisseling van affect, die impliceert dat de partners elkaar noch afstoten noch opslorpen. Het kind en de moeder kunnen elkaar dan wel nog niet conceptueel bezitten of op fallocentrische wijze assimileren met het ik, zij treden toch in een betekenisvolle affectieve ontmoeting (*(en)counterpoint*) met de Ander die niet hopeloos verloren is – wat Ettinger bedoelt wanneer ze de Ander als 'm/Other' schrijft. Vanaf het prille begin is de subjectiviteit dus altijd al dialogisch, eerder dan individualistisch; een relatie die Ettinger trans-subjectief noemt, eerder dan inter-subjectief.

Fascinerend aan Ettingers concepten is dat zij, in tegenstelling tot bijvoorbeeld Julia Kristeva's *chora*, zowel theoretisch als artistiek probeert te onderzoeken hoe de matrixiale betekenisruimte niet wordt afgesloten in het volwassen leven, noch zou gecommuniceerd worden als psychose. Zoals de Butohoefeningen goed illustreren, kan de kunstenaar affectieve sporen van andersheid loswrikken door de inzet van een soort taal die, buiten de orde van de voorstelling en de werking van de cognitie om, sensorische/lichamelijke informatie meedeelt – een kennisvorm die Ettinger formuleert als een soort 'feel-knowing', of, naar de matrixiale metafoor, een 'co-naissance'. Om een dergelijke esthetica te

¹⁸ De samenwerking van prof. dr. Paul Vandenbroeck met Petra Sandra Vermeersch vormt een uitzondering.

bespreken, ontwikkelt zij een werkbaar neologistisch begrippenapparaat. Haar borderline-concepten denken niet in structuralistische/ fallo(go)centrische binaire termen (zie boven: de “dyades”) die in het teken staan van individualistische creatie. Ze maken een dialogisch relationele ethico-esthetica bespreekbaar. Werken met transsubjectieve affecten betekent dat het *ik* van de kunstenaar niet probeert de ander als passief object van zijn/haar activiteit aanwezig te stellen (*re-presentatie*). Wanneer de kunstenaar, zoals de Butohdanser, esthetisch materiaal selecteert dat affectieve intensiteiten oproept wanneer zij/hij in de tussenruimte van de voorpersoonlijke ontmoeting treedt, is de creatieve handeling altijd al een werk van ‘co-poësis’ (zie o.a. Ettinger, *Copoiesis*). De reciprociteit van affect maakt het dansen tot een gebeuren van ‘metramorfose’ (*metrum*: baarmoeder) waarbij de danser de begrensdheid van het individu overwint (Ettinger: “self-fragilization”, zie o.a. Ettinger, *Fragilization and Resistance*).

Een dergelijk uitwissen van het biografisch merk van identiteit en individualiteit doorstroomt de Butoh esthetica—en was ook al manifest aanwezig in Artaud zijn theater van de wreedheid. De omvorming impliceert het verwelkomend uitreiken naar wat voorbij de ingebeeelde grenzen van het ik ligt. Het is een abstractie die wordt ervaren als een bevrijdend loslaten, wat al in de vroegste projecten van Hijikata en Ohno bestond en overleefd in de meest diverse manifestaties van de dans vandaag.¹⁹ Ohno Kazuo sprak bijvoorbeeld vaak over “[...] the “freedom” of the dancer”, wat moet begrepen worden in de oosterse zin: “it does not mean “free will,” but rather shaking off the confines of free will, liberation from narrow thoughts and individuality” (Viala and Masson-Sékiné 22). Hij moedigde zijn

¹⁹ Het loont hier op te merken dat ‘individualiteit’ en ‘identiteit’ voor de cultuurcrisis van de Tweede Wereldoorlog zeer on-Japanse concepten waren. De specifieke manier waarop de eerste Butohdansers van post-nucleair Japan individualiteit met noties van vrijheid in verband brachten, verschilt bijvoorbeeld drastisch van de aanpak bij jonge kunstenaars uit de literatuur, die met hun opvattingen piekten in de jaren ’70 en ’80. Deze auteurs verzetten zich tegen het gemeenschapsideaal van traditioneel Japan en verlangden een socio-culturele individualiteit die ze vonden door de oversteek te maken van de Stille Oceaan, en inspiratie te zoeken in het westerse identiteitsbeeld – tot op vandaag wordt in de Japanse taal het tekenende gairaigo (‘leenwoord’) *aidenti* gebruikt. Waar schrijvers – kunstenaars van een logisch medium! – op de crisis reageerden met een trechterbeweging naar het ik toe, wilden de Butohisten het speelveld van de subjectiviteit net opentrekken tot de astronomische ruimte van de kosmos.

studenten dan ook aan om door deze opgave en bevrijding te worden als “the creator of the world, he who has no identity, he who has existed before the appearance of the individual” (Ibid. 55). Ashikawa Yoko, de studente waarmee Hijikata het nauwst samenwerkte, verklaart gelijkaardig hoe haar meester “many dancers within himself” had (Ashikawa 20). Zijn hele poëtische intentie was gericht op het ontsnappen aan het concrete zelf:

Through the process of metamorphosis, Hijikata sought to undermine the basis of individualism and the rational subjectivity he associated with western philosophy and imposed modernity. He attempted to eradicate a fixed and unified subject position by constantly transforming his performing body. (Hollidge and Tompkins 138)

In de affectgeladen atmosfeer van Butoh ondergraaft de categoriale, normatieve bezittingdrang van het individu haar eigen verlangen (*désir*); niets valt er te winnen. De Butohist kan, zoals vermeld, onmogelijk de singuliere essentie van het haan-zijn discreet maken en conceptueel met zichzelf assimileren. De representatie, de terug-aanwezig-stelling, faalt want de denkcategorie van het Zelfde stoot op haar grenzen. Een veel grotere rijkdom vindt de danser wanneer zij/hij zich openstelt tot het ontmoeten van de multipliciteit, de assemblages van het altijd-meer-dan-één, wat Lisa Blackman in haar affectstudie beschrijft als de paradox van “the one-yet-many“ en relevant aan wat in Ettingers teksten wordt aangeduid als ‘severalty’. Het is inderdaad een kwestie van rijkdom, van het virtuele en van potentieel, van hoeveel men zichzelf toelaat gewaar te worden wanneer men de sluier van de individualiteit van zich afwerpt: “[...] since I want to live myself to the fullest, there is not “I” or “me,” vertelt Tanaka Min (in Holborn 48).

Wat men daarom vaak aantreft in Butoh is een bewust streven om op de stappen van het individu en de persoonlijke belasting terug te komen richting een toestand die we eerder beschreven als ‘archaisch’, maar nog beter wordt gedekt door Bracha Ettingers matrixiaal concept. De danser daalt af naar een *virtuele* plaats voor de ingebeelde begrenzingen van het ego zich voltrokken hebben. Mark Holborn schrijft in die context over de origine van Hijikata’s Butoh: “Butoh has a primordial quality. It is dark. It is generated somewhere in the

lower strata of the subconscious, in the murky areas of personal prehistory. Memory is its source” (8). Als een spectraal pentimento dat schemerend de oppervlakte van een schilderij bespookt, worden de ervaringslagen van het lichaam geroerd door een onbenoembare energie die niet concreet werd gemaakt. Een virtueel spoor van Andersheid dat zich nooit versteend heeft als persoonlijke eigenschap wordt affectief aangeroerd door het uitwissen van de identiteit. “Dancing freely means giving up the notion of oneself, reverting to the original memory of the body, and discovering the soul stifled within”, aldus Ohno (Viala and Masson-Sékiné 22).

Een illustratie van een dergelijke psychocorporele tabula rasa toestand die terugkeert in Butoh, en tevens de matrixiale metaforiek inspireert, is die van de zuigeling en het kind. Van Ashikawa Yukio, die hier spreekt over haar mentor na zijn terugkeer uit afwezigheid in 1970, kunnen we lezen: “It was from this period that he decided not to think too much, but to be more like a child, with less concern for self-identification” (Ashikawa 16). In het ongeboren subject en het kind-zijn vonden de dansers het voorbeeld van een bijna absolute rijkdom van precognitieve, voortallige esthetische gewaarwording en “the primal body *simpliciter*” (Fraleigh, *Dancing into Darkness* 23). Vergelijkbaar met wat Ettinger conceptualiseert, vonden zij in de archaïsche sfeer van het nog niet geboren kind een ontogenetische toestand van het bestaan in de wording en een voortdurend complex aftasten van subjectieve grenzen in een affectgeladen ontmoeting.²⁰

Daar wil de dans plaatsvinden: in de autonome, virtuele, ‘matrixiale’ ruimte van de transformatie, wat met het Japans kan worden aangeduid als het spatio-temporele tussenin, genoemd “Ma” (Blackwood). Dansen betekent onstabiel zijn, complex, herboren worden en heruitvinden, voorbij het individualiteitsprincipe (Nietzsche) treden, voorbij het zelf-referentiële assimileren van de Ander, open

²⁰ Het is belangrijk te herhalen dat de affectieve en de cognitieve dimensies, de matrixiale en de fallocentrische sfeer elkaar niet uitsluiten, maar als parallelle betekenisregisters kunnen bestaan. Ook uiterst mimetische media kunnen dragers zijn van affect. De “terugkeer” naar een archaïsch moment moet daarom ten dele als ‘metaforisch’ (*metapherein*: overdragen, transfereren) worden gezien; blijvend productief. De affectieve ontmoetingen zijn niet een soort “reculer pour mieux sauter” (Masschelein, Steenbergh en Vanraes), waarbij affect enkel te vinden is in vervallen primordiale staten.

zijn en verwelkomend, zich actief passief opstellen.²¹ De lichaamsopvatting van Butoh correspondeert met die visie. Het lichaam in Butoh is, zoals Fraleigh het stelt, “fluid and cyclic”, betrokken in “identity in the making” (*Butoh* 47). Kasai Toshiharu meent: het lichaam is “not a solid object, but a soft container of liquid” (Kasai 312). De Vlaamse (Butoh)danseres en beeldende kunstenares Pé Vermeersch, die de dansvorm bestudeerde in Japan onder onder andere Tanaka Min en de antroposofische aanpak van Kasai Akira, beschrijft het als “een week lichaam, als van een mossel” (Vermeersch).



Ashikawa Yoko in
Breast of Japan.
Nourit Masson-
Sékiné, 1982.

²¹ Kasai Toshiharu benadrukt hier hoe ‘passiviteit’ in Butoh geen negatieve connotatie draagt, maar moet gezien worden als: “[...] a positive openness and readiness for foreign stimuli to arise, either from outside or from within” (Kasai and Parsons 260).



Uit *The Book of Five Rings* van dansgezelschap Dairakuda-kan. Nourit Masson-Sékiné, 1985.

We treffen deze mutabele benadering al aan de oppervlakte aan, in de stilistische presentatie van het lichaam – die bij een breed publiek goed gekend is, en, erg jammerlijk, buiten de Butoh esthetica is getreden als pure, lege stijl.²² De oude meesters van de (ankoku) Butoh waren herkenbaar als uitgemergelde figuren met scherp gedefinieerde spieren en beenderen die hard opdrukken tegen de huid. Veelal waren zij naakt (en onthaard), gekleed in enkel een schaamlap of in monochrome gewaden die zich als abstracte vormen over de duistere scène voortbewegen. Het meest prominent en herkenbaar is de Butoh maquillage: het

²² Butoh kan nooit gereduceerd worden tot een stijl of gimmick en wordt paradoxaal het best gedefinieerd door haar weerstand tegen definitie. Haar esthetische concepten vormen precies een vruchtbare grond waaruit telkens nieuwe vormen kunnen groeien, en daarom worden in huidig essay vooral enkele stichtende figuren herhaaldelijk geciteerd. Het is niet het doel Butoh met deze figuren gelijk te stellen, of met het discours rond affectiviteit het dansen te herleiden tot directe lichamelijke interacties, maar wel het omvormende en ondefinieerbare potentieel te onderstrepen.

lichaam is van top tot teen bedekt met het witte poeder van vermaalde zeeschelpen of rijstkorrels dat afbladdert bij het dansen. Op die manier konden de dansers een zin overbrengen van een fantoomachtige figuur die zweeft tussen leven en verval. Geboorte, leven, dood en wedergeboorte, het verschil als ontologische eigenschap, worden telkens opnieuw geproduceerd. De verschijning van de Butohka is daarom ook werkelijk een *verschijning* en tegelijkertijd een *verdwijning*: een concomitant opkomen en wegdeemsteren, relevant aan wat Deleuze en Guattari “devenir imperceptible” noemden.²³ In haar sterke Butohstudie citeert Laura Cull hierbij Miguel de Beistegui, die de Deleuzo-Guattariaanse wording eerder interpreteert als een de-formatie (dus vloeibaar worden) dan als een transformatie tussen twee statische, stabiele lichamen (119) – dit roept ook het Ettingeriaans onderscheid op tussen inter-subjectiviteit en transsubjectiviteit.

In die lijn is het overigens niet geheel juist te stellen dat er ‘met’ het lichaam wordt gedanst. Op het niveau van affect wordt het lichaam eerder zelf, keer op keer, opnieuw gedanst.²⁴ Het ego wordt bijna letterlijk uitgewist en het lichaam wordt teruggewonnen in de anonieme, voorpersoonlijke solidariteit van haar naaktheid, zodat het voorbereid wordt voor nieuwe inscripties en transformaties – of het nu Hijikata’s perversie is, Ohno’s androgynie, de opzichtige absurde kostumering van Byakko Sha, de economie van Sankai Juku, of de naaktheid van Tanaka Min. In dit verband meent Hijikata: “[My naked body] will be allowed to pass without any inspection of my personal effects [...]” (Hijikata 45).²⁵

²³ De Butoh esthetica is in dat opzicht ook expliciet relevant aan het schilderwerk van Bracha Ettinger, dat zich op de grens van de figuratie en de abstractie bevindt. Op verschillende plaatsen werd haar werk al besproken in termen van *verschijning* (Massumi, *Painting* 201) en het concept *apparition* van Duchamp/Lyotard (zie o.a. Buci-Glucksmann; Pollock 24).

²⁴ Gelijkaardig stelde Tanaka Min, na al dansend door Japan te zijn gereisd voor zijn *Hyperdance* project uit 1977: “I dance not in the place, I dance the place” (Holborn 14). Die uitdrukking werd door Félix Guattari ten volle begrepen, en hij citeerde ze in het gedicht dat hij aan Tanaka opdroeg (*Les années* 159).

²⁵ In dit poëtisch engagement met de naaktheid, werd Hijikata beïnvloed door Georges Bataille die de naakte toestand van het lichaam expliciet verbond met de ego-opgave en een ontologie van de wording. Hijikata citeert hier Bataille: “Nakedness offers a contrast to self-possession, to discontinuous existence, in other words” (Hijikata in Kurihara 45).

Co-respond-dance

Een onoverbrugbare zee woelt tomeloos tussen de kustlijnen van identiteiten, waar ze subjectieve graantjes opneemt en na een wild kolkend dansen weer afzet. Langzaam krijgen continenten nieuwe vorm. In de tussenruimte van dat vloeibaar lichaam, in die matrix, hebben we Butoh gesitueerd als omvormend gebaar van zelfovergave. De kern van de Butoh esthetica bevat anti-mimetische betekenisregisters in ervaringslagen van lichaam-psyche die van een voorpersoonlijke, potentieel (virtueel) deelbare aard zijn. Deze attributen resoneren met het concept van *kinesthetische empathie* dat recent terug opgediept werd in de danswetenschappen en ons begrip van de transindividuele relaties in Butoh kan bevorderen.

Het lichaam in Butoh, zo wordt steeds herhaald, is een *ervarend* lichaam. Het lijf voelt, het lijf weet, en dat doet het door beweging en positie. Het lichaam beweegt – het is kinetisch – en het ervaart – het is esthetisch (*aisthētikos*: met de zinnen gewaarworden).

When I think of my body and ask what it does to earn that name, two things stand out. It *moves*. It *feels*. In fact, it does both at the same time. It moves as it feels, and it feels itself moving. Can we think a body without this: an intrinsic connection between movement and sensation whereby each immediately summons the other? (Massumi, *parables for the Virtual* 1)

De terminologie van kinesthesie werd voor het eerst uitgewerkt in 1880 in het groeiende veld van de neurofysiologie als een medisch, wetenschappelijk concept. Daar dekte het nieuwe bevindingen over onze sensomotorische gewaarwording van beweging en positie in relatie tot onze omgeving. Kinesthesie beschrijft zulke ruimtelijke informatie als snelheid en dynamiek, locatie en postuur, proximateit en zwaartekracht.²⁶ Meer dan een abstracte mechanische

²⁶ Met betrekking tot het attribuut zwaartekracht treft men in veel literatuur een verwarrende verhouding aan tussen kinesthesie en *proprioceptie*, een concept dat binnen de twintigste eeuw erg fluctuerende interpretaties heeft gekend met grofweg volgende drie

motor is het lichaam via de zenuwreceptoren in zijn spieren en gewrichten een wetend en voelend iets. Die kennis wordt een leven lang opgedaan en getraind; het bewegend lichaam is altijd aan het bijleren, altijd aan het onthouden wat het heeft opgestoken en wordt altijd geconfronteerd met de grenzen van wat het nog niet heeft ondervonden en elk gefaald memoriseren. Van de prenatale kinesthetische band met de moeder, en haar troostende borst-aan-borst omhelzing (een dubbel *dragen* dat Bracha Ettinger momenteel uitwerkt in haar *carriance* concept; Ettinger, *Demeter-Persephone Complex* 21; Kinsella), de evenwichtsoefening van het hoofd te leren opheffen, rechtop te zitten, te kruipen en te wandelen, tot het galopperen van volwassen vingers over het toetsenbord om een artikel uit te schrijven... Het lichaam leert en kent, vergeet en is onwetend.

Die lichaamskennis/belichaamde kennis en haar complexe feedback en relaisprocessen met het brein vormen een communicatieve synergie die relevant is voor danscontexten – het kinesthesieconcept stond bijvoorbeeld al vroeg centraal in de danstheorie van John Martin (onder de naam “metakinesis”), en later in de esthetica van Mary Wigman. Het is een diepgelegen sensomotorische basis voor de onbemiddelde en viscerale intensiteiten van affect en hun presociale registers. Buiten de dichotomie van lichaam/breïn om, informeert deze sensomotorische dimensie, en wordt ze onbewust geïnformeerd door, de lectuur van de conceptuele betekenispatronen uit de socio-culturele lichaamstaal (kinemen, allokinen, kinemorfen etc.). Vooral dat eerste, het affectieve, zullen we hier toch enigszins trachten te isoleren en verder uit te werken. Om de transferentiële inzet van affectgeladen registers in de metamorfose van de Butohdanser te benaderen, voegen we aan het kinesthesieconcept een term toe van ongeveer dezelfde ouderdom: empathie.

Volgens de manier waarop empathie in het taalgebruik van alledag optreedt, lijkt het concept tegenstrijdig met de basale psychocorporele werking van kinesthesie en affect. Immers wordt empathie er doorgaans uitgedrukt als een beslist emotionele, dus (her)kenbare en dramatisch representeerbare categorie. Empathie of *Einfühlung* werd echter eerst expliciet getheoretiseerd als een

duidingen: de lichamelijke zin voor zwaartekracht, de lichamelijke gewaarwording van autonome interne processen, of een synoniem voor kinesthesie.

esthetisch fenomeen binnen de traditie van de Duitse Esthetica,²⁷ in de teksten van voornamelijk Robert Vischer en Theodor Lipps (via Wilhelm Worringer inspireerde de theorie het expressionisme). Daar beschrijft de term de onbewuste en sterk lichamelijke werking waarbij een toeschouwer zich projecteert in het object van zijn/haar beschouwing – zoals de vormaspecten van een schilderij, of de wankelende bewegingen van een koorddanser – via een soort innerlijke nabootsing van de fysieke kwaliteiten van dat object. Empathie betekende kortweg gesteld een persoonlijk aangevoelde (kinesthetische) simulering van een extern object.

Een epistemologisch en ethisch probleem stelt zich hier evenwel met betrekking tot registers van affect. In het filosofische klimaat waarin dit empathiebegrip expliciet tot stand kwam, en de dominante expressivistische esthetica waarbinnen het circuleerde, werd empathie onderworpen aan modellen van projectie, identificatie, assimilatie. Het Andere dreigt er vertekend te worden door het meesterschap van het ik – de uitwisseling is de zelf-referentiële en zelfbestendige functie van het ego. Deze opslorpende empathie (“consumptive empathy”: Boler) reduceert de *inleving* van dansers, acteurs en publiek tot een reproductie en appreciatie van de categorie van het Zelfde. Dit is dan ook een beperking die inherent is aan de vroege betrekkingen van kinesthetische empathie in het dansonderzoek, zoals de ‘kinesthetische sympathie’ bij John Martin²⁸ en de interpretatie van kinesthetische empathie als projectie in expressionistische dans (zie Manning 29).

Dit probleem roept binnen de culturele en humane wetenschappen in brede zin de vraag op naar alternatieve concepten die de affectieve en kinesthetische aard van empathie voorbij de vastgeroeste ‘dyades’ willen beschouwen. Een esthetica van verschil en dialoog (niet ‘dialectiek’) kan hiermee worden bevorderd. Aandacht is nodig voor de implicaties van een onmiddellijke, onbewuste, sensomotorische werking van *niet-betekenend* en *niet-persoonlijk* affect. Het beperkte model van empathie als zelf-referentie en identificatie moet daarom worden aangevuld met een ethische vorm van wederzijds ‘communiceren’

²⁷ De kiem van het denken over een empathische werking vinden we eigenlijk al vroeger, onder een minder letterlijke vorm, terug bij Herder en Novalis met een pantheïstische, romantische interpretatie.

²⁸ Dit werd bekritiseerd door Susan Leigh Foster als “het ontkennen van verschil” (Foster in Reinelt and Roach 251; zie verder ook Foster, *Choreographing Empathy*).

(Ettinger: 'communi-caring') die in de dialogische ontmoetingsruimte van affect plaatsvindt; in die zee die geen meester kent of duldt. Toonaangevend is opnieuw Bracha Ettinger en haar ontwikkeling van een proto-ethische co-empathie ('compathy' of 'com-passion' in haar werk) die transsubjectief tot stand komt. Daar verlangt 'empathie' niet het ego te bevestigen en de Ander te assimileren met het ik, maar respecteert haar in haar verschil. Liefde, zorg en vertrouwen komen er voor de onderwerping. De compathie is radicaal transindividueel, transferentieel en transformerend: de *co-respond-dance* beschermt er lichamen tegen het grijpende *ont-vreemden* door de 'correspondence' in de zin van de overeenstemming; de categorie van het identieke die het verschil verloochent. Correspondentie beduidt hier de uitwisseling – het Verschil – boven de eenparigheid – het Zelfde.

Kinesthetische empathie is als methode fundamenteel voor Butoh. Tanaka Min benoemt het lichaam als *shin-tai* (geest-lichaam), eerder dan *niku-tai* (vlees-lichaam); "the co-existence of flesh and mind" (Tanaka 155); een notie die inherent Japans is, zoals men ziet in de term *taiken*, een woord voor 'ervaring' dat de wortel 'lichaam' (*tai*) bevat (Baird 239-40n93). Het is een geanimeerd lichaam dat een kennis draagt die richting krijgt door / richting geeft aan het ervaren van 'de Ander'. De Butohist traint zijn/haar lichaamsbewustzijn door het lijf voortdurend met affectieve gewaarwordingen op te laden, door sporen van alteriteit te laten kleven die niet zetelen in het ego, en het lichaam telkens weer tot nieuwe uitersten van de transsubjectieve grensruimte te dwingen. Alleen zo kan de danser opgaan in de wording en dansen *richting* de continuïteit van het heden en het verleden, het dichtste en het verste, de grenzen van binnen en buiten, het kleinste en het meest astronomische, het mannelijke en het vrouwelijke, het menselijke en het dierlijke, het ene en het vele, ik en niet-ik, geboorte en dood... Het *comme un* (de textuur van het 'singuliere' ik) wordt geweven *en commun* (samen, in dialoog). Zo droeg Hijikata 'vele dansers in zich' (supra) en hield Ohno Kazuo zijn moeder en zuster in leven in zijn lichaam (Viala and Masson-Sékiné 73; 84).



Ohno Kazuo's *The Dead Sea*. Fotocollage van Nourit Masson-Sékiné, 1985.

De compatie van het bewegende Butohlichaam treedt in dialoog met extremiteiten van andersheid die niet qua object kunnen worden gevangen en gereproduceerd. Ze zijn dus verloren voor een ik-zuchtig identificatiemodel. De 'bestemmingen' van de metamorfose situeert Butoh als kustlijnen die onmogelijk bereikbaar zijn: natuurelementen, dieren, objecten, de stem van voorouders, vergane generaties, obscuur geworden emoties en diepgrondige persoonlijke trauma's, de 'terugkeer' naar de archaische moederliefde en zelfs de onschuldige slaap van de foetus... Het transgressief potentieel als het totale verruilen van één en een andere staat ligt voorbij de beheersing van de danser.

Het is onmiskenbaar dat de lichamelijke kennis die wordt opgebouwd individueel verschilt. We leggen persoonlijke archieven aan die voor anderen afgesloten zijn en nooit geactualiseerd kunnen worden. "The body does not have endless plasticity," stelt Ettinger terecht wanneer wij over Butoh spreken (Ettinger in persoonlijk gesprek). De danser kan deze partners – zowel 'in' het eigen lijf, als dat van anderen in de performancecontext ('danspartners', publiek) – niet *objectief* aanwezig stellen, zonder hen altijd al te assimileren en te misvormen langs de fallische blik in de eerste persoon. De kracht van de Butoh – en de stap van het proto-ethische naar het ethische domein – is dat de danser de verantwoordelijkheid (Ettinger: co-response-ability) op zich kan nemen om aan de grenzen van die versperde, 'Andere' sites toch transferentie en co-empathie mogelijk te maken. Door de partners niet qua object conceptueel te willen vangen (cf. Eguchi: "this means so-and-so"), maar de voorstellingsdrang van het individu te overwinnen, kan de Butohist sensibel materiaal voor haar/zijn choreografie selecteren dat een zekere affectieve lading draagt. Het affect wordt niet gerepresenteerd – hoe kan men immers affect extern beschouwen, zonder het altijd al onmiddellijk te ervaren (zie bv. Bennett 22-28) – maar duikt op als product; als effect, zoals we het eerder noemden. Op haar beurt is affect productief: via een onbewuste, kinesthetische werking wrikt de sensomotorische ervaring concrete 'beelden' die verankerd waren als absolute Andersheid los uit hun bedding en laat hen (terug) vloeien. De kinesthetische-empathische (ont)roering heeft transindividueel plaatsgevonden als een actief-passief verwelkomend gebaar. Het co-respond-dancing deed het verschil niet instorten en was omvormend, eerder dan ego-bevestigend. Één mogelijk esthetisch

affect/effect van kinesthetische empathie dat hier kort wordt aangedragen is *unheimlich déjà mû*²⁹: bevreemdende fantoomsporen van een ‘inhoudsloze herinnering’ die voor het cognitief voorstellingsvermogen verloren is, worden op psychosomatische wijze gemobiliseerd door de fysieke imprints die ze achterlaten – zoals bijvoorbeeld in de westerse kunsten onsterfelijk gemaakt door Marcel Prousts madeleine.³⁰

Het concept van kinesthetische empathie (in deze tekst voorlopig gelijkgesteld aan compathie) kan ons perspectief op, bijvoorbeeld, de imitatie in Butoh verder informeren. De imitatie staat niet ten dienste van hetzelfde-worden, maar wel van het opgaan in het deinen van die zee: de Butohist wil de transformatie an sich benaderen als voortdurend proces van wat we ‘verschijnen’ en ‘verdwijnen’ noemden (zie hierbij een Deleuziaanse “immanent mimesis”: Cull 123). De relatie van het lichaam van de danser tot ‘Andere’ lichamen valt buiten de binaire regels van ik/niet-ik, aanwezig/afwezig, actief/passief, subject/object, binnen/buiten.³¹

Als expliciet voorbeeld van een dergelijke kinesthetische empathie die copoëtisch is, kunnen we hierbij verwijzen naar de Butohbenadering van Yoshioka Yumiko genaamd *Body Resonance*. De in Duitsland gevestigde danseres beschrijft hier haar basisopvatting: “The world, including our body and soul, consists of vibrational [sic] waves that create constant resonances [...]” (Yoshioka qtd. in Fraleigh and Nakamura 120). Het patroon van communicatie wordt omschreven als een ontvangen én uitzenden van energieën en pulsies

²⁹ ‘Déjà mû’, van ‘mouvoir’: een werkwoord dat de ambiguïteit weergeeft van een fysiologische/ psychosomatische roering (ik beweeg, ik wordt bewogen), en de aandacht wegleidt van het (westerse) scopofilische primaat van het (fallocentrische) zicht, richting een gewaarwording van een transmodale aard.

³⁰ In deze context schrijft Ettinger in haar notitieboeken over een “*mémoire sans souvenir*” (gereproduceerd in de Zegher and Pollock 321) en ook William E. Connolly, bijvoorbeeld, bespreekt een “*memory without recollection*” en de rol van affect hierin (26).

³¹ Het is dan ook – ondanks dat dergelijke betekenislagen absoluut aanwezig kunnen zijn – een misvatting dat Butoh in haar kern een expressionistische esthetica zou kennen, zoals bijvoorbeeld herhaaldelijk beweerd wordt in de teksten van Sondra H. Fraleigh. Er is in de kern van Butoh’s metamorfose-esthetica geen binnen/buiten onderscheid, noch een identificeerbare en objectief voorstelbare gevoelstoestand, die de idee van expressie zouden motiveren (zie bv. Kasai and Parsons 258).

op/uit de grens van lichaam en geest. Imitatie in de dans wordt dan een soort mantrisch, vibratorisch gebeuren in navolging van resonantie en synchroniciteit. Met het dansen wordt de energetische resonantie tot een voel-denkwijze die we zouden kunnen benoemen als *re(a)sonance*, zoals in de notities van Bracha Ettinger.³² “Kinetische melodieën” (Sheets-Johnstone 255; vertaald) worden als kinesthetische herinneringen ingeschreven in het lichaam en die polyfone klanken kunnen al dansend op elkaar afgestemd worden – een terminologie die overigens centraal staat in de affectstudie (zoals ‘besmetting’ in het werk van Teresa Brennan en ‘affect attunement’ tussen moeder en zuigeling in de populaire teksten van Daniel Stern). De resonantie is dus wel degelijk het *effect* van een dialogische ontmoeting, niet het gelijkstellen aan wat vooraf vastligt. Als één partner de andere met haar/zijn frequenties overstemt, wordt de resonans verstoord. Yoshioka verwijst hierbij naar de noodzakelijke voorwaarde de ego-ballast van zich af te werpen, om collectieve herinneringen wakker te maken en “unnecessary tension” te vermijden. Zij verbindt dit expliciet met de verschijning van de danser: “We make a white canvas of our body in order to paint new color on it. I teach this as neutralization, encouraging a close to a [sic] zero-state, scouring off rust and polishing antenna [sic] to catch waves from a profound layer of the body” (Yoshioka qtd. in Fraleigh and Nakamura 120).

Met betrekking tot imitatie en kinesthetische empathie maakt Yoshioka hier een belangrijk punt dat ook door Tanaka Min en Pé Vermeersch voortdurend wordt benadrukt: éérst komt het lichaam en dan de choreografie; de dans begint met het lijf (zie bijvoorbeeld Vermeersch & Tanaka). Hoewel de naakte imitatie niet het doel is van de metamorfose, kan ze via de materie en de beweging van het lijf deze wel op gang trekken en omvormende affecten mobiliseren. Van Hijikata is bijvoorbeeld het *déjà mû* goed gekend waarbij hij met gebogen knieën danst in een kinesthetische/co-respond-dancing relatie met zijn voorouders uit de rijstculturen, en dat zijn perversies deels geïnspireerd waren op foto’s die hij bezat van Hans Bellmers kromgetrokken poppen (Barber 77-78).

Om die imitaties te bewerkstelligen, en vervolgens affectgeladen gewaarwordingen te produceren die op hun beurt transporterend zijn, moet de

³² Ook Ettinger haar conceptie van co-empathie wordt wel uitgewerkt in termen van resonantie, gedeelde snaren en de antennes van de psyche (*Demeter-Persephone Complex*).

danser zich eerst zo goed mogelijk vertrouwd maken met de archieven. Het *zelf* kan pas geabstraheerd worden, wanneer het doorleefd is en het kinesthetisch potentieel van het lichaam zo veel mogelijk is uitgeput. Het dansende lichaam kan eerst bewuste commando's krijgen, maar daarna moeten de bewegingen mogen haperen, duizelen en slap zijn, stotteren en zenuwtrekkend zijn, aarzelend hun tijd nemen... Zoals het voorbeeld van Waguri aangeeft, moet de danser vele omwegen leren kennen vooraleer genavigeerd kan worden *richting* dat 'bevrijdende loslaten' van de identiteit. Controle en intuïtie, intentie en overgave, schaduwen elkaar. Zo vertelt Pé Vermeersch:

Datgene wat je voor ogen hebt, mag nooit op voorhand vastliggen. Als we zouden stellen: "doe alsof je een boom bent," zou Butoh zeggen dat je onmogelijk vooraf kunt weten wat dat betekent. Je moet eerst vele omwegen maken. Met bewuste gevoelens is dat hetzelfde. Je moet commando's geven aan het lichaam. Dat kunnen emoties zijn, fantasieën of zelfs heel concrete beelden... Maar soms, als een soort duiken, bereik je plots een niveau waar het werkelijk de wijsheid van het lijf is die spreekt; het lichaam vertelt iets aan de denker. Dat is het punt waarop ervaringen zich nestelen in het lijf die van een diepere aard zijn dan de cognitie. Ik kan ze zelfs niet benoemen, maar het lichaam *doet iets*... Het duikt op zonder dat ik er het commando voor gaf. Maar als er niets gebeurt, dan moet ik nieuwe opdrachten geven, tot het weer haar eigen weg gaat. Soms moet je wat bijsturen. Dat is wat we leren: een soort training van commando's, sensibiliteitstraining, werken in de natuur. Het is niet *ik* die beweegt, maar de *Ander* beweegt *mij*. Constant is er die oefening waarbij de grenzen van het ik vertroebeld worden. Hoe meer we zijn, hoe beter. (*persoonlijk gesprek*)

Kinesthetische (co-)empathie, tot slot, is ook wezenlijk voor de *Body Weather* pedagogie van Tanaka Min. *Body Weather* is een methodologisch programma ("laboratorium") waar de student door intensieve, langdurige en herhaalde trainingen in dialoog treedt met haar/zijn (natuurlijke) omgeving, met het project het kinesthetisch begrip van het eigen lichaam te bevorderen, door de natuur. Vertrekpunt is de visie die Tanaka uit de lessen van zijn meester Hijikata

abstraheerde: “Everything changes. Clouds become rain, rivers oceans, and, finally, water vapour again. Humans are just the same” (Blackwood). In een voortdurend transmodaal (over de ‘grenzen’ van de zintuigen heen) leerproces wordt het lichaam gemanipuleerd om een rijkdom van kinesthetische informatie te vergaren, die voordien misschien ongekend/onkenbaar leek voor ons ‘eigen’ lichaam: uren wordt er geblinddoekt rondgelopen, in grotten vertoefd, in rivieren gelegen, op mesthopen gezeten, met kleine stokjes in de huid geprikt... (Vermeersch). Veel van deze manipulaties worden overigens uitgevoerd met een partner om een empathische controle/overgave en interactie/transactie expliciet te maken.

Uiteindelijk komt dan het ogenblik dat het lichaam zodanig werd gekneed, zodanig met affect werd opgeladen, zodanig veel heeft bijgeleerd en onthouden, dat het lijf met nieuwe kinesthetische kennis van materie en beweging kan worden ingezet in het dansgebeuren dat omvormend is en respect kent voor de kosmische reizigers die het verwelkomt: “La danse, c’est résister à la sensibilité du corps déjà définie et toucher quelque chose qu’on ne puisse pas assumer seul” (Tanaka qtd. Flammin 328). De choreografische bewegingen stonden werkelijk in het teken van de beweging, de sensatie, de energie als modaliteiten van de esthetische gewaarwording en het denken.

In een klimaat van affectieve en corporele wendingen binnen de humane wetenschappen, en recente aandacht binnen de dansstudies voor het therapeutische en de waarde van ‘art as research’, is Butoh bij het vieren van haar jubileum nog steeds bijzonder actueel. Veel meer dan een oefening in stijl vormen de (ont)roeringen van Butoh een radicale esth-ethica die in steeds veranderende tijden en opduikende historische trauma’s nieuwe archieven aanlegt, nieuwe manieren van ervaren mogelijk maakt, en een compathisch creëren en in de wereld staan bevordert, als een verantwoordelijke co-respondance met onze partners in verscheidenheid.



Transgenerationeel: De hand van Yoshito Ohno op een foto van Hosoe Eikoh. Yoshito's kleinkind ligt op de buik van de 102-jarige overgrootvader, Ohno Kazuo. Door Nourit Masson-Sékiné.

Bibliografie

Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Parijs: Éditions Gallimard, 1976.

Ashikawa, Yoko. "Dance: Shitashimi no Okuno-te – Intimacy Plays Its Trump." *Butoh. Dance of the Dark Soul*. Ed. Mark Holborn. New York: Aperture, 1987. 16-20.

Baird, Bruce. *Hijikata Tatsumi and Butoh. Dancing in a Pool of Gray Grits*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2012.

Barber, Stephen. *Hijikata: Revolt of the Body*. Solar Books, 2005.

Bennett, Jill. *Empathic Vision. Affect, Trauma, And Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

Boler, Megan. *Feeling Power. Emotions and Education*. London: Routledge, 1999.

Blackman, Lisa. *Immaterial Bodies. Affect, Embodiment, Mediation*. Los Angeles: Sage, 2013.

Blackwood, Michael. *Butoh: Body on the Edge of Crisis*. Michael Blackwood Productions, Westdeutscher Rundfunk, BBC Television, 1990. Video-opname.

Buci-Glucksmann, Christine. "Eurydice and her Doubles. Painting after Auschwitz." *Artworking 1985-1999*. Ed. Bracha L. Ettinger. Brussels: Palais des Beaux-Arts; Gent: Ludion, 2000.

Colebrook, Claire. *Gilles Deleuze*. London: Routledge, 2002.

Connolly, William E. *Neuropolitics. Thinking, Culture, Speed*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

Cull, Laura. *Theatres of Immanence. Deleuze and the Ethics of Performance*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2012.

de Zegher, Catherine and Griselda Pollock. *Art as Compassion. Bracha L. Ettinger*. Brussels: ASA Publishers, 2011.

Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Mille plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

Eguchi, Osamu. "Appendix D. "My View of Hoppō Butō-ha"". *Ankoku Butō. The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*. Ed. Susan Blakely Klein. New York: Cornell University East Asia Program, 1988. 89-91.

Ettinger, Bracha L. "Copoiesis." *framework X ephemera* 5.10 (2005): 703-713.

---. "Fragilization and Resistance." *Studies in the Maternal* 1.2 (2009): 1-31.

---. "Demeter-Persephone Complex, Entangled Aerials of the Psyche, and Sylvia Plath." *ESC* 40.1 (2014): 1-32.

---. Persoonlijk gesprek. 10 oktober 2014.

Fischman, Diana. "Therapeutic Relationships and Kinesthetic Empathy." *The Art and Science of Dance/Movement Therapy*. Eds. Sharon Chaiklin and Hilda Wengrower. New York: Routledge, 2009. 33-55.

Flammin, Claudia. "Le Body Weather Laboratory." *Butô(s)*. Eds. Odette Aslan et Béatrice Picon-Villon. Paris: CNRS Éditions, 2002. 328-332.

Foster, Susan Leigh. "Kinesthetic Empathies and Compassion." *Critical Theory and Performance*. Eds. Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach. Michigan: University of Michigan Press, 2007. 245-258.

---. *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*. London: Routledge, 2011.

Fraleigh, Sondra Horton. *Dancing into Darkness. Butoh, Zen and Japan*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999.

---. *Butoh. Metamorphic Dance and Global Alchemy*. Illinois: University of Illinois Press, 2010.

Fraleigh, Sondra Horton and Nakamura, Tamah. *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*. London: Routledge, 2006.

Genosko, Gary. *Félix Guattari. An Aberrant Introduction*. London: Continuum, 2002.

Gil, José. "The Dancer's Body." *A Shock to Thought. Expression after Deleuze and Guattari*." Ed. Brian Massumi. London: Routledge, 2002. 117-127.

Guattari, Félix. *Les années d'hiver 1980-85*. Paris: Bernard Barrault, 1986.

---. "Ritornellos and Existential Affects." *The Guattari Reader*. Ed. Gary Genosko. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.

---. "Tokyo, the Proud." *Deleuze Studies* 1.2 (2007): 93-99.

Hijikata, Tatsumi. "To Prison." *Hijikata Tatsumi. The Words of Butoh*. Ed. Nanako Kurihara. *TDR* 44.1 (2000): 45-49.

Holborn, Mark. "Tatsumi Hijikata and the Origins of Butoh." *Butoh. Dance of the Dark Soul*. Ed. Mark Holborn. New York: Aperture, 1987. 8-15.

Holledge, Julie, and Joanne Tompkins. *Women's Intercultural Performance*. London: Routledge, 2000.

Hornblow, Michael. "Bursting Bodies of Thought. Artaud and Hijikata." *Performance Paradigm 2* (2006): 26-44.

Kasai, Toshiharu. "A Butoh Dance Method for Psychosomatic Exploration." *Memoirs of the Hakkaido Institute of Technology 27* (1999): 309-316.

Kasai, Toshiharu and Kate Parsons. "A Butoh Dance Method for Psychosomatic Exploration." *Memoirs of the Hakkaido Institute of Technology 31* (2003): 257-264.

Kinsella, Tina. *Sundering the Spell of Visibility. Bracha L. Ettinger—Abstract-Becoming-Figural, Thought-Becoming-Form*. Ed. Griselda Pollock, 14^e Istanbul Biënnale.

Kirby, Michael. *A Formalist Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

Klein, Susan Blakeley. *Ankoku Butō. The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*. New York: Cornell University East Asia Program, 1988.

Kurihara, Nanako (ed). "Hijikata Tatsumi. The Words of Butoh." *TDR 44.1* (2000): 12-28.

Manning, Susan A. *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*. Berkeley: University of California Press, 1993.

Masschelein, Anneleen, Kristine Steenbergh en Arne Vanraes. "Een bewogen veld. Affect en emotie in de literatuurwetenschap". *Cahier voor Literatuurwetenschap 7* (2015, komt uit).