

HET GODDELIJKE LICHAAM

Henk Oosterling 1989

"Het goddelijke lichaam" in: *Beeld. Tijdschrift voor kunst, kunsttheorie en kunstgeschiedenis* 4, p. 8-14.

(afb. 1: Aktion Nitsch)

1. Huiver en fascinatie

Het houdt het midden tussen een heidens offerritueel en een zwarte mis. Puttend uit een rijke mythologische en christelijke symboliek wordt door een vermenging van obscene en sacrale elementen getracht een huiveringwekkende ervaring te reacteren. Het offer staat centraal. Een geënceneerde kruisiging spiegelt zich in de verscheuring van reeds van te voren geslachte dieren. Bloed en ingewanden worden over naakte, soms vrijende mannen en vrouwen gegoten. Een performance van Hermann Nitsch. Een bevrijdende, revolterende anti-esthetiek? Of banale, smakeloze instant-horror? De doodskrimp van de avantgarde of de ontaarding van de sexuele revolutie? De voorganger van de Wiener Aktionisten beschrijft ze zelf als moderne rituelen, waarin wij in staat worden gesteld onze sado-masochistische aandriften te sublimeren. Geweld, obsceniteit en sacraliteit vormen de ingrediënten van dit infernale gebeuren waarbij menig toeschouwer de rillingen over de rug lopen. Dat slechts weinigen de ruimte verlaten, valt wellicht te verklaren uit de fascinatie die toch onwillekeurig van dit morbide spektakel uitgaat.

Sinds onheugelijke tijden kenmerken huiver en fascinatie de confrontatie met het sacrale. Maar in onze tijd worden beide aandoeningen nog slechts door haar profane opvolgers opgeroepen. Het sacrale is immers verdwenen. Het is hoogstens nog een lege ruimte en de confrontatie daarmee niets dan een overrompeling door een duister niets: onze dood. Huiver en fascinatie overvallen ons wel bij de aanblik van extatische lichamelijke: lijken, topsport of porno. Weinigen associeren deze nog met het heilige, hoogstens met verval, vervoering of obsceniteit. Maar gaat het in de Aktion nu juist niet om de wisselwerking tussen deze drie elementen? Tekenend is dat ze zich niet af tegen die ongreepbare en onbegrijpbare horizon van het sacrale?

In hun alledaagse functioneren gaan individuen deze intense emoties liever uit de weg. Wat overigens niet betekent dat het lichaam tegenwoordig taboe is. Integendeel: het is meer dan ooit in. Maar in tegenstelling tot de extase van het lichaam draait bijvoorbeeld ieder nieuw body-vriendelijk programma om koele, beheerste lichamen. Het exces betreft hoogstens de veelheid van tekens die erop worden losgelaten. Tekens die slechts één ding lijken te beogen: vitaliteit en een optimalisering van het leven. Ze verwijzen nooit naar de dood. Extatische lichamelijke doet dit wel. Zij doet ons onze beheersing verliezen. En in die hoedanigheid bedreigt zij de moderne wereld, die immers de beheersing van innerlijk en uiterlijk geweld nastreeft. Geweld is taboe: de staat heeft het leger en het politie-apparaat gemonopoliseerd en de bestrijding dringt via de rechtspraak tot in de meest intieme contacten door. Er staan sancties op geweld binnen het huwelijk (verkrachting en incest), zelfs op geweld dat aan het eigen lichaam in de vorm van abortus, zelfmoord of euthenasie wordt voltrokken. Toch zoeken individuen - of kunnen we zeggen: hun

lichamelijkheid - in de beslotenheid van de groep het exces en de extase. Drugs, drank, sex, muziek, sport en geld bieden op vaste tijden in de beschermde omgeving van respectievelijk de scene, het cafe, het bordeel, de disco, het stadion en het casino volop mogelijkheden. In deze cryptorituele praktijken, waarin men een gemeenschappelijke ervaring denkt te vinden, verteert het individu niet alleen zijn have en goed, maar ook zijn samenhangende identiteit. Soms lijkt het er zelfs op dat er slechts rijkdommen en energie vergaard worden om ze des te grootser te verkwisten.

2 Moderne kunst: het offer van het lichaam

Kunstpraktijken kunnen ook als cryptoritueel worden opgevat: het wekelijks bezoek aan musea of galleries garandeert een gemeenschap en constitueert een gemeenschappelijke, zij het soms verontrustende ervaring. We hoeven ons daarbij dus niet tot de Aktionen van Nitsch te beperken. Wat daar expliciet en wellicht bombastische geënceneerd wordt, werkt elders impliciet en subtieler door. Intensivering van het lichaam en offering van vastomlijnde identiteiten lijken zelfs de belangrijkste inzetten van de 20e eeuwse avantgardistische kunst. Daarom beschrijft Bernlef zijn ervaring van Bacons triptieken en kruisigingen wellicht in termen van huiver en fascinatie. Offert Bacon het lichaam niet in zijn schilderijen? (afb. 2) En is het niet precies deze spanning tussen het beeld én een onvoorstelbare intensiteit van het lichaam, die ons treft? Bacons doeken werken ons letterlijk 'op de zenuwen'. Meer dan het geweld en het offer te verbeelden, zet hij ons - onze verwachtingen en ideeën over kunst - op het spel. Zijn doeken zetten in ons lichaam het geweld dat door het gedisciplineerde Ik aan banden is gelegd in werking.

Ook 'koelere' kunstvormen bewerken ons lichaam. Roland Barthes beschrijft de consumptie van veelal avantgardistische literatuur in *Het plezier van de tekst* geheel in termen van lichamelijkheid: "Heeft de tekst een menselijke vorm, is hij een figuur, een anagram van het lichaam? Ja, maar van een erotisch lichaam. Het plezier van de tekst zou niet tot zijn grammaticale (feno-tekstuele) functioneren te herleiden zijn, zoals het plezier van het lichaam niet te herleiden is tot de fysiologische behoefte. (...) Het plezier van de tekst, dat is het moment dat mijn lichaam zijn eigen ideeën begint te volgen - want mijn lichaam heeft niet dezelfde ideeën als ik."

Plezier kan omslaan in genot dat "in een toestand van verlies brengt, onbehagen wekt." De lezer wordt door een erotische, pulserende kracht, die even aanstekelijk is als de lach of de geeuw, aangeraakt. Dit betekent overigens niet dat deze genotservaring prettig is. In de erotiek gaan genot en pijn evenals huiver en fascinatie in elkaar over: "het genot is nooit een buit: niets scheidt het van de satori, van het verlies."

In *De lichtende kamer* gebruikt Barthes opnieuw de term 'satori'. Nu om de werking van de fotografie te kenschetsen. Naast de bedachtzame bestudering van een foto kan de kijker volslagen onverwachts door een detail worden getroffen. De bestuderende blik lost momentaan op in "begeerte, afkeer, heimwee, een geluksgevoel". Iets steekt, kwetst ons. Dit 'punctum' opent in de kijker een leegte: de kijker komt oog in oog met de dood te staan. Deze inbreuk op het Ik maakt zelfs de fotografie tot een 'vleselijk medium', waarin het plaatje als eenduidige boodschap wordt geofferd.

3 Soevereiniteit: van voorstelling tot voorstel

Vanwaar deze fixatie van veel moderne kunstenaars op lichamelijke, geweld en dood? Zij komt ongetwijfeld voort uit een gevoeligheid voor een ervaring die in onze op gezondheid en produktiviteit gerichte moderne samenleving naar de uiterste regionen van het bewustzijn is verbannen: de ervaring van de dood. Deze gevoeligheid kan echter, vanuit het verlies van het sacrale begrepen worden. Met de dood van God is het fundament onder de wereld weggeslagen en zijn onze waarden en waarheden op losse schroeven gezet. Verbeelde de premoderne kunstenaar de goddelijke almacht - door diens aardse representanten en gestalten voor te stellen: pausen, koningen, generaals, de Nachtwacht, de Natuur (afb. 3) - zijn moderne opvolger kan slechts van diens verdwijning getuigen. Hij tovert zijn medemens geen oorsprong of laatste waarheid meer voor, daar deze met God verdwenen is. Veeleer tracht hij een veelheid van betekenissen 'uit te vinden', waarmee moderne individuen hun van god en gebod losgeslagen wereld kunnen structureren. Met andere woorden: moderne kunst representeert het sacrale niet meer, maar zij presenteert het, stelt het als grote afwezige in het kunstwerk aanwezig. Door haar dienstbaarheid aan een aardse en hemelse soevereiniteit af te zweren, wordt het kunstwerk zelf soeverein, dat wil zeggen een autonome 'samenhang', die slechts vanuit zichzelf - zijn materialiteit in meest algemene zin - of vanuit zijn geschiedenis begrepen kan worden.

4 God in het diepst van zijn verlangens

Vanaf het eind van de 18e eeuw belichamen het volk en de individuele burger de soevereiniteit. Maar met haar internaliseren zij tevens het geweld dat, het beeld van een barmhartige god en verlichte monarch ten spijt, eigen was aan het soevereine: Kruistochten, Inquisitie, ketterverbrandingen en openbare executies getuigen daarvan. Bood het geweld in de voorchristelijke wereld nog een 'positieve' ingang tot het sacrale (door middel van offers of in orgiën), werd het vervolgens in de christelijke wereld op het conto van de duivel of de redeloosheid geschreven, na de afdaling van God in de duistere spelonken van de wereld die het Onbewuste heet, wordt het een integraal deel van het moderne innerlijk: de mens is pas echt God in het diepst van zijn verlangens. Wil hij zijn wezen vatten, dan komt hij onvermijdelijk oog in oog met zijn eigen gewelddadige lichamelijke te staan. De rigide zelfdisciplinerende die in de 19e eeuw ingezet wordt en het Verlichtingsoffensief, waarin de mens voortdurend op zijn rationaliteit aangesproken wordt, veranderen daar, getuige de geweldsexcessen van de 20e eeuw, blijkbaar niets aan.

Meer dan wie ook heeft de Franse denker Georges Bataille zich met de functie van het sacrale en zijn relatie tot het geweld en het vervloekte beziggehouden. Steeds weet hij die typische paradox van het moderne leven op het spoor te komen: de neurotische dwang om geweld uit te bannen blijkt telkens in een catastrofale ontkoppeling uit te monden. Door de instelling van verboden rond dood en seksualiteit heeft de mens getracht zich van zijn destructieve driften te vrijwaren. Sinds de 19e eeuw tracht hij met behulp van wetenschap en technologie zijn omgeving zelfs uitsluitend tot kenbare en beheersbare objecten te reduceren. In premoderne samenlevingen bleef er echter altijd een onherleidbare, positieve rest

over: het totemdier, de gestorven voorouders, mythische goden, God of de Duivel, kortom het sacrale. Contact met deze sfeer kon slechts verkregen worden door de vernietiging van objecten, of ruimer: door het verlies van de greep op de wereld en op het lichaam. In de gereguleerde overschrijding van verboden raakte men tijdelijk bezeten door goddelijke krachten. Maar er was altijd een weg terug, waardoor de overschrijding de ultieme bevestiging van de werking van het verbod bleek te zijn. Zij was een "religieuze overschrijding, verbonden aan een extatische gevoeligheid, die de bron van de extase en het fundament van de religie vormt." Zo blijken subversiviteit (overschrijding van de verboden) en een soevereine ervaring onlosmakelijk met elkaar verbonden. Ex-tase, ex-ces, het buiten zichzelf zijn vormen haar decor.

5 Erotiek als kritiek: de avantgarde

De relatie tussen erotiek en dood houdt niet slechts de moderne mens bezig. In *De tranen van Eros* bespreekt Bataille allerlei voorstellingen - van de grottekeningen van Lascaux via Baldung Grien en de School van Fontainebleau tot Bacon en Balthus - teneinde "het bewustzijn te ontsluiten voor de overeenkomst tussen 'la petite mort' (het orgasme) en de definitieve dood. Tussen wellust, delirium en grenzeloze afschuw." Volgens hem is het doodsbeustzijn in onze goddeloze tijd niet verdwenen, maar wordt het in erotiek en kunst een vervreemd voortbestaan vergund. In tegenstelling tot de veel gepropageerde opvatting dat erotiek iets harmonisch is, toont hij evenwel hoe juist de inzet van het kwaad en het obscene in de kunst toegang tot een gemeenschap met de dood realiseert.

Daar allereerst de kunstenaar zelf in de loop van de 19e eeuw, vervolgens in de 20e eeuw het kunstwerk soeverein wordt, nemen zij aanvankelijk ongemerkt, maar geleidelijkaan bewuster het subversieve potentieel van de soevereiniteit over: "De soevereine kunst is de weigering van macht: dit houdt in dat zij van de politieke macht afstand doet, terwijl zij de verantwoording voor de leiding over de dingen aan henzelf overlaat." Verguizing en zelfverkozen ontbering worden het lot van de moderne bohème-kunstenaar. Eerder dan om de vereenzelviging met de macht - zoals bij Hals, Rembrandt, Velasquez, zelfs nog Goya het geval is - gaat het hem om de intensiteit van een soevereine houding. Hij probeert zijn kunstpraktijk als levensstijl te realiseren door het leven aan zichzelf te voltrekken. Daarbij worden dingen niet meer gere-presenteerd, maar presenteren zichzelf in de bemiddelende activiteit van de kunstenaar in de vorm van teksten, visuele of klankbeelden of zelfs onbemiddelde lichamelijjkheid - zoals in het ballet of de performance - als een materiele werkelijkheid.

Zo verschijnt het kunstwerk als een veld van intensiteiten, waar de kunstenaar met zijn intenties of de toeschouwer of toehoorder met zijn verwachtingen slechts ten dele greep op kan krijgen. Kunstenaar en kunstgenieter beseffen steeds meer dat betekenissen niet uitsluitend door tradities, een scheppingsdaad of kritische beschouwing tot stand worden gebracht. Het werk communiceert geen eenduidige betekenis meer, maar voorziet de moderne mens van nieuwe zingevingen.

Welnu, als met de aanvang van de moderne tijd het soevereine geweld stel-selmatig verinnerlijkt wordt en de kunst de gevoeligheid voor deze soevereiniteit als *raison d'être* heeft, ligt het voor de hand dat de meest kritische kunstpraktijken steeds het

lichaamsgeweld aangrijpen om gevestigde instituties te bruuskieren. Maar daarbij vallen zij aan zichzelf ten prooi! Want de avantgarde is als typisch modern verschijnsel even paradoxaal als de gehele moderniteit. Als cryptoritueel leeft zij weliswaar van de over-schrijding, maar soms vergeet zij dat zij de grenzen of het verbod in haar kritiek affirmeert. Zij heeft het institutionele kader nodig waartegen zij zich afzet. Dit betekent dat zij in haar pogingen de grenzen van de gevestigde kunst of macht op te heffen, dat wil zeggen hen in het volle leven op te laten gaan, haar eigen bestaansvoorwaarde opheft. Kortom, de avantgarde leeft een onmogelijk bestaan wat ook mag blijken uit de onvermijdelijke institutionalisering en popularisering van het avantgardistische geweld.

Misschien is deze ambivalentie, deze tragedie pas in de laatste decennia - met die enigszins nietszeggende term: 'postmodern' aangeduid - aan het licht getreden. En misschien is dit één van de redenen waarom de vermeende post-, neo- of transavantgarde zich met milde ironie - want te bewust van haar eigen onmogelijkheid - in een poging nieuwe voorstellingswijzen te scheppen zigzaggend door haar eigen geschiedenis beweegt.

6 De vergoddelijking van het lichaam

Met de avantgarde treedt de verscheurdheid van het moderne bestaan het scherpst aan het licht. Zij toont dat zij in haar verzet tegen de objectivering van de wereld of in haar eigen fysieke geweld of aan de regulering ervan ten onder moet gaan. Iedere machtsgehalte - ook het autonome, scheppende subject van de voormalige avantgardistische kunstenaar - wordt in een excessieve lichamelijke geofferd. Het lichaam wordt het laatste articulatiepunt voor de kunst. En als zodanig wordt het vergoddelijkt. Erotiek en obsceniteit blijken toegangen tot een soevereine ervaring te worden. Maar kunst appeleert niet alleen aan de lichamelijke van kunstenaar en kunstgenieter, ze constitueert zichzelf ook als een extatisch, pulserend lichaam. Ze grijpt obsceniteit en geweld aan als onderwerp, maar is in haar inwerking op producent en consument evengoed erotisch en gewelddadig. Inhoud en vorm gaan in een grenservaring letterlijk als ont-zettend proces geheel in elkaar op.

Vele luisteraars voelen zich bij het horen van de aleatorische composities van Cage of de minimal music van Reich ontheemd. De confrontatie met respectievelijk door toeval bepaalde geluiden of monotone herhalingen van klankenreeksen waaraan iedere ontwikkeling lijkt te ontbreken, werpt de toehoorder op zijn vermeende muziekintuïties terug. De aleatoriek verstrooit en de monotonie wekt een roes op. Er is geen verhaal meer. Het proces dient zich in afwezigheid van iedere zingeving aan. Het kunstwerk wordt als communicatiemedium geofferd. Terecht stelt Mertens in De Amerikaanse repetitieve muziek dat "de extase die deze muziek schept, *staat van onschuld, hypnotisch, religieus* genoemd, op een libido rust dat van alle beperktheden van de realiteit bevrijd en verzelfstandigd is. (...) De zogenaamde *religieuze* ervaring van de repetitieve muziek is veeleer gecamoufleerd erotisch." Religieus, erotisch en subversief geweld. De luisteraar wordt 'gegrepen'. Hem resten slechts intensiteiten, waar zijn lichaam en zijn lust pijnlijk of genotsvol aan beantwoorden.

Wellicht gebeurt dit ook bij de argeloze museumbezoeker die zich plotseling geconfronteerd ziet met Bacons doeken. Hij wendt zich vol walging af en keert een

dag later met zijn vrouw terug om haar te laten zien wat voor afzichtelijke shit er nu weer hangt. Zijn reactie getuigt van onbegrip en onmacht, die echter als voorbodes van een positieve onbeslisbaarheid kunnen fungeren. De kijker verliest zijn greep op het doek, op de wereld als een afgebeelde ruimte en op zichzelf als autonoom centrum van zingeving. Het doek laat hem slechts één keuze: zich aan hem over te geven of hem van zich af te stoten.

De vergoddelijking van het lichaam neemt in de gewelddadige 60er jaren, waarin de bekritiseerde politieke macht zich krampachtig verdedigt - van Vietnam tot Maagdenhuis - steeds excessievere vormen aan. Het 'scheppend' subject gaat zijn lichaam als het culminatiepunt van geweld presenteren. Geweld dat zich in Bacons doeken, Cages muziek en Batailles teksten nog via het materiaal veruiterlijkt, wordt nu in performances en happenings direkt aan het lichaam voltrokken. Het Ik verteert in de excessieve consumptie van zijn eigen lichaam. De aanwezigheid van het publiek is daarbij noodzakelijk: de performance moet direkt geconsumeerd worden. Het kunstprodukt, bijvoorbeeld het doek lost op in het worden. De happening is geen circus, zij biedt meer dan entertainment. Zij is van meet af aan een werkplaats, een fabriek waarin werkelijkheid geproduceerd en gepresenteerd, zeker niet gerepresenteerd wordt. De kunstenaar is tegelijk offeraar en offer. Hij zet zijn lichaam totaal op het spel: Gina Pane bewerkt zich met scheermesjes en beklimt met ontblootte handen en voeten een van scherpe stalen punten voorziene stalen ladder. De lichamelijke, haast tactiele ervaring van de toeschouwer is ondragelijk. Zijn lichaam consumeert de intensiteit en neemt de pijn over: "(...) het lichaam als delirerende, genietende en lijdende materie is meer dan een ondersteunend middel voor het vertoog: het is het vertoog, het is de gedachte. Het zendt uit, communiceert, ontmoet en zet de fundamenten van een nieuwe dialoog en een nieuwe taal in", schrijft Pluchart in *L'art corporel*. Chris Burden sluit zich vijf dagen op in een locker of stelt zich bloot aan een schotwond in zijn arm. Joseph Beuys vertoeft samen met een wilde coyote in een kooi, terwijl Stuart Brisley urenlang bewegingloos in een bad vol dierlijke ingewanden ligt. Ongeloof slaat om in huiver, de spanning en *het spel met de dood* levert zowel het publiek als de kunstenaar aan een doodservaring uit. Want dat blijft moderne kunst eerst en voor alles: een bloedserieus ervaringsspel dat omwille van zichzelf wordt gezocht. Als Nitschs Aktion een theatraal gebeuren is, dan is het in geen geval het geobjectiveerde lichaam dat ten tonele wordt gevoerd. Veeleer wordt ons een blik vergund op ons gewelddadige soevereine 'innerlijk'. Ons lichaam wordt ge-en-sceneerd en met het ob-scene wordt het sacrale als grote afwezige in scene gezet.