

de aanwezige toeschouwers te mengen, ja hen letterlijk dicht op de huid te gaan zitten: de tweede scène in de Weense aflevering van *Highway 101* was een niet mis te verstaan statement over het mediale karakter van de vierde wand. Nogal wat mensen wisten niet goed wat gedaan met de directe confrontatie met de performers: ze keken blozend een andere kant op wanneer ze door een van hen werden geïnterpelleerd. Merkwaardig overigens dat na ettelijke jaren van experimentele podiumkunst de transgressie van de afstand tussen performers en publiek nog altijd voor zoveel ongemak kan zorgen.

Het spel met de lijfelijke aan- en afwezigheid van de lichamen van de performers – dus wat ik zojuist de ontduubeling van de voorstelling noemde – kan je lezen in termen van fysieke presentie en mediale representatie (ik ga voorbij aan nog een andere mogelijkheid, die trouwens door Meg Stuart zelf meermaals in interviews werd gesuggereerd: volgens haar draait het *Highway 101*-project onder meer rond het in de war sturen van de herinneringsbeelden van de toeschouwer door het digitaal oproepen van eerder geziene situaties uit de voorstelling op videoschermen). Mijn voornaamste probleem met een interpretatie die onnadenkend koerst op het onderscheid tussen presentie en representatie, is dat ze al te snel voorbijgaat aan het bemiddeld karakter van elke vorm van lijfelijke aanwezigheid. Ieder lichaam is immers altijd ook een ‘tekst’, een door de omringende cultuur gemarkeerd geheel van tekens of symbolen. We zien bijvoorbeeld nooit een neutraal lichaam, wel een mannelijk of een vrouwelijk lijf dat conform de heersende schoonheidsstandaarden mooi of lelijk, al dan niet aantrekkelijk oogt. Aan deze culturele mediativering van het lichaam werd tijdens de jaren negentig terecht heel wat aandacht besteed, ook in de theater- en danskritiek. Thans is het tijd voor een volgende stap. Want net als de hedendaagse mediatheorie dringt het werk van een podiumkunstenaar als Meg Stuart aan op een nauwkeuriger omschrijving van de specifieke vormen van mediativering van het lichaam *binnen de podiumkunst*.

Terug dus naar de zojuist beschreven tweede scène in de Weense versie van *Highway 101*. Hier het aanraakbare materiële lichaam van een performer, daar een immaterieel videobeeld van datzelfde lichaam: naast ons de echtheid van het werkelijke lichaam, en op het scherm een oneigenlijke verdubbeling van datzelfde lijf? Neen dus, zo eenvoudig ligt het niet (maar ook ik moet schuldig pleiten: ik heb zelf ook lange tijd vastgehouden aan het axiomatisch belang van het onderscheid tussen fysieke aan- en afwezigheid, presentie en representatie, binnen de podiumkunsten). Een lichaam – en al

helemaal niet dat van een performer – valt nooit samen met zichzelf wanneer het wordt bekeken, ook niet wanneer de observator het ‘van mij’ kan noemen. Zoals Sartre al met zoveel verve heeft laten zien in *L'Être et le Néant* – maar dat boek staat sinds het poststructuralisme op een geheime zwarte lijst – zorgt elke waarneming van een lichaam *ipso facto* voor een ingrijpende verdubbeling. Het waargenomen lichaam is immers altijd van de orde van het beeldmatige, van wat Lacan als het imaginair omschrijft. Als zodanig is het nooit identiek met het fysieke ding genaamd ‘(mijn) lichaam’. Dat laatste is, zoals ik eerder al stelde, gewoonweg een medium van altijd weer nieuwe lichaamsbeelden.

Als we het lichaam als beeldmedium ernstig nemen, krijgt de ontduubeling in de tweede scène van de Weense stop van *Highway 101* een specifieke pointe. De getoonde ‘herinneringsbeelden’ van eerdere momenten van de voorstelling nàast de *live*-interventies zegden als het ware: ‘pas op, je ziet niet wat je denkt te zien; je ziet lichaamsbeelden, ook al kan je het lichaam van de performer naast je welhaast ruiken.’ Dezelfde spreekwoordelijke les viel echter ook al eerder te vernemen. Want wat zegde het openingsmoment van de tweede scène soms anders dan dat de door de twee quasideuren voorbijsnellende lichamen altijd ook lichaamsbeelden zijn wier feitelijk – nou ja... – statuut viel af te lezen aan de videobeelden op het dubbele scherm tussen de twee grote gaten in de muur?

(Even terzijde: ik weet ook wel dat dit soort van *sophisticated reading* van een voorstelling de meeste theater- of dansliefhebbers hogelijk irriteert. Maar misschien is dat wel juist de taak van de kunstcritiek: irriteren door te ‘complexifiëren’ (te theoretiseren), en dat vanuit de simpele veronderstelling dat een goed kunstwerk letterlijk te denken geeft. Wie deze aanspraak op denkwaardigheid weigert, zal trouwens in de regel ook weinig plezier beleven aan moderne of hedendaagse kunst. Waarmee we meteen ook op de kern van het probleem stuiten: voor de meerderheid der kunstliefhebbers bestaat er nog altijd een onmogelijk te dichten kloof tussen hart en hoofd, sensibilliteit en intellectualiteit, waarneming en denken. Van ideologie gesproken!)

## 8.

Derde scène. De toeschouwers werden aangemaand om zich via de linkeropening in ‘de vierde wand’ naar de daarachter gelegen gang te begeven. Ze stootten er op een menselijke muur: Simone Aughterlony, Heine Avdal, Varinia Canto Vila, Ugo Dehaes, Davis Freeman, Eric Gronin, Yukiko Shinozaki en Meg Stuart

vormden één lijn van menselijke lichamen. De situatie leek op die van een betoging, met de performers in de rol van versperrend politiekordon en het publiek als manifesterende groep. Deze metafoer zou trouwens worden bevestigd door het slotgedeelte van deze scène – maar daarover zo dadelijk meer.

Stilte, en vooral alweer ongemak bij de toeschouwers. Want hoe dicht naderde je de performers? Langzaam stapten die achteruit, ondertussen wenkende hand- en gezichtsbewegingen naar de kijkers makend. Net op het moment dat de situatie voor het publiek duidelijk leek, zetten de performers plots frontaal een paar stappen vooruit – alsof ze wilden zeggen ‘kijker, blijf op je hoede voor ons!’ Af en toe ging één van de performers op de vloer liggen of werd er geduwd en getrokken; het publiek moest dan plaats zien te maken voor de fysiek bekechtende performers, wat niet altijd even goed lukte. Nadat zo ongeveer tweederde van het tunneltraject was afgelopen, zochten de performers de gangwanden op. Licht uit, muziek aan: op de achterste wand werd een video-opname geprojecteerd van een groep stilstaande mensen. Later hoorde ik dat de registratie was gemaakt tijdens één van de Weense demonstraties tegen Jörg Haider.

Het videobeeld van de compacte mensenmassa zette zich langzaam in beweging. Het duurde heel even voor je doorhad dat niet alleen de afgebeelde mensen maar vooral ook het beeld zelf veranderde. De gefilmde groep mensen schoof als het ware naar beneden op, richting onderkant van het beeldkader. Tegelijkertijd werd het beeld almaar abstracter, tot er ten slotte nog enkel een abstract geheel van ontelbare kleurvlakjes was te zien. In combinatie met de muziek was deze beeldmanipulatie bijzonder fascinerend, vooral door de waarneembare verdwijning van de getoonde lichamen. Zo gaat dat dus met lichaamsbeelden, en dat onafhankelijk van het hen dragende medium: ze verschijnen en ze verdwijnen. Ze leven en ze sterven, net als organische lichamen van vlees en bloed.

Na de videoprojectie kwam je via weer een andere opening in de grote ruimte naast de lounge terecht. Het was ook de ruimte waarin de initiële videoprojectie had plaatsgevonden. Meg Stuart wachtte er het publiek op in de daarin gebruikte bruine zetel – het blauwe tapijt was trouwens eveneens opnieuw van de partij. Net als Simone Aughterlony in de openingsscène haalde Meg Stuart schijnbaar persoonlijke herinneringen op. Weerom kon je maar moeilijk de vraag ontwijken of ze het nu ja dan nee over zichzelf had. Tegelijkertijd stelde deze verdubbeling van de eerste scène nog een héél andere kwestie aan de orde. Want nog afgezien