

Gert Verschraegen

# De wereldmedia en de grenzen van het lichaam

NOTITIES NA MEG STUARTS ALIBI

1

Ik kijk en zie lichamen op elkaar liggen, handen en benen verstrengeld in een ondoordringbaar labyrint, krioelend als mieren of wormen. Het lijkt wel een hoop ledematen, radicaal onmenselijk, een 'ding' dat nog het meest doet denken aan een groot, maar vertrappeld insect. Dat reusachtige insectenlichaam kronkelt en gaat weer liggen, zijn rug gekrold en zijn benen machteloos spartelend in de lucht, wanhopig pogend om zich op te richten, maar steeds weer bezwijkend onder de druk van zijn eigen inertie.

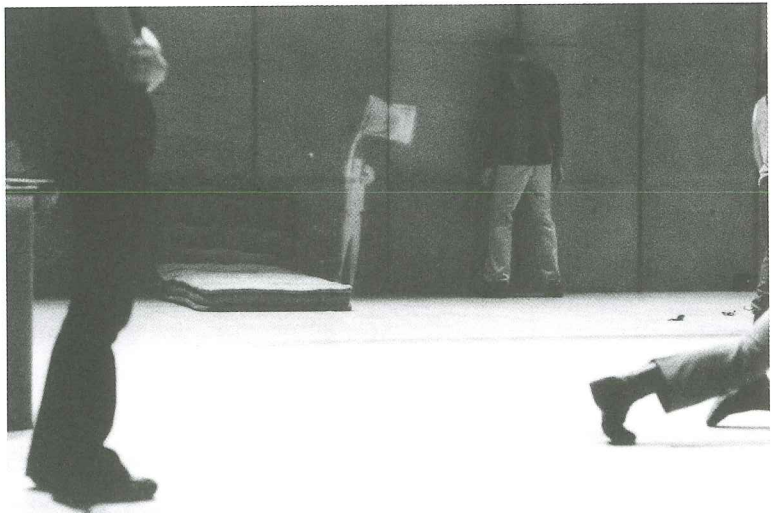
2

*'The violence that all electric media inflict on their users is that they are instantly invaded and deprived of their physical bodies and are merged in a network of extensions of their own nervous systems. As if this were not sufficient violence or invasion of individual rights, the elimination of the physical bodies of the electric media users also deprives them of the means of relating the program experience of their private, individual selves, even as instant involvement suppresses private identity. The loss of individual and personal meaning via the electronic media ensures a corresponding and reciprocal violence from those so deprived of their identities; for violence, whether spiritual or physical, is a quest for identity and the meaningful.'* Marshall McLuhan.<sup>1</sup>

Met de komst van de wereldwijde netwerken van telefoon, radio, televisie en computer, is de mensheid gaan leven in een sensibele ruimte waaruit van alle kanten indrukken op hem afkomen. Daardoor wordt ons lichaam opgerekt, uitgebreid tot mondiale schaal. Wij

leven niet langer in afgeijnde ruimten, maar in de hele wereld. Wij zijn niet langer aanwezig op één plaats, maar op heel veel plekken tegelijkertijd, niet alleen als we de voordeur uitstappen en in de multiculturele stad wandelen, maar ook in eigen huis, bijvoorbeeld zodra we het tv-toestel of de computer aanzetten. Heel de wereld komt dan op ons af; fragmenten uit andere tijden, plaatsen of levens worden in ons blikveld geslingerd, zonder houvast, zonder context, zonder principes. Romantische bedscènes, tennis in Australië, de landing op de maan, massagraven in het Heilige Land: alles wat ergens op aarde gebeurt (of ooit gebeurde en geregistreerd werd), kan in principe overal elders op aarde

worden meebeleefd. Televisie, fax, radio, televisie en internet lossen elke afstand op, ze lossen de ruimte op: we zijn rechtstreeks verbonden, we zijn op elk moment met alles in contact en zo (virtueel) overal aanwezig. Dat produceert een structureel gevoel van onwerkelijkheid. Het leven stap van de ene ruimte in de andere, glijdt van de ene ervaring naar de andere, zonder dat die ervaringen in een wereldbeeld kunnen worden opgenomen. In tijd en ruimte door elkaar gehaspelde gebeurtenissen worden de kijkers voorgeschoteld als een stukje van het grote, onbegrijpelijke mozaïek van deze wereld. Dat geeft velen de indruk dat de wereld tegenwoordig dolgedraaid is, ingewikkelder en gewelddadiger is



Alibi MEG STUART/DAMAGED GOODS FOTO CHRIS VAN DER BURGH

dan vroeger. Toch is dat niet het geval. De wereld was altijd ingewikkeld en bijna altijd ruw en bedreigend, 'alleen, er was niet zoveel van, of liever gezegd, er was overal (China, India, Japan) evenveel van, maar men wist het niet van elkaar.'<sup>2</sup> In de huidige wereld, overspannen met netwerken van kabels, antennes en satellieten, weten we echter alles van elkaar. 'De hele wereld is onze Balkan geworden, iedereen conflict gaat ons aan omdat het, wordt ons verteld, ons ook bedreigt, elke verwijderde, maar toch op het scherm vertoonde gebeurtenis.'<sup>3</sup>

### 3

Volgens McLuhan zijn wij nu zo all-involved, zo betrokken op de hele wereld, dat we niet langer grenzen rond ons lichaam kunnen trekken. Doordat het individuele lichaam tot mondiale proporties is uitgegroeid, verdwijnen de belangrijkste symbolische demarcaties (ik/de ander, binnen/buiten, hier/daar); doordat we onze neus zo vaak en zoveel in andermans zaken moeten steken, verdwijnen wij in de anderen. Het is alsof we niet langer weten waar ons lichaam eindigt, alsof de op het scherm weergegeven gebeurtenissen ook 'ons' overkomen zijn. De tactiele, niet-gefragmenteerde ruimte van de global village laat de afstand tussen het zelf en de ander, tussen het intieme en het openbare verdwijnen.

*'The electric surround of information that has tended to make man a superman at the same time reduces him into a pretty pitiable nobody by merging him with everybody. It has extended man in a colossal, superhuman way, but it has made individuals feel unimportant.'*<sup>4</sup> Door een mythische ruimte te creëren waarin de hele mensheid zich verbonden voelt in één gemeenschap, één 'global village', beroven de media individuen tegelijk van hun importantie, van hun besef van uniciteit en verschil met anderen. Dat is eigenlijk makkelijk te begrijpen: wie tegelijk met enkele andere honderden miljoenen mensen naar dezelfde gebeurtenis op een scherm kijkt, is structureel gezien een anoniem en volstrekt ongedifferentieerd individu, een element dat door ieder ander is te vervangen. Vergelijk het met een grote voetbalmatch. *'Everybody at a football game is a nobody simply by virtue of the fact of their deep involvement in an experience simultaneously shared by many others. In such a situation, the most famous person in the world becomes a nobody. This is a structural fact, and when considered in relation to our wired planet, where everybody is*

*involved in everybody's experience, this is the overwhelming backlash of reduction to nonentity – the creation of mass man. The mass man is not the vulgar or the stupid or the unthinking man, but anybody and everybody who experiences the electric situation of instant information.'*<sup>5</sup>

### 4

Wat doet Meg Stuarts *Alibi* anders dan deze situatie van ontwaarding van de individuele ervaring, van de lichamelijke gebondenheid aan een bijzonder hier-en-nu, letterlijk verbeelden? In een metersgroot geprojecteerd videobeeld waarin een anonieme stadsbewoner wordt gefilmd terwijl hij over zijn inwisselbaarheid reflecteert. In de beelden van een woonplek, leeggemaakt, ontdaan van alle woonfuncties, alle tijd-ruimtelijke coördinaten, en dus letterlijk een *Unheimliche plek*, een ruimte die men niet langer kan bewonen, maar waarop men enkel kan aansluiten of inpluggen. In de zoektocht naar de lichamelijke afgrenzing met de ander (lijnen trekken op het podium!) én de encenering van de grensoverschrijdingen en botsingen die hieruit voortvloeien. In het tot het uiterste drijven van de fysieke mogelijkheden. In de affirmatie van een impuls om te bewegen, de wil om een individueel lichaam vorm te geven, hier en nu, tegen alle mediatieke vervluchtiging in. Doorheen het creëren van een allesomvattende, niet-gefragmenteerde akoestische ruimte, een ondoordringbaar web dat zich rond de toehoorder spint en tegelijk ook als scherm tussen hem en het getoonde fungeert.

### 5

*'Electronic man is no abstraction, but rather the existing individual in a simultaneous culture. Having had his private individuality erased anonymously, he is paranoid and much inclined to violence, for violence is a quest for identity, seeking to discover 'Who am I?' and 'What are my limits?'*<sup>6</sup>

De grenzen en ervaring van het eigen lichaam weggevaagd – of toch minstens verlegd – door een wereldwijd netwerk van camera's, schermen en computers, gaat het individu op zoek naar fysieke grenzen, naar de houvasten die hij nodig heeft om persoonlijke identiteit te ontwikkelen. Waar symbolische grenzen in gebreke blijven, verlangt de mens naar reële, lijfelijke grenzen. Hij gaat op zoek naar frontaliteit, wil zichzelf bewijzen in een soort van lijf aan lijf gevecht met zijn omgeving, met de onophoudelijke stroom aan technische beelden die ons dagelijks omringen. Het is dit gevecht dat Meg Stuart in *Alibi* exploreert. De beste manier om dat te doen, zo weet Stuart al langer, is door het conflict open en bloot te tonen.<sup>7</sup> Door de blik van de toeschouwer van de levende, door driften en impulsen geregeerde lichamelijke te leiden naar de technische, neutrale registratie daarvan op videoschermen en monitors, kunnen de botsingen en verschillen tussen beide het best worden (h)erkend.

Tegenover de letterlijke 'oppervlakkigheid' van de op het scherm getoonde lichamelijke plaatst *Alibi* daarom lichamen die zijn opgeladen met kracht en energie, met een innerlijke en dus onzichtbare impuls om het



*Alibi* MEG STUART/DAMAGED GOODS FOTO CHRIS VAN DER BURGH

eigen bestaan te affirmeren. Tegenover de *schimmen* op ons scherm, de beelden van vluchtelingen, de hongerende kinderen en de gewonden, toont *Alibi* lichamen op de vlucht, geweld. Slachtoffers wegslepen, schuilen, wegduiken voor bommen: bewegingen die wij, paradoxaal genoeg, alleen maar kennen van het scherm, maar die zich hier, op het podium, met volle kracht vertonen. Wanneer we ze op het scherm zien, kunnen die bewegingen ons niet rechtstreeks raken; ze blijven pure oppervlakte, optische signalen die slechts als vage prikkels over ons netvlies glijden. Want als toeschouwers zijn wij hoe dan ook van die wereld van oorlog, droefenis en geweld gescheiden door een scherm. We verwachten niet dat het geweld door het scherm heen zal barsten (al wordt juist dat een favoriete griezelfantasia...), dat zou immers de 'huiselijkheid' van het kijken en onze rol van toeschouwers doorbreken.<sup>8</sup> En uiteraard is het net dat wat *Alibi* wel doet: door het scherm heen barsten, de veiligheid van de toeschouwersrol ondermijnen, de kijker aanspreken en hem confronteren met zijn eigen 'voyeurisme'. *Alibi* doorbreekt geregeld de denkbeeldige 'vierde wand' tussen acteur en publiek, het theaterdispositief waarbij de acteur doet alsof er geen toeschouwers in de zaal zitten, zodat ook de toeschouwer zijn eigen blik ontkend ziet.<sup>9</sup> Daaraan is op zich niets nieuws. Belangwekkend hier is echter de expliciete manier waarop het slopen van de vierde wand gekoppeld wordt aan de visuele verhouding met het

scherm. Door bewegingen, poses en zelfs hele genres (b.v. *reality television*) die de toeschouwer enkel kent van het scherm te remediëren in een theater setting, doet de voorstelling ons beseffen hoe camera en scherm eigenlijk functioneren, namelijk als het ultieme alibi, als een afstand scheppende technologie die zich schuift tussen wat wordt getoond en wie toekijkt, als een ondoordringbare muur die elke ingreep in de technisch geregistreerde realiteit domweg onmogelijk maakt. *Alibi* maakt ons zo ook bewust van de problematische en structurele *double-bind* van de moderne wereldmedia. Die laten ons lichaam tot mondiale proporties uitgroeien, maken ons betrokken in elk conflict, in elk onrecht, maar geven ons niet de tijd, noch de mogelijkheid daar ook maar iets mee te doen. Ze appelleren aan onze morele empathie en verontwaardiging, maar plaatsen ons tegelijk en per definitie in de positie van passieve toeschouwers, voyeurs van anderen ellende.

## 6

*Alibi* toont ons zo een waarheid over het lichaam in de wereld van televisie, film en computer, zoals de technische media die wellicht zelf nooit zullen kunnen tonen. De fysieke shockwerking van de mediabeelden en haar verknijpte, gemonteerde lichaamstaal, kan paradoxaal genoeg enkel worden zichtbaar gemaakt op een podium. Wie naar de televisie of de film kijkt, wordt immers te veel in beslag genomen door het getoonde nieuws of de

geprojecteerde film; de zintuiglijke massage van het technische medium zelf blijft buiten het blikveld. Cinema of televisie maken een geconcentreerde aandacht op de werking van een beeld immers simpelweg onmogelijk. Ons waarnemingsapparaat wordt hier, zonder dat wij dit zelf kunnen registreren, gebombardeed met een snelle opeenvolging van beelden (film) of lichtflikkeringen (televisie). Daardoor kunnen we niet anders dan het getoonde over ons heen laten komen. *Alibi* echter doorbreekt de snelheid en schokwerking van de mediacarrousel en wel door die te incorporeren in haar danstaal. *Alibi* is 'montagedans', een opeenvolging van bewegingsfiguren en poses die in alles verwijzen naar de punctualiteit van mediaflitsen en het verknijpt-verplakte karakter van de mediale lichaamstaal. Voor ééns krijgen deze flitsen echter de tijd om te stollen tot beelden (het schuilende lichaam, het beschermende lichaam,...), 'tot *live stills* waarin er nog wel wordt bewogen maar het bewegen tegelijkertijd transformeert in een stilstaand beeld van zichzelf'.<sup>10</sup> Door de mediale lichaamstaal te herdefiniëren in een theater setting wordt de toeschouwer zich bewust van zijn eigen blik, en wordt op die manier net het tegenovergestelde bereikt van wat de media elke dag opnieuw bewerkstelligen, namelijk dat de kijker zijn eigen kijken vergeet. ●



Alibi MEG STUART/DAMAGED GOODS FOTO DORIS FANCONI

- 1 Marshall McLuhan geciteerd in P. Benedetti & N. De Hart (ed.), *Forward Through the Rearview Mirror. Reflections on and by Marshall McLuhan*, Toronto, Prentice Hall, 1996, p. 82.
- 2 Cees Nooteboom, *De omweg naar Santiago*, Amsterdam/Antwerpen, Atlas, 1992, p. 52.
- 3 Id.
- 4 Marshall McLuhan geciteerd in P. Benedetti & N. De Hart (ed.), o.c., p. 85.
- 5 Ibid, p. 98.
- 6 Id.
- 7 Zie hierover R. Laermans, 'In Media Res. Rondom het werk van Meg Stuart (een wandeling)', in: *A-Prior 6*, herfst-winter 2001.
- 8 Zie R. Boomkens, *De Angstmachine. Over geweld in films, literatuur en popmuziek*. Amsterdam, De Balie, 1996, p. 62; G. Verschraegen, 'Het visuele verlangen. Over geweld en de media' in: *Streven*, december 1999, p. 985-992.
- 9 Zie R. Laermans, 'Waarheid als illusie. Over de vierde wand in het theater', in: *De Witte Raaf 87*, september-oktober 2000, p. 21-23.
- 10 R. Laermans, 'In Media Res. Rondom het werk van Meg Stuart (een wandeling)', in: *A-Prior 6*, herfst-winter 2001, p. 52.