

## **FABIAN BARBA'S A MARY WIGMAN DANCE EVENING (2009): KIJKREGIMES VAN DE MODERNITEIT REVISITED**

Christel STALPAERT

Voor aanvang van de voorstelling *A Mary Wigman Dance Evening* (2009) sluit danser en choreograaf Fabian Barba een contract af met zijn publiek. Bij het binnenkomen van het theater vindt elke toeschouwer een summier programma op zijn zitje met daarop het geplande verloop van de avond; in het Duits, met Engelse vertaling, zoals het geweest zou kunnen zijn tijdens Wigmans Amerikaanse tournees. Het programma vermeldt de locatie en de datum van de huidige voorstelling, maar niet het jaar. We lezen dat zes solo's uit de danscyclus 'Schwingende Landschaft' / 'Shifting Landscape'" uit 1929 opgevoerd zullen worden. Na een intermissie van acht minuten zullen drie bijkomende solo's volgen: twee uit "Visions" en een uit "Celebration". Typografisch ligt het programmablaadje helemaal in de lijn van de bewuste periode en onderaan – in een klein korps, zoals dat meestal gaat bij schriftelijke overeenkomsten – lezen we de contractuele bepalingen van het dansoptreden: "Het publiek wordt vriendelijk verzocht de zaal niet te verlaten tijdens de intermissie. Op het einde van het recital en op verzoek van het publiek kunnen twee dansen opnieuw uitgeoerd worden als toefit."

Het contract is duidelijk gebaseerd op de kijkparadigma's van de vroeg-twintigste-eeuwse moderne dans.<sup>1</sup> Barba zet zo de toon voor 'zijn' *re-enactment* van negen danssolo's uit de eerste Amerikaanse tournee (1930-1931) van Mary Wigman, de Duitse danseres en choreografe die in de eerste decennia van de twintigste eeuw wereldberoemd werd met haar expressionistische dans. Bij de toeschouwer creëert Barba de verwachting dat de nauwgezet geconstrueerde *re-enactment* voor een vlekkeloze kijkervaring zal zorgen, voor een onverstoorde perceptie van het 'originele' Wigman-idioom. Meteen al na de eerste solo, echter – en dit is ook de intentie van de choreograaf – ervaart de toeschouwer een historische afstand. De toeschouwer, zo blijkt, is helemaal niet vertrouwd met de modernistische kijkregimes. Na de eerste solo maakt Barba/Wigman een buigende beweging om applaus in ontvangst te nemen, maar het publiek aarzelt enkele ogenblikken. We beseffen dat we het niet gewoon zijn al te applaudisseren na amper twee minuten dans. Maar de toeschouwers groeien gaandeweg in hun rol van jaren 30-publiek en na een drietal solo's klappen de meesten geestdriftig op het juiste moment in de handen. Na vier of vijf solo's slaat de verwarring echter opnieuw toe: sommigen beginnen enthousiast te applaudisseren meteen na

## Kaaistudio's

Friday the 5th of February at 20:30

### A MARY WIGMAN Dance Evening

Program

*Aus dem Tanzzyklus 'Schwingende Landschaft' (1929)*

*From the Dance Cycle, 'Shifting Landscape'*

1. *Seraphisches Lied* . . . . . Seraphic Song
2. *Gesicht der Nacht* . . . . . Face of the Night
3. *Pastorale* . . . . . Pastorale
4. *Anruf* . . . . . Invocation
5. *Sturmlied* . . . . . Storm Song
6. *Sommerlicher Tanz* . . . . . Summer's Dance

Intermission - Eight Minutes

*Aus den 'Visionen' - From 'Visions'*

7. *Raumgestalt (1928)* . . . . . Space Figure
8. *Zeremonielle Gestalt (1925)* . . . . . Ceremonial Figure

*Aus der 'Feier' - From 'Celebration'*

9. *Drehmonotonie (1926)* . . . . . Monotony Whirl Dance

The audience is kindly asked not to leave the room during the intermission.  
At the end of the recital and upon demand from the public, two dances  
can be shown again as 'encores'.

## Festspielhaus Hellerau

Friday the 11th of December at 19:00

### A MARY WIGMAN Dance Evening

Program

*Aus dem Tanzzyklus 'Schwingende Landschaft' (1929)*

*From the Dance Cycle, 'Shifting Landscape'*

1. *Seraphisches Lied* . . . . . Seraphic Song
2. *Gesicht der Nacht* . . . . . Face of the Night
3. *Pastorale* . . . . . Pastorale
4. *Anruf* . . . . . Invocation
5. *Sturmlied* . . . . . Storm Song
6. *Sommerlicher Tanz* . . . . . Summer's Dance

Intermission - Eight Minutes

*Aus den 'Visionen' - From 'Visions'*

7. *Raumgestalt (1928)* . . . . . Space Figure
8. *Zeremonielle Gestalt (1925)* . . . . . Ceremonial Figure

*Aus der 'Feier' - From 'Celebration'*

9. *Drehmonotonie (1926)* . . . . . Monotony Whirl Dance

The audience is kindly asked not to leave the room during the intermission.  
At the end of the recital and upon demand from the public, two dances  
can be shown again as 'encores'.

Programma's voor Fabian Barba's *A Mary Wigman Dance Evening*  
in Kaaitheater, Brussel, 11 december 2009 en Festspielhaus Hellerau,  
5 februari 2010.

de solo, nog voor de lichten weer aangestoken zijn voor de buiging van Barba/Wigman. Wanneer Barba/Wigman dan toch buigt, om aan te geven dat er applaus mag komen, beseft het publiek dat het, misleid door de irrelevante kijkconventies van het hedendaagse toeschouwerschap, opnieuw de modernistische kijkcodes heeft gebroken.

Ook de instrumentale intermezzi zorgen voor verwarring bij het publiek. De pianomuziek die weerklinkt tussen de danssolo's in, is een conventie uit die tijd die het de danser mogelijk moet maken kostuums te wisselen. De muziek weerklinkt gedempt, zodat sommigen in het publiek in de verleiding komen aan het praten te slaan tot de volgende solo start. Anderen beschouwen de intermezzi echter als een onderdeel van de opvoering en laten niet na een afkeurende blik te werpen op de 'luidruchtige' toeschouwers. Nog anderen wenden zich in stilte tot het programmablaadje in de hoop daar aanwijzingen te vinden voor gepast gedrag. In feite creëert Barba hier tegendraadse ervaringen binnen het doorgaans volledig

volgens gewoontes verlopende toeschouwersgedrag – onbewuste gewoontes inzake perceptie, geheugen, herkenning en overeenstemming. Hij laat de toeschouwer zien, voelen en denken op onvermoede manieren. De ambivalente waarneming, de dubbelzinnige ontmoeting met het geciteerde historische dansmateriaal, schudt de toeschouwer ‘wakker’, alsof hij nu uitgerust is met aangescherpte zintuigen en zenuwstelsel, en zich bewust geworden is van de contemporaine lens waardoor hij *re-enactments* aanschouwt.

Barba’s heropvoering van het Wigman-idioom benadrukt de afstand met het archiefmateriaal. Deze afstand geldt niet alleen voor de toeschouwer, maar ook voor de performer. Bij de relocatie van het Wigman-archief in/op het lichaam van de performer en het transponeren van beelden uit het verleden naar een belichaamde presentatie wordt het lichamelijke geheugen van de performer niet uitgewist. Danstheoreticus André Lepecki suggereert dat een lichaam altijd al niets anders is geweest dan een archief;<sup>2</sup> een archief dat onafgebroken technieken, bewegingen, gewoontes en stukken repertoire verzamelt en opslaat voor later gebruik. Barba tracht dan ook niet te verbergen dat hij een jonge mannelijke danser is die de solo’s van een vrouw danst. Het Wigman-idioom treedt op transparante wijze in dialoog met het levende archief dat gevormd wordt door het lichaam van de performer; zijn lichamelijke als mannelijk danser en zijn gewoontes, maar ook de fysieke mogelijkheden die hij ontwikkelde tijdens zijn opleiding in Quito (Ecuador) en Brussel. Sporen van zijn vroege opleiding moderne dans in Ecuador zijn zichtbaar aanwezig in de intense blik, de specifieke ademhalingstechniek en de expressieve maar technisch erg precieze en gecontroleerde gebaren – elementen die een nauwe verwantschap vertonen met de Duitse *Ausdruckstanz*. Barba’s technische opleiding aan P.A.R.T.S. toont zich onder andere in de vaardigheden van de denkende performer.

Bijwijken is de gelijkenis met Wigman treffend. De poses, de krachtige vormtaal van de *Ausdruckstanz*, het gelijkaardige kapsel, de kostuums: even lijkt het alsof het icoon Mary Wigman terug tot leven is gekomen, alsof Wigmans geest nooit de voeling met de tijd is verloren. Maar dan valt het oog op de grote voeten – groter alleszins dan de gemiddelde vrouwenvoet – de platte boezem, de breedgeschouderde torso ... en je wordt weggeslingerd van je eigen mentale beeld of cliché, hoe jij je Mary Wigman herinnert – of beter: hoe het icoon Mary Wigman is geproduceerd binnen een specifiek kijkregime en gemediatiseerd is door middel van het fotografische beeld.

## De foto als relikwie

Ik wil de archivale kloof die de *re-enactment* moedwillig toont, verbinden met het fenomeen van de foto als icoon, vlak beeld en cliché. De foto vormde immers het vertrekpunt voor Barba's heropvoeringsproject, maar maakt tegelijkertijd ook zijn potentiële aporie uit.

Volgens Barba was de grootste uitdaging van zijn *re-enactment*-project de lichamelijkheid terug te winnen uit de vlakheid van het fotografische beeld. Francis Bacon merkte het al op: "the photo tends to crush sensation onto a single level and is powerless to put into sensation the difference of constitutive levels."<sup>3</sup> Volgens Roland Barthes treden we met de fotografie "dans la Mort plate."<sup>4</sup> Vreemd genoeg fungeert het vervlakkende en in se levenloze fotografische beeld als 'emphatic marker'; het nodigt uit, ondanks de afstand tot de tot stilstand gebrachte tijd en ruimte, tot een empathisch mee-beleven van de gerepresenteerde gebeurtenis: "the imaginative projection of one's own consciousness into another being".<sup>5</sup> De "onhandelbare werkelijkheid"<sup>6</sup> van bepaalde fotografische beelden lijkt zelfs in het collectieve geheugen gebrand te staan, in de zin dat ze symbool geworden zijn voor hele historische gebeurtenissen: het zijn iconen geworden. Zo is wellicht een van de beroemdste foto's ooit gemaakt die van het 'napalmmeisje' Kim Phuc, die veertig jaar geleden de wereld werd ingestuurd. Daarop zien we een negenjarig meisje schreeuwend wegrennen uit haar brandende Vietnamese dorp, napalm op haar naakte lichaam. Hoe representatief en aangrijpend het beeld ook moge zijn, het moedigt, zelf continu in circulatie, een soort kortsluitend denken aan. De verstilde tijd en actie komen in de plaats te staan van een complexe, bewogen gebeurtenis en het empathische mee-beleven wordt door de voortdurende herhaling afgevlakt.

Walter Benjamin gaf in zijn essay "Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid" (1936) reeds aan hoe de moderne mogelijkheden van technische reproduceerbaarheid het aura van het origineel doen wegwijnen, ineenschrompelen of vergruizen. De hoogst gevoelige kern van het origineel wordt afgevlakt en het unieke bestaan op de plaats waar het gefotografeerde zich bevindt, wordt in de reproductie teniet gedaan. De gebeurtenis wordt als het ware uit zijn historische traditie gerukt. Bovendien genereert het seriële bestaan van het fotografische beeld een vluchtige, herhaalbare en kunstmatige indruk van het gerepresenteerde, zeker in het licht van de uniciteit van de werkelijke gebeurtenis.<sup>7</sup> Gilles Deleuze gaat in deze context nog een stap verder en stelt dat het fotografische beeld een "iconisch cliché" kan worden.<sup>8</sup> Deleuzes gebruik van het concept 'cliché' is inspirerend in de zin dat hij speelt met de tweevoudige betekenis van het Franse woord 'cliché'; de reproductieve mechanismen die aan de basis van de fotografie

en van stereotiep denken liggen. Centraal in Deleuzes ideeën over fotografie staat de overweging dat het gebruik van clichés een uitermate gevaarlijke vorm van vereenvoudigd denken en representeren kan genereren, “since its chemically based realism gives it an air of authenticity, of innocent directness that anchors and supports all its stereotyping”.<sup>9</sup>

In de context van de kijkregimes van de negentiende en twintigste eeuw, de periode van de opkomst van de ‘moderne technische reproduceerbaarheid’, valt op hoe de respons op fotografie van bij aanvang binnen een discours van dood en sterfelijkheid kadert. Thomas Carlyle, bijvoorbeeld, zag in de foto een weerspiegeling van zijn eigen sterfelijkheid.<sup>10</sup> Deze perceptie van de vroege fotografie sluit aan bij wat Cathy Davidson de “commodified redaction of immortality” noemt, “the comfortable belief that we can somehow envelop the past in the present by commodifying, domesticating, beautifying it”.<sup>11</sup>

De ‘moderne’ receptie van de foto als “residu of dood omhulsel”<sup>12</sup> is echter tegelijkertijd doordrongen van het nostalgische verlangen om de stoffelijke rest van de foto te injecteren met een spiritueel aura. Wat Benjamin omschrijft als het verlies van het aura in de moderne technische reproductie, wordt met andere woorden in de geïndustrialiseerde maatschappij beantwoord met een toegevoegd ‘kunstmatig’ aura. Benjamin geeft zelf al aan hoe de opkomst van de moderne technische reproductie ook een verschuiving inhoudt van een unieke, rituele gebruiks- of cultuswaarde naar een tentoonstellingswaarde voor het massapubliek, het publiek van de afnemers die de markt vormen. De kapitalistische samenleving cultiveert de iconografische kracht van beelden om zo de vlakke, mechanisch gereproduceerde foto een ‘kunstmatige’ spirituele lading te geven. De foto *als icoon* wordt gecultiveerd als iets “spiritueel transcendent”.<sup>13</sup> In een mechanisch gereproduceerde realiteit gaat het aura dan wel verloren, maar het iconische cliché op zich krijgt spirituele en auratische dimensies aangemeten. Zoals Roland Barthes aangeeft, zijn foto’s in feite banaal en zonder inherente waarde: “Attaquée par la lumière, l’humidité, elle pâlit, s’exténue, disparaît; il n’y a plus qu’ à la jeter.”<sup>14</sup> Toch is het iconische cliché een essentieel element van een industrie die steunt op reproductietechnologieën en economische belangen. Dit is de paradoxale structuur van de moderniteit.

Deze opvatting van de foto als relikwie, omgeven door een spiritueel aura, gaat hand in hand met de massale verspreiding van foto’s van sterdansers in het moderne tijdperk. Het toentertijd uiterst populaire tijdverdrijf van het verzamelen van tabakskaarten onderschrijft dit. De tabaksindustrie droeg haar steentje bij tot het in stand houden van een spiritueel aura omheen wat in feite en overduidelijk

een alledaags, beperkt houdbaar product van het kapitalistisch systeem was. Concurrentie tussen verschillende producenten leidde tot de introductie van verkoopstechnieken als het insluiten van verzamelkaartjes in sigarettapakjes. In de jaren 30 kon men dankzij de Duitse tabaksindustrie zo verschillende sets kaartjes verzamelen met zwart-witproducties van foto's van danseressen als Josephine Baker, Isadora Duncan, Duitse expressionistische danseressen als Mary Wigman en de sterren van de Ballets Russes. Producent Garbaty, bijvoorbeeld, verspreidde in de loop van het decennium 250 verschillende kaartjes van bekende danseressen in hun pakjes Gold Saba. In 1933 stak Eckstein-Halpaus uit Dresden 320 kaartjes met danseressen in de pakjes Eckstein nr. 5, waaronder een reeks rond Mary Wigman. Het is duidelijk dat deze sigarettfabrikanten hun voordeel haalden uit "the emphasis on visual communication that pervaded modern urban life" en de foto gebruikten als "a competitive marketing device".<sup>15</sup>

Het verzamelen van tabaks- of sigarettkaartjes was ontzettend populair. Geoffrey J. Giles wijst erop dat de in grote oplagen verspreide kaartjes zo bedacht waren dat ze het hele gezin aanspraken, en zo een specifieke manier van verzamelen stimuleerden. De zogenoemde sigarettkaartjes konden gekoesterd worden in een *Sammelalbum* of verzamelalbum. Het Garbaty-album *Berühmte Tänzerinnen* ('Beroemde Danseressen'), bijvoorbeeld, bestaat uit luxueuze bladen met introductieteksten en bladen met gleufjes en onderschriften voor de 250 te verzamelen kaartjes. Een gelijkaardig album is *Der Künstlerische Tanz* ('De Artistieke Dans'), uitgegeven door Eckstein-Halpaus. Opvallend is dat de albums een specifieke verzamelwijze genereren die veeleer gericht is op volledigheid binnen een vooraf bepaald geheel, dan op historische waarde. De waarde toegedicht aan een foto schuilt in zijn fetisjfunctie en in zijn zogenaamde zeldzaamheid.

Walter Benjamin merkt terecht op hoe de bekommernis om het verleden sinds de negentiende eeuw een volstrekt nieuwe vorm aanneemt. In zijn *Passagen-Werk* beschrijft hij het systematische verzamelen van mooie curiositeiten als burgerlijke kneuterigheid en een eerbetoon aan mode, zekerheid en comfort. De bourgeoisie waardeert de verzamelde objecten omwille van hun relatie tot andere items in de reeks en niet omwille van hun relatie tot een historische gebeurtenis of traditie. De verzameling breidt zich uit door een nieuw item in te sluiten "within a magic circle, where, as a lost shudder [the shudder of being acquired] runs through it, it turns to stone", aldus Benjamin. "Everything remembered, everything thought, everything conscious becomes socle, frame, pedestal, seal of his possession".<sup>16</sup>

De verzamelprentjes uit sigarettapakjes oefenen hetzelfde sublimerende en verstenende effect uit op de herinnering aan dans(ers)en. Het bijschrift dat op de

achterzijde van elke foto staat gedrukt, is steevast verheerlijkend en biedt een goede kijk op de iconische waarden die worden overgebracht. Adelheid Seek, nummer 81 in de Garbaty-reeks, is bijvoorbeeld “een betoverend slank meisje dat in heel wat revues en cabarets danst, zowel in koor als solo”. Danseres nummer 90, Olga Desmond, “geloofde in 1910 door de meest verregaande kostuumloosheid nieuwe vrienden te kunnen werven voor de danskunst”. Met een close-up wordt Mary Wigman geëerd, “de baanbrekende aanvoerster van de nieuwe Duitse dans”.<sup>17</sup>

Het is duidelijk dat de iconische waarden die worden overgebracht door de tabakskaatjes weinig te maken hebben met een bewustzijn of appreciatie van het moderne dansidoom, maar alles met sterrendom, vrouwelijke schoonheid en uiterlijke verschijningsvorm. De close-up op Mary Wigmans kaartje doet zelfs sterk denken aan de glamoureuze stijl van de beelden van filmsterren van die periode, zoals Ginger Rodgers en Marlene Dietrich die in 1934 beiden opdoken in een reeks van 300 kaartjes in pakjes Kurmark sigaretten, te verzamelen in het album *Garbaty Moderne Schönheitsgalerie*. Wigman wordt afgebeeld onder dezelfde Hollywood-achtige belichting die zowat een universele standaard was voor de portretfotografie van vrouwelijke sterren. Het zachte effect van de zogenoemde *butterfly*- of Paramount-belichting geeft de gelaatstrekken een haast goddelijke kwaliteit.<sup>18</sup> In het portret van Wigman lijkt de *touch* van de fotograaf de historische waarde van het modern dansidoom zelfs helemaal uitgewist te hebben ten voordele van de glamoureuze close-up bestemd voor massadistributie. Het icoon Mary Wigman is zo in een kader geplaatst, op een voetstuk, en kan zo het versteende sluitstuk binnen de gesloten collectie van de verzamelaar worden.

Tijdens zijn voorbereidend archiefonderzoek voor de *re-enactment* van de negen korte Wigman-solo's verzette Barba zich tegen de betovering waaraan de moderne verzamelaar ten prooi viel. In plaats van het Wigman-idoom te verheerlijken en statisch te bewaren of te reconstrueren op basis van een traditionele opvatting van het archief, verbergt Barba de historische, fysieke en mentale verschillen tussen dat idoom en zijn eigen lichamelijk archief niet. Zo weerspiegelt Barba een historische houding die herinnert aan Walter Benjamins beeld van de *Lumpensammler* of voddendraper. In “Ragpickers in a Postcommunist Age” merkt Frederik Le Roy op hoe Benjamins allegorie van de voddendraper een uitdagende dimensie inhoudt voor de theaterhistoricus. Volgens het *Passagen-Werk* verkiest de voddendraper “de vodden, het afval” van de geschiedenis te tonen boven de “waardevolle objecten” van de “monumentale” historiografie.<sup>19</sup> In zijn essay “Unpacking my Library” wijst Benjamin ook op het dialectische spanningsveld tussen orde en chaos in de daad van het verzamelen,<sup>20</sup> in woorden die resoneren met zijn *Passagen-Werk*:



**Mary Wigman op een kaartje bij Gold Saba sigaretten, uit het Garbaty-album *Berühmte Tänzerinnen*. De close-up doet denken aan glossy portretten van filmsterren uit dezelfde periode.**



The most profound enchantment for the collector is the locking of individual items within a magic circle in which they are fixed as the final thrill, the thrill of acquisition, passes over them. Everything remembered and thought, everything conscious, becomes the pedestal, the frame, the base, the lock of his property.<sup>21</sup>

Reflecterend over zijn eigen verzameling kinderboeken, geeft Benjamin evenwel aan dat de waarde van een verzameling niet per definitie hoeft bepaald te worden door vooraf afgelijnde reeksen of catalogi die de marktwaarde van een boek bepalen. Boekencollecties kunnen ook vorm krijgen buiten de gebruikswaarde van de markteconomie om; bijvoorbeeld door toevallige vondsten op rommelmarkten. "The acquisition of books is by no means a matter of money or expert knowledge alone. Not even both factors together suffice for the establishment of a real library, which is always something impenetrable and at the same time uniquely in itself."<sup>22</sup> Deze vorm van verzamelen draagt zijn voorkeur weg; "For a collector – and I mean a real collector, a collector as he ought to be – ownership is the most intimate relationship that one can have to objects. Not that they come alive with him; it is he who lives in them."<sup>23</sup> De uniciteit van de boekencollectie ligt dan in de uiterst persoonlijke, intieme relatie met de verzamelaar: als de verzamelaar sterft, sterft ook de 'waarde' van de collectie.<sup>24</sup>

Het lichaam van de danser verzamelt op een gelijkaardige manier persoonlijke, intieme relaties met bewegingen, choreografische frases en danstechnieken. Dit archief is eveneens uiterst kwetsbaar; met de danser sterft ook de verzameling en het archief. Door ook zijn eigen, schijnbaar irrelevante lichaam als levend archief in te zetten in het *re-enactment*-project, toont Barba zich – volgens Benjamins gedachtengoed – een 'echte' verzamelaar en ondermijnt hij de iconische clichés van het verleden in het heden. Hij overstijgt het vlakke consumptiebeeld van het icoon Wigman en stelt de veronderstelde (en vooropgestelde) eenheid van de archiefcollectie (als verzameling) in vraag. Eens compleet, pretendeert de tabakskaatjesverzameling een consistent overzicht van de grote, monumentale figuren in de reeks (lees: de dansgeschiedenis) te verschaffen. Op gelijkaardige wijze functioneert een archiefcollectie als schepper van de historische orde die de basis vormt voor traditie, continuïteit en identiteit. Net als standbeelden en nationale musea beogen institutionele archieven een homogeen en coherent cultureel geheugen en een dito nationale identiteit in stand te houden. In zijn wandeling door de ruïnes van de geschiedenis van de moderne dans vermijdt Barba een narratieve modellering van geschiedenis en kennis. Hij tracht dood en verval niet te transcenderen door het tijdperk van de moderne dans te romantisieren, maar belicht hoe makkelijk het modieuze en glorieuze plots 'ouderwets' wordt, hoe makkelijk het vertrouwd (zoals in de kijkregimes die hierboven werden besproken) plots vreemd wordt.



**Fabian Barba buigt voor applaus in *A Mary Wigman Dance Evening* (2009).  
Foto: Bart Grietens.**

Dit verklaart ook onze ambivalente gevoelens bij het aanschouwen van de uitvoering van de danssolo's. Wanneer het zaallicht gedempt wordt, doen de twee gouden kroonluchters met elektrische kaarsen ons denken aan de belichtingsmogelijkheden in de jaren 30. Deze eens zo modieuze en weelderige objecten komen nu nietig en verouderd over in deze hedendaags uitgeruste, uiterst gesofisticeerde theaterzaal. Veeleer dan ons te strikken en te omsluiten in een magische, sublimerende kring, benadrukken de kroonluchters de blinde vlekken in het aanschouwen van deze 'heropvoering'.

### ***Re-enactment* in voortdurende modulatie**

Barba doet echter meer dan tonen hoe erg het heden verschilt van het verleden. In zijn streven naar een belichaamde heropvoering waarin het Wigman-idiom interageert met zijn eigen lichaam als levend archief, legt hij ook getuigenis af van de differentie als heterogene, creatieve waarde. Barba schaart zich niet achter een welomlijnd verleden, getuigend van 'een' stroming, 'een' cultuur of 'een' identiteit. Het burgerlijke verlangen naar gesloten homogene systemen – dat zich bijvoorbeeld uit in het plezier van volledigheid bij de verzameling tabakskaatjes

– wordt ook ondermijnd door de figuur van de *re-enactor* als voddendraper die heterogeen materiaal samenraapt binnen een in feite nooit te voleindigen project. Zo ondermijnt ook Barba de opname van het Wigman-idioom in de magische, statische cirkel van de clichématige reproductie. Het modellerende principe van het iconische cliché wordt opengebrouwen waardoor ruimte vrijkomt voor modulatie in de deleuziaanse betekenis van het woord.

In *Difference and Repetition* merkt Deleuze op hoe perceptie, binnen het paradigma van representatie, gereduceerd wordt tot het *principium comparationis*. Het wordt gekenmerkt door “son impuissance à penser la différence en elle-même”.<sup>25</sup> Aan André Bazin ontleent Deleuze het concept van ‘*moulage*’ (modellering op basis van een mal) om te verwijzen naar gesloten representatiesystemen in de fotografie: “La photographie est une sorte de ‘moulage’: le moule organise les forces internes de la chose, de telle manière qu’elles atteignent un état équilibre à un certain instant”.<sup>26</sup> Modulatie, daarentegen, “ne s’arrête pas quand l’équilibre est atteint, et ne cesse de modifier le moule, de constituer un moule variable, continu, temporel”.<sup>27</sup>

Lepecki’s concept van het heropvoerende lichaam als een zich eindeloos transformerend archief is verwant aan dit begrip van modulatie als een nooit voleindigend project. We kunnen stellen dat Fabian Barba’s belichaamde heropvoering in een voortdurende staat van modulatie verkeert; het Wigman-idioom wordt onophoudend en op een voortdurend variabele wijze gemoduleerd waardoor clichématige reproductie wordt vermeden. Bij Barba gaat het Wigman-archief een dialoog aan met het levende archief van het lichaam van de performer. Zo verschuift het gepercipieerde ook continu tussen de polen van het Wigman-idioom enerzijds en het lichamelijke geheugen van de performer anderzijds, waardoor ook de binaire opposities man/vrouw en Ecuadoraan/Duitse verder gedifferentieerd worden. Differentie wordt niet bereikt door een vermenigvuldiging van representaties en perspectieven. “Il faut montrer la différence allant *différent*”, schrijft Deleuze,<sup>28</sup> “Il faut que la différence [...] renvoie donc à d’autres différences qui jamais l’identifient, mais la différencient.”<sup>29</sup> De mal van het iconische cliché wordt zo getransformeerd tot voortdurende modulatie en creatief denken. Barba’s *re-enactment* brengt schijnbaar erg verschillende zaken samen en scheidt wat erg gelijkaardig lijkt. Zo vernietigt Barba geen verschillen, noch bekrachtigt hij die, maar hij vermenigvuldigt en verspreidt ze om zo een stap te zetten in de richting van een wereld waar verschil niet langer exclusie inhoudt.

## NOTEN

- 1 Ik ontleen de termen 'kijkparadigma' en 'visuele regimes' of 'kijkregimes' ('*scopic regimes*') aan Martin Jay. Zie zijn publicaties *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: University of California Press, 1994; en "Scopic Regimes of Modernity", in Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press, 1988, p. 3-23. Jay stelt, in het verlengde van Michel Foucault, dat onze manier van kijken en zien geen aangeboren gegeven is, maar een culturele constructie van 'scopic regimes' die bepaalde culturele voorkeuren hebben. De culturele constructie van het kijkregime wordt door Peter De Bolla omschreven als "the envelope within which practices of looking play out their variations; it gives shape and form to aesthetic productions, orders the relation between the artwork and the viewer, and gives definition to the subject who looks." (Peter De Bolla, *The Education of the Eye: Painting, Landscape, and Architecture in Eighteenth-Century Britain*, Stanford: Stanford University Press, 2003, p.16.)
- 2 "The body may have always already been nothing other than an archive." André Lepecki, "The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dance", *Dance Research Journal*, 42 (2010), nr. 2, p. 34.
- 3 Bacon geciteerd in Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, translated by Daniel W. Smith, London: Continuum, 2005, p. 64.
- 4 Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris: Gallimard-Seuil, 1980, p. 143.
- 5 Andrea Liss, *Trespassing through Shadows: Memory, Photography and the Holocaust*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, p. 7.
- 6 "l'intrahabitable réalité". Barthes, *La Chambre claire*, p. 184.
- 7 Walter Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid en andere essays*, vertaald door Henk Hoeks, Boom: Amsterdam, 2008.
- 8 Chris Vos, *Bewegend verleden: Inleiding tot de analyse van films en televisieprogramma's*, Amsterdam: Boom, 2004, p. 176.
- 9 Dana Polan, "Francis Bacon: The Logic of Sensation", in: Constantin Boundas & Dorothea Olkowski (eds), *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*, London: Routledge, 1996, p. 245. Deleuze beaamt zo Benjamins waarschuwingen voor het gevaar van de verborgen politieke betekenis van foto's en de uitbuiting van film en fotografie door het fascisme dat in Benjamins tijd opgang maakte. Hun verholde strategie om het politieke te esthetiseren vindt Benjamin, net als Deleuze, verwerpelijk.
- 10 Geciteerd in Nancy Martha West, *Kodak and the Lens of Nostalgia*, Charlottesville: University Press of Virginia, 2000, p. 143.
- 11 Geciteerd *ibid.*, p. 142-143.
- 12 *Ibid.*, p. 144.
- 13 *Ibid.*, p. 145.
- 14 Barthes, *La Chambre claire*, p. 145.
- 15 Geoffrey J. Giles, "Popular Education and New Media: The Cigarette Card in Germany", *Paedagogica Historica* 36 (2000), nr. 1, p. 452.
- 16 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999, p. 205.

- 17 Eigen vertalingen.
- 18 Voor deze portretten werden soft-focuslenzen gecombineerd met hard *key light*, *fill light* en *back light* en soms werden de negatieven geretoucheerd en bewerkt met puimsteen om de huid en gelaatstrekken nog zachter te maken.
- 19 Frederik Le Roy, "Ragpickers in a Postcommunist Age: Counter-Memorial Strategies in the Work of andcompany&Co", paper voorgesteld op de FIRT/IFTR-conferentie "Censorship and Performance", Lissabon: Centro de Estudos de Teatro, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 16 juli 2009.
- 20 "There is in the life of the collector a dialectical tension between the poles of disorder and order." Walter Benjamin, "Unpacking My Library: A Talk about Book Collecting", in *Illuminations: Essays and Reflections*, translated by Harry Zohn, edited and with an introduction by Hannah Arendt, New York: Schocken Books, 1989, p. 60.
- 21 Ibid.
- 22 Ibid., p. 63.
- 23 Ibid., p. 76.
- 24 "The phenomenon of collecting loses its meaning as it loses its personal owner." Ibid.
- 25 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris: Presses Universitaires de France, 1968, p. 180.
- 26 Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris: Les Editions de Minuit, 1983, p. 39.
- 27 Ibid.
- 28 Deleuze, *Différence et répétition*, p. 79-80.
- 29 Ibid, p. 79.