

KIJKEN NAAR NAAKTE LICHAMEN OP SCÈNE

Luk VAN DEN DRIES

Wat zien we als we naakte lichamen bekijken op een theaterscène? Zien we dan nog een afbeelding van de persoon, of misschien –eindelijk- de persoon zelf, niet langer verhuld door een kostuum? Is een naakte acteur meer zichzelf geworden – een biografische persoon- nu hij naakt aan ons verschijnt? Is naaktheid een vorm van intimiteit, dat meest persoonlijke dat je met een toeschouwer kan delen? Moeten we daarvoor dan niet allebei naakt zijn? Is een naakte acteur op scène en een geklede toeschouwer die er naar kijkt per definitie een voyeuristische opstelling? Waarom valt er altijd die gespannen stilte in het theaterpubliek wanneer een acteur zich ontkleedt? Waarom moedigen we hem of haar niet aan zoals dat bij andere gelegenheden, in andere lokalen, wel gebeurt? Waarom zijn we überhaupt geïnteresseerd in naaktheid op het theater, wanneer die zo evident geworden is, zo normaal? En wat maakt die naaktheid op scène anders dan pakweg een naakte scène in een film of de vele half ontblote beelden waarmee de reclame ons consumentengedrag wil beïnvloeden? Over deze en andere vragen gaat deze bijdrage. Over de relatie tussen de blik en het (naakte) lichaam. Over het kijken naar naakte lichamen op scène.

Voyeurisme

De positie van de toeschouwer die kijkt naar naakte lichamen roept onmiskenbaar die van de voyeur op. Dat begrip ‘voyeurisme’ biedt meteen een interessant denkkader om mee van start te gaan. De term plaatst het kijken meteen in een bepaald perspectief, wie durft de term in een zoekmachine te gooien wordt meteen overstelpt met een vloedgolf van links¹ die het al bijzonder bedenkelijke allooi van de term voyeur alleen maar bevestigen en versterken.

De kern van de voyeuristische handeling waar ik het hier over wil hebben situeert zich echter elders, ver weg van het internet. Daarvoor moeten we terug naar de mythe van Actaeon. In de overlevering van Ovidius die teruggaat op verscheidene Hellenistische bronnen, gaat het om een held-jager, altijd vergezeld van een meute perfect gedresseerde honden, die onverwacht, te midden van de bossen geconfronteerd wordt met een badende Diana, de godin van de jacht. Hij is geïntrigeerd door het schouwspel, blijft kijken en wordt daarvoor gruwelijk gestraft. Diana transformeert hem in een hert waarop zijn meute honden de jacht inzet en hem aan stukken zal scheuren. Zijn 34 trouwe honden, ze worden door Ovidius allemaal een naam gegeven, verslinden de held en hij verdwijnt in hun ingewanden waar hij wordt verteerd en verzwolgen. In het schilderij dat Titian van dit tafereel schildert² is vooral het spel met

de blikken zeer opmerkelijk. Actaeon komt achter het gordijn dat de badende godin met haar gevolg tracht te verbergen te voorschijn en kijkt naar Diana die vruchteloos een badlaken voor zich wil houden om haar naaktheid te verbergen en achter een opgeheven arm een moorddadige blik werpt op de indringer. Aan haar voeten zie je een kleine schoothond die haar meesteres wil verdedigen en zich in aanvalshouding zet. Aan de zijde van Actaeon, één van zijn jachthonden die zijn kop opheft naar zijn meester, in toom gehouden door een leiband. Het gevolg van Diana vormt een soort afspiegeling van de dramaturgie van de blikken: een andere vrouw verbergt zich achter een badlaken, we zien enkel de achterkant van haar lichaam; nog een andere vrouw uit het gevolg bespiedt met een bewonderende blik Actaeon vanachter een kleine pilaar. Het is een subliem tafereel van verhulling en onthulling, een spel van huid en stof, van schoonheid en geweld, een complex netwerk van horizontale en verticale lijnen. De blik van Actaeon, waarmee alles begon, wordt over en weer geworpen tussen de figuren en de toeschouwer wordt uitgenodigd dit spel van blikken doorheen de verschillende perspectieven van de figuren te volgen, tot het uiteindelijk verdwijnt in de centrale figuur van het schilderij die wegstijgt uit het tafereel in de diepte van een doorkijk van het renaissancistisch opgebouwde landschap.

Het motorische moment dat Titian in dit tafereel markeert is dat van de betrapting. Diana wordt betrap in een intiem tafereel waar geen toeschouwers getolereerd worden, een intieme handeling die je enkel met getrouwen deelt. Er wordt uiteraard wel gekeken naar elkaar maar het is geen indringende blik, de blikken zijn medeplichtig, genietend. Tot het moment van betrap worden waarin alles zich keert en transformeert van genot in geweld. Maar evengoed wordt Actaeon betrap vanachter dat wat hulpeloze gordijn, zijn blik op het onschuldige tafereel verandert in boetedoening en gruwelijke straf: voor de ogen van zijn meest trouwe gevolg transformeert hij in een appetijtelijke prooi. De blik van de voyeur op de kuise godin verandert in het vizier van de jacht waarin de held uiteindelijk ten onder gaat: hij sterft als gevolg van zijn eigen jachtkunst en zijn perfect gedresseerde honden. Jager en prooi wisselen hun posities. Jager wordt prooi. Prooi wordt jager.

De kern van de voyeuristische opstelling, zo suggereert Titian in zijn beroemde schilderij, situeert zich in dat onhandige gordijn dat jager van prooi scheidt, de voyeur van zijn object van verlangen. Het is een rode lap stof die vaagweg herinnert aan een toneelgordijn, meer specifiek het halfgordijn dat Bertolt Brecht halverwege de twintigste eeuw zal introduceren³: het verwijst nog wel naar het klassieke gordijn, vooral in zijn kleur en in de manier waarop het gedrapeerd wordt, maar het is niet meer dan een referentie, een herinnering aan wat ooit een toneelcode was in het klassieke burgerlijke schouwspel. Het halfgordijn bij Brecht is geen sluier die iets verbergt of afsluit, eerder functioneert het als 'blikopener'. Het is een gordijn dat je

uitnodigt om naar binnen te kijken, dat er hangt om doorheen of langsheen te kijken. Het halfgordijn speelt expliciet een spel met de blik van de toeschouwer: 'kijk maar, ik heb niets te verbergen, kijk maar, dit is theater. We spelen voor jou, we weten dat je kijkt, meer nog, we willen dat je kijkt.' Het Brechtiaanse halfgordijn betraapt de toeschouwer op zijn eigen kijkgedrag, zoals het tegelijkertijd ook de werkelijkheid wil betrappen op zijn verborgen waarheid. Door het theaterspel, dat van alle illusie wordt ontdaan, wil het Brechtiaanse theater juist beter indringen in wat de werkelijkheid zo krampachtig tracht te verbergen. De rode lap stof in het beeld van Titian gunt Actaeon een blik op de naakte Diana, zoals het halfgordijn bij Brecht de toeschouwer een blik gunt op wat 'men' ons zo graag wil verbergen: de gesluierte werkelijkheid.

Tegelijkertijd, en dat is de tweede conditie van de voyeuristische opstelling die we uit het schilderij van Titian kunnen afleiden, gaat dit gepaard met een flinke dosis geweld. De scène van de voyeur is de scène van de betrapting. Actaeon ziet iets wat hij niet mocht zien, iets waartoe hij niet werd uitgenodigd om het te zien: hij betraapt Diana, hij dringt binnen in een intimiteit die niet de zijne is en daaruit ontstaat het voyeuristische verlangen. Het verlangen deelgenoot te zijn van iets dat niet voor een scène bedoeld is, een soort gewelddadig verlangen dat iets toeëigent wat je niet toebehoort. Wanneer op zijn beurt Actaeon wordt betraapt, ontketent dit een nog groter verlangen dat de lust transformeert in een soort blind geweld dat finaal leidt tot een bloedbad. De voyeuristische handeling is op die manier sterk gelieerd met de roes van het verbod waar ook Georges Bataille over schrijft: 'Het verbod verleent datgene wat het verbiedt een betekenis die de verboden handeling oorspronkelijk niet had. Het verbod roept op tot de overtreding ervan: zonder die mogelijkheid zou het verbodene niet die verleidelijke, boze helderheid gehad hebben...Van de overtreding van het verbod gaat een betovering uit...' (Bataille 1986, p. 66). De roes waarin Actaeon verkeert wanneer hij redelijk onverwacht op het intieme tafereel van de badende Diana stuit, is de roes van de overtreding van een verbod. De verschillende versies van de mythe lopen uit elkaar op het niveau van de interpretatie van de locus van het kijken –botste Actaeon werkelijk tegen zijn wil tegen het tafereel aan, of was hij eerder nieuwsgierig, of misschien zelfs verliefd?- pertinent is wel dat zijn blik verboden was en dat hij het verbod van de godin van de jacht overtrad waarop zij wraak nam door hem met water te besprenkelen met de gekende gedaanteverwisseling tot gevolg. Het is hier niet de plaats om uit te weiden over de natuur van dit specifieke verbod⁴, Ovidius vermeldt in zijn versie van dit verhaal enkel de kleur die Diana's gelaat aanneemt op het moment van de betrapting en de woorden die ze tot haar betrupper richt: 'Now you are free to tell that you have seen me all unrobed –if you can tell.' (Ovidius, 1960, p. 137) Het moge duidelijk zijn dat het hier om schaamte gaat en om wat we vandaag in legale termen "inbreuk op de privacy" zouden noemen.

De blik van Actaeon verandert de wezensaard van het bad van Diana in een erotisch tafereel, in zijn kijken krijgen de naakte lichamen van de baadsters een erotische kleur. Dat is met name zeker het geval in het schilderij van Titian waarin de naakte menselijke huid domineert: zeven vrouwen worden in verschillende gradaties van naaktheid aan de blik van de kijker blootgesteld, bovendien in heel verschillende houdingen (halfzittend, liggend, hurkend, staand) met telkens nadruk op de ronde vrouwelijke vormen –maar ook Actaeon zelf, de jager, verschijnt in een gewaad dat meer lichaam blootgeeft dan het verbergt. Titian laat de toeschouwer volop kijken naar de deels voluptueuze, deels gespierde lichamen en stuurt zijn of haar blik naar de vele rondingen en huidplooiën. Het lijkt op het eerste gezicht een bijna arcadisch tafereel, vol expliciet geëtaaleerde schoonheid, ware het niet dat enkele details het gruwelijke kantelmoment al aankondigen: het hertengewei dat als trofee van de godin van de jacht is uitgestald, het lachende leeuwenmasker dat als ornament onderaan de fontein is aangebracht, de vuurspuwende ogen van de godin zelf. De erotische blik van Actaeon wordt m.a.w. gespiegeld in de gewelddadige ogen van zij die terugkijkt, van zij die de indringer betrapt, van zij die het verbod zal wreken. Opnieuw wordt hier de link met Bataille duidelijk die erotiek onafscheidelijk verbindt met de dood: “Men kan van de erotiek zeggen dat zij de aanvaarding is van het leven tot aan de dood.” (Bataille 1957, p.17)



Gekwetste blik

Wat we de twee condities van de voyeuristische opstelling in het schilderij van Titian hebben genoemd, vinden we ook terug op de scène van het hedendaags theater⁶. Je zou kunnen stellen dat het gebruik van het naakte lichaam op de hedendaagse scène altijd gevuld is met de conditie van Bertolt Brechts halfgordijn: het is zich bewust van de blik van de kijker, het speelt een spel met zijn kijkgedrag en bevraagt voortdurend de aard en de consequentie van dat kijken. Tegelijkertijd is er ook een 'gewelddadige' component aanwezig die voorbijgaat aan het louter plezier scheppen aan dat bewuste blikkenschap en die we de 'gekwetste blik' zouden kunnen noemen: het is het moment van de betrapping, de ontsluiting, de ontmaskering zo je wil van wat verborgen was. Het sluit aan bij Georges Didi-Hubermans analyse van de naaktheid van Venus: "Toute la question de la nudité semble suspendue à cette dialectique. Structure ou blessure? Forme ou informe? Convenance ou conflit?" (Georges Didi-Huberman 1999, p.41) Het zijn twee condities die zich schijnbaar als elkaars tegenpolen gedragen: de medeplichtigheid van het kijken versus het 'dévoilé' van wat verborgen was. Maar juist die paradoxale verknoping van deze basisvoorwaarden van de verschijning van het naakt in het hedendaagse theater, verleent het een andere complexiteit en gelaagdheid vergeleken met de 'revelerende' of 'bevrijdende'⁷ naaktscènes van *Paradise Now*, *Dionysus in 69*, of *Oh Calcutta* om slechts drie iconische voorbeelden van befaamd gebruik van naakt te noemen van een voorbije theaterperiode⁸.

Ik wil in de rest van dit essay inzoomen op twee voorbeelden van gebruik van naaktheid op de hedendaagse scène, twee voorbeelden uit een oneindig veel breder gamma, want naaktheid wordt vandaag meer dan ooit ingezet op de Bühne, al dan niet gratis, al dan niet als effect: van gevestigde traditionele gezelschappen tot de meest radicale neo-avantgarde inclusief het brede middenveld, gebruikt wel eens naaktscènes als vanzelfsprekend onderdeel van de hedendaagse theatertaal. De twee voorbeelden die ik heb geselecteerd laten twee uiteinden van het spectrum zien, enerzijds Jan Fabre (1958, België) beeldend kunstenaar en theatermaker, bekend om zijn redelijk controversiële voorstellingen, anderzijds Xavier Leroy (1963, Frankrijk), die na een carrière als biochemicus zich als danser en choreograaf heeft ontwikkeld. Met deze twee voorbeelden wil ik vooral wat ik de twee condities van de voyeuristische blik heb genoemd, verder onderzoeken: hoe wordt die medeplichtige blik van de toeschouwer in een concrete voorstelling gestuurd? Hoe krijgt die gewelddadige onthulling van de verborgen werkelijkheid van het lichaam concreet gestalte op het theater?

Jan Fabre

Jan Fabre zet naakte lichamen al in van bij het prille begin van zijn theatercarrière. In *Theater met een K is een kater* (1980) zet hij voor het eerst het motto van de performance-kunst *real time/real action* om in een aantal staalharde taferelen waarin naakte acteurs elkaar tot het uiterste drijven in uitputting en pijn. Tijdens een gastoptreden van deze productie in Milwaukee zal hij worden aangeklaagd wegens obsceniteit. In de doorbraakproductie die daarop volgt *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* (1982) worden opnieuw veelvuldig naakte lichamen ingezet die in lange, vaak in *loop* herhaalde acties (de voorstelling duurt 8 uur), een aantal dagelijkse handelingen uitvoeren: zich aan- en uitkleden of zich insmeren met scheercrème. De acteurs doen geen enkele moeite zich te verhullen in het fantoom van een ander lichaam, een andere persoon of personage. Ze stappen de scène binnen en voeren acties uit. De aanwezigheid van de concrete lichamelijke staat voorop in deze productie. Het gewone, banale lichaam wordt voor de blik van de toeschouwer uitgestald. Dat geldt vooral voor de laatste scène: de acteurs zitten op een rij op stoeltjes vooraan op de scène. Bij afroep van hun naam door een (aangeklede) acteur uiterst links op de scène, treden de acteurs één voor één aan, hun beroep wordt vermeld, terwijl ze opstaan en voorover vallen, opnieuw in eindeloze *loop*. Ze zijn naakt in deze scène, maar nog meer dan naakt: ze tonen als het ware hun paspoort, ze laten zien wie ze zijn. Deze gewone lichamen herhalen dat ze gewone lichamen zijn. Dit past uiteraard in de strategie van de radicale ontmanteling van de fictie die centraal staat in deze productie.



Dat geldt a fortiori ook voor het derde deel van deze trilogie *De macht der theaterlijke dwaasheden* (1984). Als cruciale metafoor van de illusie brengt Fabre Andersens sprookje *De kleren van de keizer* tot leven. Centraal staat een keizer, gewapend met scepter en kroon, die zijn onzichtbare gewaden om zijn blote lijf drapeert en zo zijn onderdanen tracht te imponeren. Bijna de hele voorstelling lang schrijdt de naakte keizer langsheen onze blikken, verbluffend en verblindend. Met de demonstratie van die sublieme leugen, van de ultieme maskerade, legt Fabre de wezensaard van het toneel bloot op een manier die tegelijk een evocatie en een destructie in zich draagt.

Een heel ander gebruik van naaktheid in Fabres theateruniversum komt aan de orde in *Parrots & Guinea Pigs* (2002), een productie die de relatie tussen mens en dier onderzoekt. Het thema wordt hier gekoppeld aan de oerscène van schaamte die optreedt wanneer Adam en Eva het verbod van God hebben overtreden⁹ en in die zin ook aanknoopt bij het schilderij van Titian dat we hierboven hebben besproken. In één van de scènes van de productie worden de danseressen ‘betrap’ op hun naaktheid waarop ze onmiddellijk hun intieme delen beschermen, zoals gezegd een oerbeeld van christelijke beschaving, het besef van schaamte na de zondeval. Interessant is dat Fabre deze scène spiegelt met een ander tafereel waarin naakte acteurs gemaskerd met dierenkoppen een soort wilde dionysische neukdans opvoeren. De mannelijke acteurs zijn zich in tegenstelling tot de vrouwelijke echter niet bewust van hun naaktheid, het is geen schuldbeladen gevoel, de impuls van schaamte moet er worden ingeramd met slagen en berispingen. Deze dieren worden met geweld geciviliseerd, ze worden tam gemaakt, een beschavingsproces dat gepaard gaat met veel strategieën van onderdrukking en straf.¹⁰

Naaktheid is zoals gezegd een belangrijke ingrediënt in Fabres werk. Het is een evident middel tot productie van Fabriaanse lichaamsbeelden. Fabre knoopt daarmee ook aan bij een iconografische traditie die hij citeert en in zijn eigen beeldentaal verwerkt. In de klassieke schilder- en beeldhouwkunst speelt het (naakte) model een erg belangrijke rol,¹¹ en hij verwijst vaak letterlijk naar die grote traditie, waarin het naakte lichaam op doek, in brons of marmer werd afgebeeld. Maar essentiëler in zijn onderzoek naar het menselijke lichaam is het thema van de metamorfose¹², hij is gefascineerd door hybride creaties tussen mens en dier, lichamen die in staat van transformatie zijn en zich daardoor onttrekken aan elke vorm van fixatie. Fabre is op zoek naar de explosieve elasticiteit van het lichaam, de rek tussen het lichaam, een object, een dier. Die fascinerende plasticiteit is het sterkst bij het naakte lichaam. Je kan als toeschouwer het alfabet van de spieren lezen, de zezen, de

wervels en botten en zien hoe daarmee steeds andere 'zijnsvormen' worden gedemonstreerd.

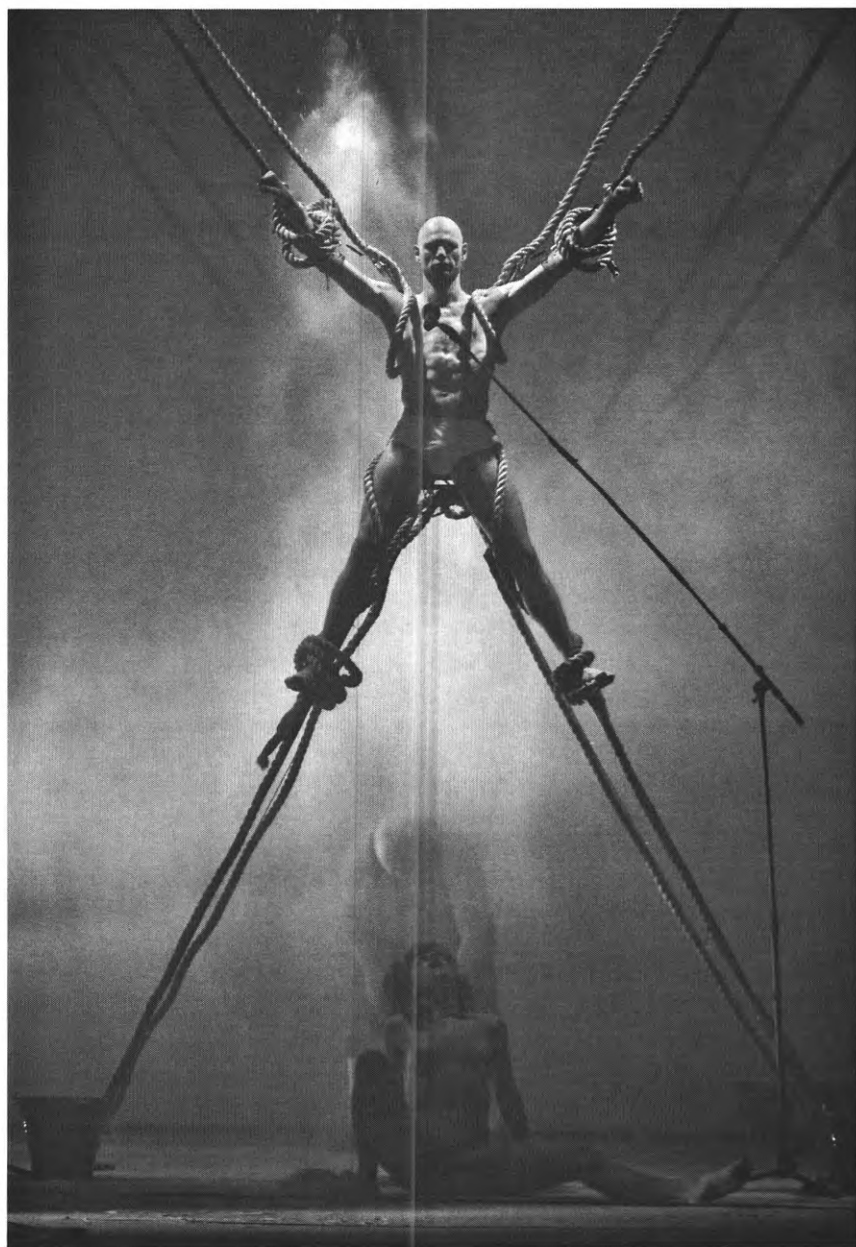
Het is precies op dit punt van de onkenbaarheid van het lichaam, op zijn oneindige transformerende kracht, dat zich de gewelddadige onthulling van de verborgen werkelijkheid van het lichaam situeert. Het voyeurisme op Fabres scène verbindt zich met de contingentie van de metamorfose. De toeschouwer is getuige van een onthulling die voorbijgaat aan de ontkleding of ontbloting: de blik wordt blootgesteld aan een andere staat van het lichaam, het lichaam verglijdt in een meer animale vorm die de schaamte achter zich laat. Het is op dit punt dat de controversiële natuur van Fabres fysieke werk zich openbaart. Dat is bijvoorbeeld duidelijk in een scène uit *The Crying Body* (2004) waarin Fabre het huilende lichaam ten tonele brengt. De voorstelling is een ode aan het vochtige lichaam. De drie primaire stromen in dat waterlichaam zijn het zweet, de tranen en de pis. Ze vormen kanalen tussen onze intiemste huidplooien en de wereld buiten. Ze vormen de secreties van het lichaam: zweet, tranen en pis worden uitgestort, uitgedreven, uitgeperst. Maar secreties zijn ook geheimen, zoals de geheime code van de geur van het zweet of de onzichtbare grenzen waarmee een urinespoor een gebied afbakent. In deze vochten triomferen de instincten van het lichaam: urine als warme douche, zweet dat prikkelt, tranen die week maken. Deze stralen van pis, dat parelende zweet, dat bad van tranen, laten weten dat dit lichaam een binnenkant heeft die vochtig is. Een lichaam vol krochten van snot en slijm. Zonder die sacrale lichaamsoliën in spleten en holtes, zou het lichaam stijf worden en verstarren. Wanneer Fabre drie vrouwen op scène brengt die heel gracieus hun been opheffen en een flinke straal urine produceren, ontstaat een expliciet voyeuristisch dispositief: het is een uiterst intieme handeling waarvan je als toeschouwer getuige bent en die je als het ware op het verkeerde been zet. Fabre etaleert namelijk meer dan wat zichtbaar is, hij laat de verborgen kant van het lichaam zien, zijn natuur die zich op water baseert, hij laat de secreties van het lichaam zien. Dat kan voor sommige toeschouwers choquerend zijn, maar essentiëler is dat Fabre hier een kwaliteit van het lichaam betrapt: hij zet het sappige lichaam op scène als een soort anachronisme in deze tijd, die bedreigd wordt door droogte, ontkenning van de natuur en een overmacht aan ratio en controle. We vervreemden steeds meer van onze vochtige natuur. Hij rehabiliteert het genadelichaam dat rechtstreeks kan deelnemen aan het mysterie van de cyclus van leven en dood. De productie viert het vloeibare lichaam dat voortdurend transformeert tot andere gestalten en zich zo onttrekt aan de verstenende blik.



Hetzelfde kan gezegd worden over *Promethean Landscape II* (2011). De vuurbrenger Prometheus is voor Fabre een boegbeeld van trotse autonomie. De Olympische wet laat hem siberisch koud, hij gaat dwars tegen de richting in en handelt vanuit zijn eigen overtuiging. Als handlanger van het vuur heeft hij ook alle wapens in handen om de materie te transformeren. Tegelijk kunstenaar en alchemist is hij een soort vuurtoren voor de mensheid. Met eigen doodsverachting laat hij zien wat de mens vermag.

Maar Fabre laat in deze productie zien hoe de mensen het Prometheïsche vuur met al zijn emancipatorische potentie hebben ingeruild voor een samenleving met een diepgrondige hekel aan en een absoluut verbod van alles wat bandeloos en vurig is. De geëvolueerde maatschappij met al zijn regels en wetten heeft het vuur verbannen en daarmee meteen ook de verbeelding aan banden gelegd: voortdurend worden in deze productie met emmers zand of met zware blusflessen met CO² branden geblust. Maar tegelijkertijd worden ook nieuwe branden weer aangestoken: individuen blijven namelijk koortsachtig zoeken naar momenten van passie, iets wat hun lijf, hun ziel, in vuur en vlam zet. Naakte lijven schuren over elkaar heen tot de vonken eraf vliegen; mannen en vrouwen maken van zichzelf brandstapels van verlangen; in een handomdraai verandert een roede in een toorts, een vagina in een ontstekingsmechanisme van zwavel en fosfor: de schaamstreek is een uitgelezen strijklak voor alles wat brandbaar is.

Fabre transformeert op die manier de schaamstreek, de plek van de christelijk beladen schuld, waarin Eva en Diana zich betrappt weten, in navolging van Bataille in een vurige oproep voor de aanvaarding van de erotiek tot aan de dood.



Xavier Leroy

Aan het andere eind van het voyeuristische spectrum dat ik hierboven heb geschetst, wil ik graag Xavier Leroy situeren, samen met Jérôme Bel de gangmaker van de zogenaamde conceptuele dans. Ook hij is gefascineerd door de 'plooibaarheid' van het lichaam, door zijn hermaakbaarheid en transformatieve kracht, maar hij zet dat thema op een heel andere manier in, vanuit een heel andere relatie met de blik van de toeschouwer.

In de voorstelling *Lecture-Performance* (1998)¹³ zet Xavier Leroy zijn eigen biografie mee op scène. In het 'lecture' gedeelte vertelt hij over zijn verleden als onderzoeker in de biochemie en laat hij beelden zien van dat onderzoek: veelkleurige dia's met celstructuren die aangetast worden door ziektes. Dat biografisch verhaal wordt onder- en doorbroken door een andere geschiedenis, met name die van zijn kennismaking met de wereld van de dans en hoe die hem introduceerde in een andere relatie tot het/zijn lichaam. Die andere weg tot het lichaam had hij intussen al gedemonstreerd in het Performance gedeelte van de voorstelling waarin hij onder een tafel en tegen de wand aan naakt een aantal houdingen aanneemt. Totaal onspectaculair laat hij het publiek naar zich kijken: we zien hem naakt op de rug, in een soort geplooid 'kaars'-houding; zijn achter zich geklapte benen, armen en schouders creëren verschillende transformaties, of landschappen van het lichaam zonder dat ze op zich een verhaal willen vertellen. Het zijn metamorfoserende lichaamsbeelden, zoals bij Fabre, maar de hele setting van de productie is erop gericht juist de beeldentaal van dit lichaam te onderdrukken. In haar analyse van deze voorstelling benadrukt Gabriele Brandstetter de anekdotiek van het lichaam: 'Er nimmt die Stelle des "anekdoton" ein –als das nicht Veröffentlichte, nicht zu Veröffentlichte.' (Brandstetter 1999, p.34) Het anekdotische van dit lichaam is een soort 'rest', zegt Brandstetter die niet meteen te grijpen valt. Ze verbindt dit met een typische eigenschap van voorstellingen uit de jaren negentig die een andere narratieve structuur volgen, die hun best doen juist geen geschiedenis te willen vertellen, of beter een andere vorm van geschiedenis, 'die kleine pointierte Geschichte, die die Lücke zwischen Faktum und Fiktion zugleich füllt und wieder öffnet.' (Brandstetter 1999, p. 38) Precies deze eigenschap van de lichaams geschiedenis die Xavier Leroy met deze productie vertelt, kunnen we verbinden met dat hulpeloze gordijn uit het schilderij van Titian: 'het vullen van de leegte tussen feit en fictie,' zoals Brandstetter het zo mooi omschrijft is niets anders dan het spelen met het bewustzijn van de kijkende toeschouwer. De constante schakeling tussen lezing en performance, tussen biografie en fictie, tussen het naakte lichaam en de kleurige dia's van aangetaste celstructuren, creëert een kijkkader dat niet de gewelddadige onthulling op het

oog heeft, zoals bij Fabre, maar juist de ludieke constructie van het lichaam en de vrolijke constatering dat er niets te onthullen valt!

Xavier Leroy zal in de volgende voorstellingen dat kijkkader nog centraler stellen om op die manier trachten te vermijden dat toeschouwers uit de stukken en brokken van zijn lichamelijke vertelling toch diepte gaan zoeken of een metafoor afleiden. 'At the same time the reception of my work seems to emphasise the idea of a body in parts and created an image or a metaphor for a schizophrenic body which was not my purpose. That pushed me to think about how to escape the production of metaphor and to look for ways to open up the possibilities of perception.' (Xavier Leroy, 2003)



Ik maak nu een heel grote sprong in dat oeuvre om een productie te bespreken die in Wenen in 2010 in première ging en waarin opnieuw naakte lichamen centraal staan in de opvoering. In Avignon, waar ik de voorstelling zag, ontvangen zes vrouwen en vijf mannen in leeftijd variërend tussen prille twintiger en forse zestiger, het binnenkomende publiek. Ze staan heel relax op de scène, gekleed in streetwear, af en toe glimlachen ze naar een bekende waardoor er meteen een vorm van complicité ontstaat. Wij zien de acteurs, de acteurs zien ons, wij kijken, zij ontvangen onze blik en kijken terug. Xavier Leroy neemt dan het woord en schetst

het verloop van de voorstelling: er zal eerst 15 minuten tijd worden genomen voor een gesprek met het publiek, daarna zal het licht totaal doven, en na een tijdje terug aangaan. Hij belooft ook dat het gesprek later in de voorstelling wordt hernomen. Het publiek wordt ernstig genomen in deze voorstelling, of juist, het krijgt een actieve rol, zonder meteen in een vorm van interactief theater te vervallen. Wat geactiveerd wordt in deze productie is het kijken zelf, de toeschouwer betraapt zijn eigen kijkgedrag. Het gaat Leroy namelijk niet om de enscenering van dit kijken, maar eerder om een bewustwording van wat er gebeurt in de act van het kijken. Hij stelt met andere woorden het basiscontract van het theater in vraag: wat gebeurt er in het kijken op theater? Hoe democratisch is deze vorm van communicatie? Wat zijn de verwachtingen van het publiek? Wat gebeurt er wanneer je het contract verscheurt? Kunnen we het kijken op een andere manier bekijken?

In de vijftien minuten discussie waarmee deze voorstelling opent, toont het Franse publiek zich van zijn meest gretige kant, maar tegelijk heel klassiek in zijn positiebepaling. Men stelt vragen aan de acteurs en gaat er dus van uit dat deze de antwoorden weten, dat er dus met andere woorden een verschil in kennis is tussen zij die kijken en zij die spelen. De vragen hebben dan ook bijna allemaal betrekking op dat basiscontract van het theater: 'is het een gesprek of een discussie?', 'waarom is deze discussie met het publiek noodzakelijk?' 'op welke manier is de discussie opgenomen in het repetitieproces?', 'is de discussie een plaatsvervanger voor het programmaboekje?' In de antwoorden formuleren de acteurs voorzichtig hun standpunt, waarbij ze op geen enkele manier hun gelijk willen halen.

En dan wordt het plots aardedonker. Een vijftal naakte acteurs, zittend of half liggend, met koptelefoons, maken kleine, bijna spastische, machinale bewegingen, opnieuw en opnieuw. Het duurt lang, uitputtend lang. Tot het licht weer voor een hele tijd uitgaat en er een nieuwe scène wordt gevormd, nu met liggende lichamen en een bos van omhoog gestrekte armen en benen die in de lucht wiebelen, als een landschap van ledematen die wiegen in de wind. Opnieuw gaat het licht uit voor nog een nieuwe scène waarin acteurs als tijgers traag opkomen, elkaar besnuffelen en in verschillende formaties gaan liggen. De laatste scène tenslotte toont een beeld van lichamen die nauwelijks ademen, als gestolde materie.



De naakte lichamen die in scène worden gezet zijn eigenlijk heel gewoon. *Low Pieces* hanteert een vorm van lage energie, zonder nadruk, zonder uitputting of theatraisering, de acteurs voeren handelingen uit die in principe heel open zijn. De productie toont een landschap van huid, jong en oud, mannelijk en vrouwelijk. De huid beweegt in tijd, vervloeit en verandert, en kan als een heel vormelijke oefening worden gezien, bijna abstract, maar ook als constructies tussen menselijke, machinale en dierlijke representaties.

Maar even belangrijk als de lichaamsbeelden die zich op de scène ontvouwen zijn de momenten van donkerte waarin de toeschouwer het zicht wordt ontnomen, waarin zijn blik wordt versperd. Zo ingehouden en stil als het publiek reageert in confrontatie met de naaktheid van de acteurs, zo luidruchtig zijn ze in de donkere momenten van de voorstelling, alsof de gêne wordt losgelaten en het ongenoegen en ongeduld de vrije loop wordt gelaten. In die anonimiteit hervindt het publiek zijn stem, op het ob-scène af. Dat culmineert in de vijftien laatste minuten van de voorstelling waarin het gesprek met het publiek opnieuw wordt aangeknoopt maar dan in het complete duister. 'Hoeveel krijgen jullie hiervoor betaald?', 'Waarom staan jullie nooit recht?' Maar evengoed horen we getuigenissen van toeschouwers die zich geraakt weten door de voorstelling en vertellen hoe zich precies door de afwisseling van licht en donker nabeelden vormen op het netvlies en het onderbewuste wordt aangeraakt.



De blik van de toeschouwer komt op die manier aan het woord. Ieder met zijn eigen gevoeligheid, eigen referenties en beschouwingen. Het plezier of het ongenoegen van het kijken naar deze naakte lichamen wordt verwoord. En daarmee slaagt deze voorstelling erin het kijken zelf te thematiseren: het laat zien hoe dat kijken altijd een kijken in een kader is, binnen een contract met veel verwachtingen en ongeschreven wetmatigheden. Het solliciteert de kijker om daaraan voorbij te gaan, om te kijken vanuit zijn lichaam, om de blik lichamelijk te laten worden, maar tegelijkertijd maakt de voorstelling je telkens ook bewust van de constructie waarin dit gebeurt. Ze speelt met andere woorden met het gordijn van je blik: het zet het voortdurend open en toe. Laat zien en verbergt. En werpt de toeschouwer terug op zijn eigen perceptiegedrag.

Conclusie

Met deze twee voorbeelden is een spectrum aangeduid van mogelijkheden om met naaktheid vandaag op de scène om te gaan. Het toont twee uitersten van kijkgedrag en fysieke encenering, maar de ruimte tussen die twee posities is, uiteraard, een langgerekt continuum waarmee de theaterwereld nog veel tijd en gelegenheid heeft om te experimenteren. Juist omdat naaktheid nog altijd een beladen thema is –ook in de zin van uitgeput, te veel, te bloot, niet bloot genoeg, onmogelijk- blijft het een interessant werkterrein.

NOTEN

- 1 Google-search op 26 april 2012: 146 miljoen resultaten.
- 2 Titian, *Diana and Actaeon*, 1556-1559.
- 3 Zie Suzanne de Ponte (2006, p.163).
- 4 Giorgio Agamben doet een overtuigende poging om dit verbod vanuit theologisch perspectief te kaderen in zijn essay *Naaktheid*, geschreven naar aanleiding van een performance van Vanessa Beecroft. Het naakte lichaam, zo stelt Agamben, is na de zondeval niet meer zichtbaar, de zondeval heeft onze blik op het naakte lichaam voor eeuwig versluierd. (Agamben, 2011, 91-144)
- 5 Beide ornamenten zijn telkens onder het zitvlak van één van de nimfen geschilderd, een wel erg sprekend detail!
- 6 Ik beperk me in dit essay expliciet tot het hedendaags theater en pretendeer geen enkele uitspraak over andere historische perioden: de blik en het lichaam zijn met name bij uitstek gevoelig voor culturele en historische transformaties. Zoals Richard Leppert ga ik ervan uit dat 'every image embodies historically, socially, and culturally specific ways of seeing.' (2007, p.236)
- 7 In zijn analyse van het gebruik van naakte performers in het theater van de jaren zestig formuleert Toepfer het zo: 'Nudity signified a release or "freedom" of the body from "oppressive" constraints imposed on it by texts, language, communication codes which "clothe" the disclosure of an "authentic" level of being or reality.' (Karl Toepfer, 1996, p. 78)
- 8 *Dionysus in 69* van The Performance Group ging in première in 1968, hetzelfde jaar waarin ook *Paradise Now* van Living Theater opende. De ongelooflijk succesrijke musical van Kenneth Tynan *Oh Calcutta* werd voor het eerst in 1969 opgevoerd.
- 9 Deze oerscène wordt ook gebruikt in het openingsbeeld van een andere productie, *As long as the world needs a warrior's soul* (2000) waarin een naakte man en vrouw in een indringende bekentenisscène moeten toegeven 'het' te hebben gedaan.
- 10 Foucaults analyse van macht en straf vormt een belangrijke inspiratiebron in Fabres oeuvre, zie hiervoor ook Emil Hrvatin (1994, pp 77-101) en Luk Van den Dries (2004, pp. 21-22).
- 11 Enkele van zijn producties thematiseren zelfs heel direct die relatie tussen kunstenaar en model, zoals *Vervalsing zoals ze is, onvervalst* (1992), *Lichaampje, Lichaampje aan de wand* (1997), *Elle était et elle est, même* (2004) en *Etant donnés* (2004).
- 12 Zie over dit thema bij Fabre ook de analyse van Stefan Hertmans (2003).
- 13 Ik baseer me op de beschrijving van Gabriele Brandstetter (1999, pp. 31-33). Het performance gedeelte van deze voorstelling wordt hernomen onder de titel *Self-Unfinished*.

BIBLIOGRAFIE

- Agamben, G. (2011) *Naaktheden* (Amsterdam, Sjobbolet). Oorspronkelijk editie *Nudità* (Rome, 2009, Nottetempo).
- Bataille, G. (1986) *De tranen van eros* (Nijmegen, SUN). Oorspronkelijke editie *Les Larmes d'Eros* (Paris, 1961, Pauvert).
- Bataille, G. (1957) *L'erotisme* (Paris, Editions de minuit).
- Brandstetter, G. (1999) 'Geschichte(n) Erzählen im Performance/theater der neunziger Jahre' in Fischer-Lichte, E., Kolesch, D., Weiler, C. (ed) *Transformationen der Neunziger Jahre* (Berlin, Theater der Zeit).
- De Ponte, S. (2006) *Caspar Neher – Bertolt Brecht. Eine Bühne für das Epische Theater*. (Berlin, Henschel Verlag).
- Didi-Huberman, G. (1999) *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté* (Paris, Gallimard).
- Hertmans, S. (2003) *L'Ange de la métamorphose – sur Jan Fabre* (Paris, L'Arche).
- Hrvatín, E. (1994) *Jan Fabre. La Discipline du chaos, le chaos de la discipline* (Seine Saint-Denis, ed. Armand Collin).
- Leppert, R. (2007) *The Nude. The cultural rhetoric of the body in Western Modernity* (Colorado, Westview Press).
- Leroy, X (2003) Interview Dorothea von Hantelmann - Xavier Le Roy
09.11.2002 / version 30.01.2003. On [www.insituproductions.net/ fr/frameset.html](http://www.insituproductions.net/fr/frameset.html).
- Ovid (1960) *Metamorphoses*, translated by Frank Justus Miller (London, Heinemann LTD, Cambridge, Harvard University Press).
- Toepfer, K. (1996) 'Nudity and Textuality in Postmodern Performance' in *Performing Arts Journal* no 54 pp. 76-91.
- Van den Dries, L (2006) *Corpus Jan Fabre. Observations of a creative process*. (Gent, Imschoot).