

ENGLISH

Sacrifices: Instructions for Use

Estrella de Diego

Entrée and Adagio of the pas de deux: Corpus delicti

The dark central mass, an informal mound covered in marengo grey plastic, reacts to the movements of the dancers and spectators in a threatening, subtle and indiscreet way: a barely perceptible shiver. The dominant presence in the middle of the scene, it is the axis around which the narrative takes shape, a narrative that on this occasion – as is often the case in La Ribot's works – evolves from a series of choreographies that construct the inner essence of the story. One might even say that this powerful black figure steers the dramatic sequence in *Another Distinguée* (2016). And once again, the body has a central role in a succession of precise immolations – executed with the scalpel of a seasoned surgeon – which inexorably leads to the baleful fate of every body: death.

Someone in the audience – which is, typically, forced to move by La Ribot's narrative as she breaks with the notion of the theatre and its rules – inadvertently leans on the structure, which curves placidly, and for one moment the shadowy mass yields a little and seems to engulf the body in its mysterious, dark space reminiscent of the way madness is represented in Western culture: matte, something that cannot be clearly made out. It is, in short, what lies beneath: the depths, governed by other rules. What lies at the end of that narrow staircase that takes you down into hell or the sadomasochists' club – it doesn't matter which: both are realms governed by alternative bodies.

The Greeks understood the concept of darkness as a different way of approaching the world. Madness, linked to the black vital fluids observed (or imagined and conjectured) by followers of Hippocrates, was associated with a place of extreme darkness, the very entrails of the world. But if madness is the entrails, a metonymy of the space where the most terrible things happen alongside the most magical encounters, then darkness equally works as a metaphor for the incomprehensible. In Greek poetry, passions – and in particular fury – are described as dark turmoil, that which is not illuminated, that which is difficult to decipher precisely because of this absence of light. These are ambiguous spaces that, no matter how much reason might try to codify them, remain empty, tangent, residual, extremely fragile. Spaces that are imagined rather than sensed, just like death.

And the great opaque totem that presides over *Another Distinguée* is quickly transformed into a particular image often repeated in colonial painting, the Virgin of the Mount, whose great mantle is nothing less than a representation of the silver mines: once again, we are in the very guts of the earth, sombre and drab, the realm of the earth goddess, Pachamama. Thus, the hillside becomes a kind of altar, a sacrificial stone that keeps score of the thousands of lives whose fate was drastically changed when they entered into contact with another world on encountering the Spanish and mestizo peoples. In the room, near the black mound, their murmurs can almost be heard: silenced stories from history covered with the dust of ages, the seal of this Sumerian hell as described in 2004 by the Uruguayan writer Circe Maia.

In her mysterious and beautiful text, *La casa de polvo sumeria*, Maia retells some of the adventures of Gilgamesh, first written on clay tablets in cuneiform characters, and in particular those he shared with his companion Enkidu, the first mortal who dares to threaten and insult the god Ishtar. The consequences aren't long in coming:

[R]ecibe como castigo una muerte lenta, un descenso gradual al infierno sumerio: La Casa de Polvo. [...] En ese lugar en penumbra todo está cubierto de polvo, especialmente los cerrojos de las Grandes Puertas. Una densa capa de polvo la recubre, signo de que no se han abierto en mucho tiempo. Lo más llamativo, más que la presencia de la reina del infierno con su

escriba sentado frente a ella, más llamativos que las coronas de los reyes, que se acumulan allí, polvorientas, a un lado de la entrada, con -¡sorprendentemente!- las voces de esos mismos reyes, también acumuladas y también cubiertas del mismo polvo que cubre todo el lugar.

(‘[He] receives as punishment a slow death, a gradual descent into the Sumerian hell: the House of Dust. [...] In this shadowy place everything is covered in dust, especially the bolts on the Great Doors. A dense layer of dust covers them, as if they have not been opened in a very long time. It is the most striking thing, more striking than the presence of the queen of this hell with her scribe sat before her, more striking than the crowns of kings that accumulate there, gathering dust to one side of the entrance, with – surprisingly! – the voices of those same kings that have also accumulated and are also covered in the same dust that covers the whole place.’)

Voices blanketed in dust, all buried under a dark layer, overall... Few images are as effective in appealing to an allegory that, in this particular case (and as the Latin American author points out) remits us to ‘death as the great leveller’: the voices of kings, silenced by the passage of time along with all other mortals.

If only life was like literature. History, in its own way a sombre mass that engulfs us, has muffled its stories – but not all of them, and not all to the same extent. Some voices have been erased, entombed under layers of dust that are nothing less than the inevitable course of eternity. Meanwhile, La Ribot’s mass ceases to merely gaze; rather, it rapidly devours.

And at the edges of the great black mass appears the body of a woman, seemingly naked, anonymous, which is greedily gobbled up by the body of matter. This action is then repeated in a recurring ceremony, *a tour de force* for the anatomy of La Ribot, who tends to use her body as a vehicle for representation. The dark mountain gradually swallows the body in an orderly fashion, savouring it. Arms and legs – the artist’s own – finally emerge disaggregated and faceless as part of a perverse ritual that combines repetition and a narrative technique of deferment often employed by the artist.

The headless woman, an embodiment that is literally decomposed and ingested by the profound opaqueness of the mass, suffers her own particular martyrdom of dislocations – once, twice, three times... The marker pen in the hand of the dancers that accompany her draws lines over her body. It is the same marker that acts as a surgical device, an omen of incision, throughout the narrative. It is this marker that portends the death of the bodies painted red (covered in blood) in *Olivia*, Distinguished Piece No 49 and the last piece represented in this setting.

Variations: Series and repetition

In the set of works forming part of *Another Distinguée* La Ribot has transferred part of the pressure she always places on her own body – and, by extension, women’s bodies in general – to the masculine anatomy. Indeed, it is not only the dancers that draw a red line on the body – a knife wound, 53 a trickle of blood. The artist herself, dressed up for the occasion, traces a kind of forensic map on the naked bodies covered with a sheet of the men in *Sirènes*, clearly evoking *Distinguished Piece No 1, Muriéndose la sirena* (1993).

The pattern of lines that the three dancers paint during the different parts of *Another Distinguée* are reminiscent of Marcel Duchamp’s bride and her bachelors. Certainly, the marker line on the bodies, sometimes traced by the men and sometimes by La Ribot, calls to mind *Le Grand Verre*, that glass with its random cracks, in which the fractures created by breakage are the only means of communication that mediates between the feminine and masculine worlds. It isn’t the first Duchampian reference to be found in La Ribot’s output: it is impossible not to think of *Étant donnés* and its peephole on a murdered woman when faced with the dilapidated, formless, destroyed body of *Another Bloody Mary* (2000), whose starting point is the news of the murder of a transsexual person that the artist reads in the newspaper.

Nevertheless, despite La Ribot’s body sharing some pressure with the dancers’ body, at the moment it is swallowed, it transforms the mass into a sordid tomb for so many women senselessly murdered, the extreme expression of war or gratuitous violence: death extended because

one death would never be enough, the perverse need to repeat to infinity these lacerated bodies that, as a bargaining chip for a bleak terror, must be accumulated since they become visible (if at all) through the sheer quantity rather than the horror that bathes them. These are the anonymous female bodies that are transported to the morgue in black plastic bags, female bodies that, since they are given no value, are abandoned in a rubbish bin, an endless accumulation of this unrecyclable waste. This is the tragic seriality seen every day in the news.

La Ribot frequently explores this seriality – as demonstrated by the numbering of her Distinguished Pieces which in *EEEXEEECUUUUTIOOOOONS!!!* is transformed into a kind of paradoxical game of repetitions and juxtapositions, perhaps linked to the dance discipline. In this choreography, the body reveals a sort of hidden mechanical violence and reflection on the futility of human efforts, a laboriousness that, as in Chekov's *Uncle Vania*, end up being the ends in itself. It is this same mechanical essence that the artist explores in the courting dance in *Desasosiego*, Distinguished Piece No 52 in the series *Another Distinguée*, in which an eroticism akin to that explored by Bataille unfolds, blending Eros and Thanatos in dark scenes expressing a desire that is as dense and matte as the mountain that towers over destiny 54 and narration in this work. That black mountain assumes the appearance of a backdrop in a sadomasochists' club, a setting that enables planned and consensual violence with a great deal of ritual and precision, precisely defined rules that aspire to domesticate the body – just as dance does.

In *Another Distinguée*, La Ribot explores as never before the real questions arising from the different forms of violence enacted on women's bodies, the leitmotiv of her works ever since the very first Distinguished Pieces. There is violence in the mermaid who dies or the decrepit body in *Another Bloody Mary*. And there is violence in the body of La Ribot herself when she transforms herself into a package or a deconstructed chair and insulating tape. Equally, there is violence in the body that is sold in exchange for sex that is sadly onanistic and lacerating – the chair hits the body with the quickening pace of the sex act in Distinguished Piece *No 14* – and there is violence also in the woman who presides over the scene from above, never leaving off sewing at her machine in *PARAdistinguidas*. This last piece, *Huan Lan Hong* (2011), which deals with the limits of the slave explored by the master (this is related at the start of the piece), reflects on the industrial world and its excesses, in particular against women. As on other occasions, La Ribot uses her own body as the setting for a strange, exemplary punishment that, paradoxically, rebels against the abuses of the system at the same time. Once again, punishment becomes protest when in *Gustavia* the repeated blows shake the audience in their comfortable position: serialised, the burlesque becomes an uncomfortable situation.

Likewise, in the paradoxical premise of *Another Distinguée* the body, that guiding thread that runs through the narrative, is always shadowed by death and, through death, explores the violence enacted on bodies and the nature of sacrifice itself, which for La Ribot is not the purifying action found in great traditions of thought; neither is it renunciation as the path to wisdom as set out by Tarkovsky in his famous film when he burns his house down as an extreme act of dispossession. Rather, for La Ribot, sacrifice is a deliberate reflection of bodies that would perhaps have preferred not to subject themselves to sacrifice even while it seems unavoidable, even when they are compelled to carry it out, even in works full of humour such as *Cosmopolita*, in which the artist charts a personal geographic map on her body. Another reading underscores the colonisation that the female anatomy has suffered and continues to suffer: did the colonisers not give a new name to every place when they reached new territories?

For this reason, La Ribot expresses sacrifice as a form of subversion that, moreover, uses the body of dance as a site of field study and space 55 where the contradictions embodied in her personal construction of sacrifice itself can be revealed. While the discipline of dance domesticates the body, the artist takes this subjection into the absurd with *Laughing Hole*, in laughter without mirth, mechanical laughter, futile work: as when sex is sold, this laughter is pure transaction. Above all, it is forced.

And La Ribot, the dancer, knows the demands and rules of *Le maître à danser*: bodies that are domesticated to the point where the whole body itself is lost.

Le maître à danser: Variations

The rules contained in *Le maître à danser*, which were clear in 1725 when the book of the same revealing name was published, represent the aspirations to imposing order on and defining the territory of the discipline that the dance master configures from their position of power, from their dominion of control in a dance that defeats the body – without the slightest hope of the body triumphing over the dance. These are the guidelines for governing corporeality, the protocol for dance regimented by the Academy based on the *positions des pieds*, the foot positions that over time and with scant variation would become the elemental steps of classical dance. The five basic positions had a regulating function, above all, stipulating the points of support at moments of rest, a core position for the body, familiar territory to which the dancer might return during the performance of dance moves. They also provided a guarantee of control over a body which, no matter what it did, must return to these positions at some point as if referred to a warning that it was not a good idea to be carried away by the dance: the dance master was always watching. These strict rules, these precise movements, the reiterated return to the *position des pieds*, constrained the evolution of dance by taking it back every now and then to its starting point.

And this extreme discipline over the body came to resemble a certain kind of sacrifice in which violence could be cast as ritual and camouflage. In fact, if the strategy in *Le maître à danser* is to conceal the self-sacrifice required, domesticating the body, lacerating and injuring it in order to present the body as an aerial anatomy capable of appearing to float, in an incredible twist La Ribot uses sacrifice of bodies in dance to rethink the meanings of dance itself – and not only in *EEEXEEECUUUUTIOOOONS!!!*, produced in 2012 for the Ballet de Lorraine in Nancy. In her early work *Socorro! Gloria!* (1991), the artist appears on the stage fully dressed, and in an ironic and 56 perverse striptease gradually removes her layers of clothing – only underneath every garment is another in an infinite succession of sweaters, t-shirts, knickers... She undresses slowly, perplexed by her inability to discover skin, the body free from trappings, free from coverings. When she finally finds her physical skin, at the point where she might start to dance, the work ends: the artist, seated, directs her gaze at the audience.

Coda: The body as a vehicle for excesses

This way of making violence against the body patent – murdered women in a dumpster, the blows from planks of wood in *Gustavia*, the forced and exhausting laughter in *Laughing Hole*, the agonies of mermaids or transsexual person – become the inevitable death foretold of *Olivia* in the final scene of *Another Distinguée*.

Here the confrontation with the body – from within the body – seems more complex, if that is possible, than in previous works: it is almost a solution to the riddle that La Ribot has constructed on violence as an anormative formula that, far from being binding, is liberating in its capacity to expose. In *Another Distinguée*, the artist takes her protest, her condemnation of the abuses inflicted on women's bodies, one step further by proposing a corporeality that fits Kristeva's definition of 'abjection' as 'what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite.'

Just as in the sadomasochists' club, what is acted out is neither sex nor power but the subversion of imposed rules and the possibility of alternative ones. In *Another Distinguée* La Ribot even turns her own premises on their head to rethink the instructions for use of sacrifice as a strategy for representation, proposing new approaches to the concept of sacrifice in the same way as the sadomasochists' club. More than in any of her previous works, sacrifice is portrayed here as a decision, an uprising that subjugates the body only to free it from the old rules.

It is, then, not surprising that in order to take this step forward in the sacrificial rite – a territory for subversion that is so very present in all of La Ribot's output – the artist appeals to an explicitly Bataillan sex – abject, mechanical, dysfunctional even, but sex nonetheless – and shares the violent confrontation enacted on her body with the bodies of the two dancers. While at the end of the video *Pa amb tomàquet* the dancer's body – slathered in garlic and oil, dyed tomato-red – evokes something of a comestible anatomy and a touch of the *Psycho* shower scene,

as La Ribot comments in her instructions for use, the bodies in the final sequence of *Olivia*, smeared with vermilion paint, dead in a sequenced death, a death that begins at the start of the work, remind us of a kind of subversive swansong that is unexpectedly heroic in its violence, the death of those who dare to descend that narrow staircase down into hell or the sadomasochists' club (it does not matter which) to take a walk on the wild side without so much as ruffling a feather.

Estrella de Diego is a writer, a Professor in Modern and Contemporary Art History at the Universidad Complutense in Madrid and an Academician at the Royal Academy of Arts in Madrid, and is presently a columnist for El País.

DEUTSCH

Opfer: Gebrauchsanleitung

Estrella de Diego

Entrée und Adagio des Pas de deux: Corpus delicti

Eine dunkle Masse in der Bühnenmitte, ein formloser Hügel unter anthrazitfarbenem Plastik. Die Masse reagiert auf die Bewegungen der beiden Tänzer und des Publikums – bedrohlich, scharfsinnig und neugierig: ein kaum wahrnehmbares Erschauern. Mit ihrer dominanten Präsenz im szenischen Zentrum ist sie die Achse, die das Narrativ strukturiert, das sich hier – wie häufig in den Arbeiten La Ribots – in choreografischen Sequenzen entfaltet, die die Essenz der Geschichte ausmachen. Man könnte sogar sagen, dass es diese mächtige, schwarze Figur ist, die die dramatische Abfolge in *Another Distinguée* (2016) dirigiert. Auch hier nimmt der Körper eine zentrale Rolle ein in einer Abfolge präziser, mit dem Skalpell des erfahrenen Chirurgen ausgeführter Verletzungen – die in das unausweichliche, schicksalhafte Ende von uns allen münden: in den Tod.

Jemand aus dem Publikum lehnt sich unbeabsichtigt gegen den Aufbau – häufig zwingt La Ribot die Zuschauer*innen in Bewegung, bricht mit Vorstellungen von Theater und dessen Regeln – und die schattige Masse weicht für einen Moment ein wenig zur Seite und scheint den Körper ein- zuhüllen mit ihrem geheimnisvollen, finsternen Raum, der an die Darstellung des Wahnsinns in der westlichen Kultur erinnert: als etwas Dumpfes, das wir nur schemenhaft erkennen. Er ist das, was unten in der Tiefe liegt, wo andere Regeln gelten. Das, was sich am Ende jener schmalen Kellertreppe befindet, die in die Hölle führt oder in einen SM-Club. Wohin genau spielt letztlich keine Rolle, denn hier wie dort herrschen andere Körper.

Die Griechen verstanden die Finsternis als einen alternativen Zugang zur Welt: Der Wahnsinn, assoziiert mit der schwarzen Galle, die Hippokrates' Schüler sahen (oder sich vorstellten und vermuteten), schien ihnen zu einem Ort extremer Dunkelheit zu gehören, zum Innersten der Erde. Aber so, wie der Wahnsinn für die Eingeweide der Erde steht, als Symbol für den Ort, an dem die schrecklichsten Dinge geschehen und der die Begegnung mit dem Magischen möglich macht, funktioniert die Dunkelheit auch als

Metapher für das Unbegreifliche. Die griechische Dichtung beschreibt Leidenschaft, und insbesondere Wut, als düstere Verwerfungen, als das, was nicht erhellt wird, als das, was nicht zu enträtseln ist, weil es kein Licht gibt. Hier entstehen ambivalente Räume, die, so sehr sich die Vernunft auch um Aufschlüsselung bemüht, am Ende immer leer, peripher, unverwertbar und extrem fragil bleiben. Räume, die eher imaginär als wahrnehmbar sind – so wie der Tod.

Und bald wandelt sich das große, opake Totem, das *Another Distinguée* beherrscht, in ein einst beliebtes Motiv der Kolonialmalerei, die *Virgen del Cerro, Maria des Berges*, deren eindrucksvoller Umhang nichts anderes als eine Repräsentation der Silberminen ist. Wieder sehen wir die Gedärme der Erde, Düsternis und Schatten, das Reich der Muttergöttin Pachamama. Dann nimmt der Berg die Form eines Altares an, wird Opferstein und Mahnmal für das Leben der Tausenden, deren Schicksal sich dramatisch wendete, als sie durch das Aufeinandertreffen mit den Spaniern und Mestizen in eine

andere Welt gestoßen wurden. Im Saal, dicht bei der schwarzen Masse, ist beinahe ihr Raunen zu vernehmen: ungehörte Geschichten in der Geschichte, bedeckt vom Staub der Jahrhunderte, eingeschlossen von der sumerischen Hölle, die die uruguayische Autorin Circe Maia 2004 in *La Casa del Polvo* sumeria beschreibt.

In ihrem mysteriösen und wunderbaren Text folgt Maia einigen der ursprünglich auf Tontafeln in Keilschrift festgehaltenen Abenteuer des Gilgamesch, insbesondere jenen Begebenheiten, die er mit seinem Freund Enkidu erlebte – dem ersten Sterblichen, der es wagte, der Göttin Ishtar zu drohen und sie zu beleidigen. Die Folgen dessen ließen nicht lang auf sich warten:

[R]ecibe como castigo una muerte lenta, un descenso gradual al infierno sumerio: La Casa de Polvo. [...] En ese lugar en penumbra todo está cubierto de polvo, especialmente los cerrojos de las Grandes Puertas. Una densa capa de polvo la recubre, signo de que no se han abierto en mucho tiempo. Lo más llamativo, más que la presencia de la reina del infierno con su escriba sentado frente a ella, más llamativos que las coronas de los reyes, que se acumulan allí, polvorientas, a un lado de la entrada, con -¡sorprendentemente!- las voces de esos mismos reyes, también acumuladas y también cubiertas del mismo polvo que cubre todo el lugar.

(“Seine Strafe ist ein langsamer Tod, ein allmähliches Hinabsteigen in die sumerische Hölle: La Casa de Polvo, das Haus des Staubes. [...] An jenem in ewiger Dämmerung liegenden Ort ist alles von Staub bedeckt. Eingehüllt in eine dicke Staubschicht sind auch die Schlösser der Großen Türen, ein Zeichen, dass sie schon lange nicht mehr geöffnet wurden. Das Auffälligste, auffälliger noch als die Präsenz der Königin der Hölle mit ihrem Schreiber, der vor ihr sitzt, auffälliger noch als die Kronen der Könige, die sich dort sammeln, auch sie staubbedeckt neben dem Eingang aufgereiht, sind – erstaunlicherweise! – die Stimmen jener Könige, die sich dort unter dem gleichen Staub angesammelt haben, der den ganzen Ort unter sich begräbt.”)

Stimmen unter Staub, alle von einer dunklen Schicht bedeckt, überall... Nur wenige Bilder erzeugen eine so wirkungsvolle Referenz an eine Allegorie, die in diesem konkreten Fall – wie die lateinamerikanische Schriftstellerin betont – auf “den Tod als den großen Gleichmacher” verweist: die Stimmen der Könige, zum Schweigen gebracht vom Vergehen der Zeit, unter all den anderen Sterblichen.

Wäre das Leben doch nur wie Literatur! Geschichte – mit ihrer dunklen, alles verschlingenden Masse – bringt Geschichten zum Schweigen. Allerdings nicht alle, und nicht alle in gleichem Maße. Einige Stimmen werden ausgelöscht, unter Staubschichten begraben, die nichts anderes sind als der unvermeidbare Verlauf der Ewigkeit. Währenddessen begnügt sich La Ribots Masse nicht mehr mit reiner Betrachtung: hastig verschlingt sie... An den Kanten der großen, schwarzen Masse erscheint der Körper einer Frau, scheinbar nackt und namenlos, die vom Berg gierig verschluckt wird. Das Manöver wiederholt sich in einer repetitiven Zeremonie, einer *tour de force* für die Anatomie La Ribots, die ihren Körper immer wieder als ein Medium der Repräsentation einsetzt. Langsam und auf geordnete Weise schluckt der düstere Berg nach und nach den Körper; er genießt ihn. Die Arme und Beine der Künstlerin erscheinen am Ende – von ihr abgetrennt und gesichtslos – als Teil eines perversen Rituals in einer von La Ribot häufig gewählten Kombination aus Wiederholungen und der narrativen Strategie der Verzögerung.

Die Frau ohne Kopf, eine im wahrsten Sinn des Wortes gespaltene und von der tiefen Undurchlässigkeit der Masse geschluckte Körperlichkeit, erleidet ihr spezifisches Martyrium: Immer wieder wird sie zerrissen. Einmal, zweimal, dreimal... Der Stift in der Hand der beiden Tänzer, die sie begleiten, zeichnet Linien auf ihren Körper. Es ist der gleiche Marker, der auch als Instrument des Chirurgen fungiert, als Vorbote des Schnitts. Es ist auch dieser Stift, der den Tod der rot bemalten – blutbedeckten – Körper in *Olivia* bezeichnet, dem zuletzt gezeigten Stück No 49 in dieser Serie der ‘Distinguished Pieces’.

Variationen: Serien und Wiederholung

In den Performances der Reihe *Another Distinguée* überträgt La Ribot einen Teil des Drucks, dem sie ihren Körper – auch als Bild des Frauenkörpers im Allgemeinen – immer wieder aussetzt, nun auch auf männlichen Anatomien. Tatsächlich zeichnen nicht nur die Tänzer die rote Linie auf den Körper – die Wunde des Messers, die Blutspur. In *Sirènes* beispielsweise ist es die Künstlerin selbst, die, dem Anlass entsprechend gekleidet, eine Art forensischer Karte auf die nackten, von einem Laken bedeckten Leiber zweier Männer skizziert – eine klare Anspielung auf Muriéndice la sirena, ihr erstes ‘Distinguished Pieces’ No 1 aus dem Jahr 1993.

Das Muster der Striche, die die drei Tänzer*innen in den verschiedenen Teilen von *Another Distinguée* malen, lassen an Marcel Duchamps Braut und ihre Junggesellen¹ denken. Die Linien des Markers auf den Körpern, manche gezeichnet von den Männern, manche von La Ribot, erinnern an *Das große Glas* mit seinen zufälligen Sprüngen und Brüchen und sind das einzige Medium der Kommunikation zwischen weiblichen und männlichen Welten. Es ist dies nicht die erste Reminiszenz an Duchamp in La Ribots Werk. Unmöglich, nicht an seine Skulptur *Étant donnés* und deren Gucklöcher zu denken, die den Blick auf eine ermordete Frau lenken, wenn man mit dem beschmierten, unförmigen, zerstörten Körper von *Another Bloody Mary* (2000) konfrontiert ist – eine Arbeit, die mit dem Mord an einer trans*Person begann, von dem die Künstlerin in der Zeitung las. Und dennoch: Obwohl La Ribots Körper einen Teil der Spannung an die Körper der Tänzer weitergibt, wandelt sich die Masse im Moment des Verschlingens in das schäbige Grab all der grundlos ermordeten Frauen, die Opfer der extremsten Ausdrucksform von Krieg oder sinnloser Gewalt wurden. Es ist ein erweiterter Tod, denn ein Tod allein wäre nie genug für das perverse Verlangen der endlosen Wiederholung aufgerissener Körper, die als ‘Währung’ für den brachialen Terror gesammelt werden müssen. Denn sie werden – wenn überhaupt – eher in ihrer schieren Menge sichtbar als im Horror, den sie durchlitten. Dies sind die anonymen Frauenkörper, die in schwarzen Plastiksäcken ins Leichenschauhaus gebracht werden, die weiblichen Körper, die, weil sie wertlos sind, in einem Müllcontainer zurückgelassen werden – eine endlose Akkumulation von Resten, die nicht recycelt werden können. Eine traurige Fortsetzungsgeschichte, die Tag für Tag die Nachrichten füllt.

Immer wieder erkundet La Ribot diese Serialität – die Nummerierung der ‘Distinguished Pieces’ belegt es –, die in *EEEXEEECUUUTIOOOOONS!!!* zu einem gewissermaßen paradoxen Spiel mit Wiederholung und Gegenüberstellung wird, das vielleicht auch mit der Disziplin des Tanzes selbst zu tun hat. In dieser Choreografie enthüllt der Körper eine Art getarnter, mechanischer Gewalt und reflektiert über die Nutzlosigkeit menschlichen Bemühens – eine Mühseligkeit, die wie in Tschechows Onkel Wanja letztlich zum Selbstzweck wird. Die gleiche mechanische Essenz erkundet sie im Balztanz von Desasosiego, ‘Distinguished Piece’ No 52 der Reihe *Another Distinguée*. In ihm entfaltet sich eine Erotik, die an Bataille erinnert, eine Mischung aus Eros und Tanatos, düstere Szenen für ein Begehren so dumpf und dicht wie der Berg, der Schicksale und Narrative bestimmt. Der schwarze Berg wird zum Hintergrund eines SM-Clubs, ein Szenario, das geplante und im gegenseitigen Einverständnis ausgeübte Gewalt erlaubt: sehr ritualisiert, sehr akkurat. Hier gelten strenge Regeln, die den Körper domestizieren sollen – so, wie der Tanz es tut.

In *Another Distinguée* enthüllt La Ribot so deutlich wie in keiner anderen Produktion die grundlegenden Fragen zu den verschiedenen Formen von Gewalt gegen Frauenkörper – das Leitmotiv ihres Werkes seit den ersten ‘Distinguished Pieces’. Gewalt ist in der sterbenden Meerjungfrau und im gebrechlichen Körper in *Another Bloody Mary*. Gewalt ist in La Ribots eigenem Körper, wenn er zum Paket, zum dekonstruierten Stuhl und Isolierband wird. Gewalt ist auch im Körper, der verkauft wird im Austausch für Sex, der nur erbärmliche Onanie und Qual ist – so wie der Stuhl gegen den Körper schlägt im anschwellenden Rhythmus des Geschlechtsakts in ‘Distinguished Piece’ No 14. Gewalt ist auch in der Frau aus *PARAdistinguidas*, die hoch über der Szene thront und keinen Moment aufhört, ihre Nähmaschine zu bedienen. Dieses letzte Stück, *Huan Lan Hong* aus dem Jahr 2011, handelt, so wird zu Anfang berichtet, von der Unterdrückung der Sklav*innen durch ihre Herren, und es befragt die industrialisierte Welt und ihre Ausschreitungen, vor allem die gegen Frauen verübten. Wie schon bei anderer Gelegenheit bedient sich La Ribot ihres eigenen Körpers, um an ihm eine sonderbare,

¹ 1 Verweis auf Duchamps unvollendete Glasarbeit *Die Neuvermählte / Braut* von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar (französisch: *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*), auch ‘Großes Glas’ genannt, die zwischen 1915 und 1923 entstand

exemplarische Strafe zu verüben, die sich paradoxerweise zugleich gegen systematischen Missbrauch auflehnt. Die Strafe wird somit erneut zu einer Anklage, wenn die wiederholten Schläge in *Gustavia* die Zuschauer*innen in ihrer bequemen Position erschüttern: so angeordnet, wird die Parodie unbequem.

Auch im paradoxen Konzept von *Another Distinguée* umkreist der Körper als roter Faden der Erzählung ein ums andere Mal den Tod – und die auf die Körper ausgeübte Gewalt und das Opfer. Dabei ist das Opfer für La Ribot weder der reinigende Akt der großen Denkschulen, noch ist es Ausdruck des Verzichts als ein Weg zur Weisheit, wie ihn etwa Tarkowskij in *Opfer* cinematografisch umsetzt, wenn Alexander, der Protagonist des Films, in einem extremen Akt des Entzugs sein eigenes Haus anzündet. Opferung ist für La Ribot vielmehr das bewusste Reflektieren von Körpern, die sich dieser Opferung vielleicht viel lieber entzogen hätten, während sie unvermeidlich schien – auch da, wo sich die Körper aufgerufen fühlten, das Opfer auszuführen, und sogar in den ausgesprochen humorvollen Stücken, beispielsweise *Cosmopolita*, wenn die Künstlerin auf ihrem Körper eine persönliche Landkarte entwirft. Eine zweite Lesart unterstreicht die Kolonialisierung, unter der die weibliche Anatomie zu leiden hatte und weiterhin leidet: Benannten die Kolonisatoren denn nicht jeden Ort, als sie unbekanntes Land betraten?

Daher ist das Opfer für La Ribot eine Form von Subversion, die auf den tanzenden Körper als Versuchsfeld und als Ort zurückgreift, an dem die Widersprüche ihrer ganz eigenen Opferkonstruktion offengelegt werden können. Während Tanz als Disziplin den Körper domestiziert, führt die Künstlerin ihre Unterwerfung in *Laughing Hole* ins Absurde: lustloses Lachen, mechanisches Lachen, nutzlose Arbeit. Wie beim käuflichen Sex ist auch das reine Transaktion. Und vor allem ist es erzwungen.

La Ribot, die Tänzerin, kennt die Anforderungen und Regeln des *Maitre à danser*: die Körper zu beherrschen bis zu jenem Punkt, an dem sie ganz und gar verloren sind.

Le maitre à danser: Variationen

Die Regeln des *Maitre à danser*, des *Tanzmeisters*, festgeschrieben seit 1725, als der Aufsatz mit dem bezeichnenden Titel erschien, verlangen nach Ordnung und definieren das Gebiet der Disziplin, die der Meister aus seiner Machtposition heraus konfiguriert. In seinem Herrschaftsgebiet bestimmt er einen Tanz, der den Körper besiegt, ohne die kleinste Hoffnung zuzulassen, dass der Körper über den Tanz triumphieren könne. Dies war das Regelwerk für die Beherrschung des Körpers, das Protokoll für den Tanz, reguliert durch die Akademie, das ausgehend von den *positions des pieds*, den Fußstellungen, im Lauf der Jahre und mit wenigen Variationen zu den Grundschritten des klassischen Tanzes werden sollte.

Die fünf Grundpositionen hatten vor allem eine Regulierungsfunktion. Sie waren Stütz- und Ankerpunkte in den Momenten der Erholung, vertrautes Gelände, zu dem man nach dem Vollzug der Bewegungen zurückkehren sollte. Zugleich gewährleisteten sie die Kontrolle über einen Körper, der, gleichgültig was er tat, stets zu ihnen zurückfinden musste, und passten zur Warnung, dass es niemals eine gute Idee sei, sich vom Tanz forttragen zu lassen: Der Tanzmeister war immer wachsam. Diese strengen Regeln, die exakten Bewegungen, die wiederholte Rückkehr zu den *positions des pieds*, beschränkten die Entwicklung des Tanzes, der immer wieder an seine Ausgangsposition zurückzukehren hatte.

Die extreme körperliche Disziplin ähnelt letztlich einer gewissen Form des Opfers, in der die Gewalt Züge eines Rituals und der Tarnung annimmt. Während die Strategie des *Maitre à danser* darauf abzielt, die erforderliche Selbstaufopferung zu verbergen, die den Körper domestiziert, ihn verwundet und verletzt, um ihn als luftleichte Anatomie zu zeigen, die zu schweben in der Lage sei, vollzieht La Ribot eine außergewöhnliche Wendung: sie nutzt den Gedanken der Opferung von Körpern im Tanz, um die Konzeptionen des Tanzes selbst zu hinterfragen – nicht nur in *EEEXEEECUUUUTIOOOONS!!!*, einer Produktion aus dem Jahr 2012 für das Ballet de Lorraine in Nancy. In einer frühen Arbeit, *Socorro! Gloria!* aus dem Jahr 1991, betritt sie voll bekleidet die Bühne und entledigt sich in einem ironischen und verdrehten Striptease Schicht für Schicht ihrer Kleidung. Aber unter jedem Kleidungsstück trägt sie ein weiteres: unendlich viele Pullover, Hemden, Strümpfe... Sie arbeitet sich langsam vor, irritiert angesichts der Unmöglichkeit, auf Haut zu treffen, auf einen freien Körper ohne Drumherum und Bedeckungen. Als sie endlich ihre physische Haut

spürt, an dem Punkt, an dem sie zu tanzen beginnen könnte, endet das Stück: Die Künstlerin setzt sich und blickt das Publikum an.

Coda: Der Körper als Vehikel der Exzesse

Diese Form der Offenbarung von Gewalt, ausgeübt auf den Körper – ermordete Frauen auf der Müllkippe, Schläge mit Brettern in Gustavia, gezwungenes, mühsames Lachen in *Laughing Hole*, die Agonie der Sirenen oder trans*Personen – wird zum unvermeidlichen Tod, den *Olivia* in der Schlusszene von *Another Distinguée* vorausgesagt hatte.

Hier erscheint die vom Körper ausgehende Konfrontation mit dem Körper

– wenn überhaupt noch möglich – noch komplexer als in früheren Arbeiten: Es ist beinahe eine Lösung des Rätsels, das La Ribot mit ihrer nicht-normativen Formel von Gewalt konstruiert hat, die diese nicht bindet, sondern freisetzt, indem sie sie ausstellt. In *Another Distinguée* führt sie ihren Protest, ihre Anklage angesichts des Missbrauchs des Frauenkörpers einen Schritt weiter, indem sie eine Körperlichkeit formuliert, die sich in Kristevas Definition vom ‘Schändlichen’ einfügt: Es ist das, “was die Identität stört, das System, die Ordnung. Was keine Grenzen, Positionen, Regeln respektiert. Das Dazwischen, das Ambivalente, das Zusammengefügte.”

Ebenso wie im SM-Club weder Sex noch Macht inszeniert werden, sondern die Subversion auferlegter Regeln und die Möglichkeit alternativer Normen, konterkariert La Ribot in *Another Distinguée* ihre eigenen Muster, um die Gebrauchsanleitungen für das Opfer als Strategie der Repräsentation neu zu denken und neue Annäherungen an die Idee des Opfers, wie es im SM-Club stattfindet, vorzuschlagen. Das Opfer ist hier – deutlicher als in allen früheren Arbeiten – eine Entscheidung: ein Aufstand, der den Körper unterwirft, um ihn von den alten Regeln zu befreien.

Es überrascht nicht, dass La Ribot hier, um diesen Schritt im Opfer- ritus zu vollziehen – im Territorium des Subversiven, das in ihrem gesamten Werk so präsent ist – explizit Sex im Bataille’schen Sinne bezeichnet: erbärmlichen, mechanischen, sogar dysfunktionalen, aber letztlich immer noch Sex. Und dass sie die brutale Konfrontation ihres Körpers mit dem Körper der beiden Tänzer teilt. Während am Ende des Videos *Pa amb tomàquet* der mit Knoblauch und Öl eingeriebene Tänzerinnenkörper, rot getränkt von der Farbe der Tomaten, teils an einen verzehrfertigen Menschenleib und teils an die Dusch-Szene aus *Psycho* erinnernd (wie La Ribot es in ihrer Gebrauchsanleitung kommentiert), sind die Körper der letzten Sequenz von *Olivia*, beschmiert mit zinnoberroter Farbe, tot in Todesfolge. Mit dem Beginn des Stücks beginnen sie zu sterben, wie in einer Art subversiven Schwanengesangs, der sich in seiner Brutalität unerwartet heroisch zeigt. Es ist der Tod derjenigen, die es wagen, die schmale Treppe hinabzusteigen, die in die Hölle oder den SM-Club führt – wohin, das macht (wie gesagt) keinen Unterschied – derjenigen, die auf der ungezähmten Seite zu tanzen wagen, ohne dass sich ihnen auch nur eine Feder sträuben würde.

Estrella de Diego ist Schriftstellerin, Professorin für moderne und zeitgenössische Kunst an der Universität Complutense in Madrid und Mitglied der Royal Academy of Arts in Madrid, derzeit arbeitet sie zudem als Kolumnistin für El País.