

'GOT MEG PEGGED'

De stildans van Meg Stuart

Serge DELBRUYÈRE

1. *Splayed Mind Out*

How does one return to a work seen in the past, except as the survival of a memory experienced as a slide-show or a lasting impression? A 'lasting impression' is perhaps the appropriate term to explore: lasting, as a form of persistence or continuance, but also as a mode of shaping and structuring, an armature, a 'last', an infrastructure that makes possible an installation. What lasts, in both senses of the word, is the light that binds the work [...], holding the viewer's gaze and then releasing it [...].¹

Bovenstaande bedenking zou kunnen slaan op de openingsscène van *Splayed Mind Out*, de derde voorstelling uit de *Insert Skin*-reeks, waarin choreografe Meg Stuart de speelruimte tussen dans en beeldende kunsten probeert af te tasten.² In de herinnering van Dominike Van Besien wist zich volgende *slide-show-experience* te handhaven:

In het geflikker van een stroboscoop zie je een hoop armen en benen, lichamen die zo in elkaar verstrengeld liggen dat je geen begin of einde meer herkent. Handen krabben een vreemde rug, een voet komt naast een oor te liggen. Die kleine bewegingen zijn zo goed getimed dat die berg van lichamen één groot vreemdsoortig lichaam lijkt dat langzaam wakker wordt. De berg valt uiteen en vier lichamen wriemelen over de vloer, in woeste stuiptrekkingen. Vreemd ontwrichte beestjes die helemaal geleid worden door instinct. Tot er plots een gemeenschappelijk ritme gevonden wordt en je een prachtig hechte choreografie krijgt met die vreemdsoortige, ontmenselijkte bewegingen.³

De hele scène voltrekt zich op het kruispunt van twee bewegingen. Bovenop de zich steeds sneller uitsplitsende vleesberg rust het licht van de stroboscoop, aanvankelijk met grote intervallen, zodat het "vreemdsoortige lichaam" beurtelings aan het gezicht wordt onttrokken en teruggegeven. Maar geleidelijk aan drijf je weg van je eigen observatie, tot je weinig anders kunt dan (ze) her-zien: het licht 'rust' niet langer vredig golvend op de lichamen, het hakt steeds sneller op

die lichamen in, tot het ze snijdt in de vraag: 'Wat beweegt er precies?' Enkele seconden lang, als de intervallen net groot genoeg zijn om een maximaal stroboscopisch effect te sorteren (zoals we het kennen uit de discotheek) zien we, in de '(kijk)gaten' die het oscillerende licht laat vallen, enkel het statische residu van lichaamsbeweging. We gaan er natuurlijk wel van uit dat er wordt bewogen, we nemen de opeenvolging van aparte beelden zelfs als beweging waar, maar helemaal zeker kunnen we nooit zijn. Wie garandeert ons dat de dansers niet gewoon pose na pose aannemen, wetend dat onze blik toch wordt misleid door de beweging van het licht?

Het punt waarop het licht - "holding the viewer's gaze and then releasing it" - zich met het bewegende lichaam mengt, zich er doorheen boort en er een stuk uit wegsnijdt, markeert misschien wel Meg Stuarts "physical paradox"⁴ bij uitstek: net zoals de lichamen overeind blijven dankzij - en niet: ondanks - de tics die hen uiteenrijten, zo stelt het licht ons in staat waar te nemen wat het weg trekt. Op die manier wordt het een wel heel dubbelzinnige 'last': het houdt de lichamen vast, geeft ze de steun die nodig is om waarneembaar te zijn; maar als 'armature', als mal die het lichaam vorm geeft, is het een 'Iron Maiden' die langs binnen heimelijk uiteenrijt wat het langs buiten schijnbaar overeind houdt.

Ik wil aan de hand van Meg Stuarts 'stroboscopische' choreografie een heel andere oscillerende beweging aanwijzen, een *rhetorical paradox* die opduikt in een discours dat de bevrijding van het onderdrukte, 'echte' lichaam als inzet heeft. Met name wanneer dergelijke discours metaforische opposities trachten te ontworpen met behulp van een metonymisch, verschuivend (en, *à la limite*, oscillerend) model, zijn ze al te vaak gedoemd om vast te lopen in een paradox. Het werk van Meg Stuart blijkt uitermate geschikt om de vinger te leggen op die aporetische punten in de emancipatorische retoriek.

2 "I am a body writing, I am a bodily writing"⁵

Op de hechte band tussen dans en retorica wordt door Mark Franko gewezen in *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*. Reeds in de eerste eeuw na Christus gebruikte Quintilianus het lichaam als illustratie om retorische basisprincipes te verduidelijken. In zijn opzet wordt de retorische eenheid bij uitstek, de *figura*, "any form in which thought is expressed", analoog gesteld aan het rechtopstaande lichaam, terwijl *schema*, "a rational change in meaning or language from the ordinary and simple form", het beeld van 'physical alteration' oproept, van "a change analogous to that involved by sitting, lying down on

something or looking back”⁶.

In omgekeerde richting, zo betoogt Franko, is met name het Franse hofballet uit de late Renaissance schatplichtig aan de retorica. De dansers die daarin optraden werden opgevat “as a living alphabet, and dancing bodies as letters”; het was aan de toeschouwer “[to reassemble] each sequence of letters as a word, and each sequence of words as a phrase”⁷. Hierbij mag men zich echter niet de ondubbelzinnige mimesis van het schriftteken uit Giovanni Battista Bracelli’s *‘Alfabeto Figurato’* voorstellen, waarin bv. een ‘F’ wordt gevormd door een rechtopstaand lichaam dat een arm en een (geplooid) been voor zich uit strekt. Uit de libretti, begeleidende teksten die het publiek moesten helpen om de geometrisch-symbolische patronen te decoderen, evenals uit verslagen van tijdgenoten, blijkt de semiotische complexiteit van de choreografieën. Franko zelf geeft het voorbeeld van *Le Ballet de Monseigneur le duc de Vandome* (1610), waarin twaalf ridders veranderen in nimfen. De choreografische beweging die deze metamorfose moest uitbeelden, ‘spelde’ de naam van de heks die de betovering had uitgesproken:

[Elles] formoient ceste première figure, A: puis la marquoient durant une cadance, moitié en avant, moitié en arrière, et de ceste seconde, L ...⁸

Franko’s ‘living alphabet’ houdt bijgevolg niet in dat elke danser één letter/beweging markeert; het hele collectief danst samen letter na letter. Bovendien worden in datzelfde *Le Ballet de Monseigneur...* verschillende alfabetische systemen naast elkaar gebruikt. Allegorische figuren als AMOVR PVIS-SANT en PEINE AGREABLE worden bijvoorbeeld niet herleid tot de lineaire opeenvolging van letters/bewegingen, maar zijn gecodeerd in geometrische patronen die als hiërogliefen (“suivant l’Alphabet des anciens druides”) moeten worden gelezen.

De *figura*, het kinetisch ongedifferentieerde, rechtopstaande lichaam, pretendeert (zelf betekenisloos en ongemarkeerd) de act van het betekenen te markeren; de betekenis hangt vooralsnog in het ijle, maar eens ze zich in dat lichaam schrijft, zal ze als veelbetekenend te herkennen (en dus te lezen) zijn door de *schematische* (kinetische) differentie ten opzichte van de neutrale *marker* die haar voorafging.

Nochtans hoef je die pure, ongemarkeerde figuur niet eens een duwtje te geven om zicht te krijgen op de ideologische blinde vlek, het gat in de vloer dat de figuur schuifelend⁹ probeert te maskeren. Het lichaam dat zich daarop wanke-

lend overeind probeert te houden in een illusoir semiotisch voorgeborchte, kan de indruk van volmaakte onschuld niet lang ophouden. Het spreekt vanzelf dat die schijnbaar neutrale *figura*, onbewogen de ideologische arbeid van het betekenisgeven afwachtend, zelf geen moment kan worden geïsoleerd uit het systeem waarvan hij pretendeert enkel de inleiding te markeren.

De rechtopstaande *figura* uit de renaissancedans vormt het snijpunt van een aantal ideologische assen. In de eerste plaats markeert het lichaam dat de figuur uitvoert zijn eigen sociale positie. Als aristocraat onderscheidt de danser zich van de anonieme massa onder hem, onder meer door zijn hoffelijke, gracieuze manier van bewegen. Zijn sociale lichaam richt zich naar een welbepaalde kinetische imperatief, een voortdurend 'naar boven'¹⁰, die hem de illusie verschaft zijn 'bestaans-grond' - waarin de lagere klassen gedoemd zijn te ploeteren - te kunnen ontstijgen (en niet als *common ground* onder de voeten te krijgen geschoven).

Binnen de context van het (hof)ballet krijgt deze 'socio-tropie' nog een extra dimensie: als danser wordt de aristocraat een tropologisch kwadraat, een metafoor van de tweede orde. Zoals zijn sociale lichaam zich aan het hof beweegt onder het toezien van de vorst, zo wordt zijn dansende lichaam als (metaforische) lectuur voorgelegd aan diezelfde vorst.

Als 'living alphabet' vormt de Renaissance-choreografie immers een tekst, waarvan de vorst de bevoorrechte lezer is¹¹. De vorst (of monarch) bekijkt het spektakel dan ook vanuit de meest ideale hoek, dat wil zeggen de hoek die zicht geeft op de dansvloer als twee-dimensionaal, als bladzijde waarop zich een alfabet aan lichamen aandient. Toch krijgt die vorst een rekening gepresenteerd, die per definitie voortvloeit uit het semantische veld waarop de lees-metafoor steunt. De schriftuur van de voorstelling die hij als geprivilegeerde lezer krijgt voorgelegd, is immers allesbehalve stabiel. Wat haar aan het wankelen brengt, is wat Derrida onderscheidt als één van de wezenlijke kenmerken van het schrift:

[Une] force de rupture [qui] tient à l'espacement qui constitue le signe écrit: espacement qui le sépare des autres éléments de la chaîne contextuelle interne [...], mais aussi de toutes les formes de référent présent [...]. Cet espacement n'est pas la simple négativité d'une lacune, mais le surgissement de la marque.¹²

Met Derrida in het achterhoofd wijst Franko op de destabiliserende momenten die inherent zijn aan de renaissancedans. Symbolische patronen en geometri-

sche bewegingssequensen worden afgewisseld met pauzes, overgangen, stiltes. Het lichaam stapt uit de tekst, neemt plaats in de marge en wordt heel even weer een betekenseenheid van een andere dan de tekstuele orde. Op die manier wordt de vorst een rad voor ogen gedraaid: de dansvloer oscilleert tussen twee-dimensionale bladzijde en drie-dimensionale ruimte. De zorgvuldig opgebouwde optische illusie vertoont barsten - die, vooralsnog onder het veilige (want metaforische) mom van tijdelijke dyslexie, de revolutionaire mogelijkheid die in elke (sociale) orde sluimerend aanwezig is, aanwijzen.

3. De hermetische ruimte

Hoe kunnen we die opaciteit alsnog lezen? Wat is met andere woorden precies de aard van de hermetische ruimte die door de bladzijde van de dansvloer heen oscilleert? Nemen we als uitgangspunt, als retorisch-choreografische opmaat, de *schematische* weg naar het tegendeel van de *figura*: het moment van zijn val uit de verticaliteit (het moment waarop de neutrale figuur het gemarkeerde spreken opgelegd krijgt en zijn mond voorbij praat).

In "Rosas: het achterland" ent Christophe De Boeck het werk van Anne Teresa De Keersmaeker op een bij de linguïstiek geleend kader. De Boeck geeft een overzicht van Jakobsons linguïstische analyse via een paradigmatische en syntagmatische as. De eerste, berustend "op het regelmechanisme van de substitutie", loopt door het veld van mogelijke alternatieven die een bepaald lemma kunnen vervangen, terwijl de tweede, steunend "op het principe van de contiguiteit: het aan elkaar grenzen (of in elkaar haken)", de verbinding van de verschillende lemmata onderling beregelt. De Boeck bouwt voort op Jakobson wanneer hij verder stelt:

Conform de tweedeling paradigma/syntagma kan de *metafoor* tegenover de metonymie gesteld worden. Een *metafoor* is eerst en vooral een act van substitutie. [...] Het metaforische proces is [...] statisch en totalitair. Statisch omdat het één iets volledig aanwezig stelt en het andere volledig afwezig laat, helemaal volgens de logica van het binaire denken. Totalitair omdat deze hiërarchisering de verschillen uitvlakt tussen verscheidene betekenisvlakken en een schijn-identiteit en dito eenheid oplegt aan de differentie van verschuivingen. Het *metonymische* patroon is horizontaal en syntagmatisch. [...] Het substitueert niet maar verschuift betekenissen, omdat het gebaseerd is op contiguiteit. In plaats van eenheid genereert metonymisering een slagveld van conflicten [...], kortom metonymie zorgt voor displacement.¹³

Door de predikaten die De Boeck toekent aan elk van de twee in oppositie geplaatste termen - waarbij de bevoorrechte positie van de metonymie tegenover de metafoor duidelijk mag zijn - plaatst hij zichzelf, bewust of onbewust, in een traditie die teruggaat op Luce Irigaray. Met name *La 'mécannique' des fluides* is paradigmatisch voor het model van De Boeck. In dit sterk gecontesteerde essay uit 1974 betoogt Irigaray dat het "bevoordelen van de mechanica der vaste stoffen tegenover de vloeistofmechanica, ja zelfs het onvermogen van de wetenschap om hoe dan ook de turbulente stroom aan te pakken, [te wijten is] aan de associatie van vloeibaarheid met vrouwelijkheid". Terwijl het geslachtsorgaan van de man verstijft, stroomt uit de vrouw bloed en vaginaal vocht - Irigaray erkent de mannelijke 'vloeibaarheid' (het afscheiden van sperma bijvoorbeeld), maar beschouwt die als minder belangrijk omdat ze niet benadrukt wordt in de (reproductie van de) mannelijke seksualiteit. Aldus komt ze tot een model waarin de traditionele wetenschap wordt gedefinieerd als mannelijk/vast en steunend op een symbolische representatie waaraan vrouwelijke/vloeibare verschijnselen als de turbulente stroom zich weten te onttrekken.

De ontmaskering van de metafoor als (mannelijke) strategie die de vrouwelijke/vloeibare/beweeglijke/materiële/... realiteit fixeert en reduceert tot statische hanteerbaarheid, wordt door wel meer feministen gekoesterd (en *beoogd*, want een herijkt status quo blijkt principieel onbereikbaar). Susan Foster bv. betoogt dat (lichaams)metaforen een gereduceerd en dus illusoir beeld geven van het 'echte' lichaam:

Organized collections of these metaphors, established as the various disciplines that scrutinize, discipline, instruct and cultivate the body, pretend permanence of and for the body.¹⁴

Onder deze retorische tirannie, zo beweert Foster, gaat een natuurlijk, veranderlijk ('vloeibaar en gedifferentieerd') lichaam schuil, dat zich uiteindelijk wreekt op de metaforische fixatie door een 'cleansing process':

it suddenly does something marvelously aberrant: it gives out, comes through, or somehow turns up outside the bounds of what was conceivable.¹⁵

Hoewel De Boeck het Rosas-oeuvre in termen van differentie, verschuiving en conflict analyseert, hoezeer hij zich hoedt voor de reducerende werking van statische en totalitaire metaforiek en zijn toevlucht zoekt in de *displacement* van de metonymie, toch ontsnapt ook hij niet aan de gewraakte stollingsgraad van de

metaforiek. Dat hij in zijn eigenlijke analyse, de uitwerking van het zoëven geschetste theoretische kader, uitgaat van statische (metaforische) opposities kan niet echt een bezwaar zijn: binaire paren paren als man-vrouw en anarchie-orde worden enkel aangegrepen als het uitgangspunt waarop de metonymische, verschuivende kracht van De Keersmaekers choreografie wordt losgelaten. De Keersmaekers oeuvre verschijnt aldus als een slinger, die metonymisch de afstand verkent tussen metaforische categorieën:

- De dynamiek van de dansers staat in *Un moto di gioia* in schril contrast met de statische opstelling van de zangeressen. [...]
- Eerder sprak ik reeds over de slingerbeweging tussen een mannelijke en een vrouwelijke wereld in *Un moto di gioia*. Evenals in *Erts* maken dansers zich los uit het geheel van een groep en wordt de scène beheerst door solistische figuren tot ze zich weer samenvoegen in een andere configuratie. De bezetting blijft wel dezelfde, de verhoudingen zijn onophoudelijk in verandering.[...]
- De prominentie van het begrip verschuiving behelst een hele reeks spanningen. Een serie verschillen die zich voordoen tussen twee polen. Zo bijvoorbeeld tussen uitbundigheid en beheersing.¹⁶

Ondanks de zorgvuldig opgezette constructie is De Boecks vertoog geen retorische slinger van Foucault, die, opgehangen aan een statisch punt, onophoudelijk de roterende ('verschuivende') grond eronder markeert.¹⁷ Het stollingspunt van zijn analyse ligt dicht bij het theoretische moment waarop het snijpunt van de paradigmatische (metaforische) met de syntagmatische (metonymische) as wordt uitgewist. In het door Jakobson (en De Boeck) vooropgestelde model kunnen we niet voorbij aan een snijpunt, het moment waarop beide assen elkaar kruisen in de realisatie van een welbepaalde taaluiting.

Uiteraard blijft het in de praktijk niet bij dat ene punt: er moeten bij het spreken (of schrijven) voortdurend keuzes worden gemaakt uit een in principe oneindige reeks van mogelijkheden; elk van die selecties markeert een snijpunt. Er bovendien van uitgaande dat de "structuur [van de zin] de mogelijkheid impliceert om het eindpunt continu uit te stellen" en dat elke horizontale aangroei op zijn beurt weer aanleiding geeft tot een set van paradigmatische mogelijkheden, is er dus sprake van een oneindig aantal snijpunten van een oneindige reeks assen. Maar wanneer De Boeck het heeft over "een assenstelsel dat gebaseerd is op twee polen"¹⁸ en gaandeweg de oppositie metafoor-metoniem op die bipolaire as projecteert, laat hij, nagenoeg onmerkbaar, het assenstelsel wentelen tot de beide

assen over elkaar schuiven als één nieuwe as. De dubbele markering tussen twee keer twee polen van elk taal-moment, wordt herleid tot een evenwichtsoefening tussen metafoor en metoniem, zodat de hypothetisch oneindige keten van destabilisaties, “conflicten”, “*displacements*” die de metaforische orde aan het wankelen moesten brengen, aan elkaar klonteren en verbleken tot louter “plaatsaanduiding” binnen die orde. Tekenend is trouwens volgende *slip*:

De *metafoor* van de keten van schakels herinnert aan ‘la chaîne des signifiants’ waarvan sprake bij taaldenkers als Jacques Lacan en Jacques Derrida.¹⁹

Hoezeer een aantal regels later nog op ‘het metonymische karakter’ van een dergelijke *chaîne* wordt gedrukt, als De Boeck - in een paradoxale beweging van zelfreflectie - zijn eigen vertoog onderwerpt aan de door hem vooropgestelde ontmaskerende lezing, zal hij moeten vaststellen dat zijn differentie-model is gestold tot één bipolaire as die zelf ongenadig metaforisch is en de gekoesterde differentie tussen metafoor en metoniem lamlegt.

Komen we tenslotte tot de hiervoor reeds aangestipte val, resulterend in een horizontaal lichaam dat aan gene zijde van de waardenschaal ligt. Als subversief *schema* lijkt het inderdaad ontluisterend en het is dan ook weinig verbazend dat het door iemand als De Boeck wordt opgemerkt in een oeuvre waarvan hem vooral de verschuivende, destabiliserende kracht opvalt:

Beheersing en bewustzijn, kortom redelijkheid, zijn de normen die sinds de Renaissance naar voren geschoven zijn [...]. Liggen is in deze culturele context altijd gelieerd met negativiteit: ziekte, gewond zijn, dood. [...] De staande positie daarentegen geeft een sterke indruk. Ze creëert een beeld van dominantie waarmee de mens zich kan bevestigen als het enige levende wezen dat op twee benen loopt en de viervoeters te slim af is. Door talrijke valpartijen te ensceneren levert De Keersmaeker dus kritiek op dat Verlichtingsdenken. Ze toont hoe mensen zich niet permanent rechtop houden, maar in onbewaakte ogenblikken met een onverhoedse beweging door de knieën zakken, over de vloer rollen en dan weer omhoog komen alsof er niets aan de hand is.²⁰

De val als “niet meer dan menselijke” guerrilla tegen de vigerende norm; maar even later wordt juist de subversieve en ontwrichtende kracht van die horizontaliteit gefixeerd binnen het veld waartegen ze zich poogt af te zetten:

Tussen de horizontaliteit van het liggen en de verticale stand bevindt zich de zittende houding²¹

De markering van het zitten, als (ideologische) plaatsbepaling tussen staan en liggen, reduceert het liggen tot louter pool in de binaire positie waarvan de ontregeling op het spel stond.



Splayed Mind Out door Gary Hill en Meg Stuart
(Foto: Chris Van der Burght)

4. Oeil contre oeil/Ceci n'est pas un oeil

De Boecks zelfgegraven retorische valkuil mag geen reden zijn om de door hem aangestipte (gemarkeerde) punten ongemoeid te laten. Vertrekken we integendeel daar waar hij zich liet verrassen, bij de zittende houding die verstrikt raakt in het systeem dat ze moest destabiliseren.

Ik vertel niets nieuws wanneer ik erop wijs dat een bepaalde houding vaak terugkomt bij Meg Stuart, "het half of volledig oprichten van het lichaam met

behulp van gestrekte voeten of armen”²². Vaak verschijnt die houding inderdaad als tussenstadium, “tussen de horizontaliteit van het liggen en de verticale stand”²³. Maar soms lijkt dat zitten op te duiken uit hetzelfde niets waarin Franko’s retorische verticaliteit ‘beweert’ zich op te houden. In *Splayed Mind Out* lijkt het wel het zuivere tegendeel van die markerende *figura* die zichzelf vóór (en dus buiten) elke betekenis-act plaatst: op het einde van de voorstelling blijft één danseres achter en herhaalt een schijnbaar betekenisloze bewegingssequens (vanuit zittende positie, armen en benen gestrekt, opstaan en weer gaan zitten). Het domein van de voorafgaande *figura* lijkt hier te zijn verschoven naar het ‘achteraf’ van een oneindige epiloog. Maar net zoals de Renaissance-*figura* niet ontsnapt aan de betekenis-act van de voorstelling - en dus nooit een neutraal begin kan markeren waar hij zelf buiten valt - ‘betekent’ deze figuur nooit het absolute einde: de voorstelling is pas afgelopen als de toeschouwer, die aanvankelijk niet goed weet wat hij hiermee moet, besluit haar te beëindigen door de zaal te verlaten. Uitgaande van deze ‘anti-*figura*’ kunnen we ons opnieuw in het spoor van de renaissance-danser begeven en de vraag die we eerder hebben gesteld in een aangepaste vorm herhalen: wat is het precies dat door deze figuur gemarkeerd wordt?

Meg Stuarts lichamen dragen de sporen van een metaforische orde zoals Susan Foster die beschrijft; ze weten zich ingeschreven in een sociaal systeem dat zich op zijn beurt in hen ‘schrijft’, bij monde van een metaforisch geconstrueerde en anonieme ‘gemene deler’. Het zijn lichamen die worden verondersteld de rug te rechten, de schouders naar achteren te duwen, een ander (lichaam) de hand te bieden, altijd recht in hun schoenen te staan, soms hun ware gelaat te tonen - maar trachten nooit het gezicht te verliezen; kortom, lichamen met een ideologische ‘ziel’, die ergens - de exacte plaats kan uiteraard variëren - postvat en, onder het mom van zwaartpunt, het sociale evenwicht verzekert.

Maar terwijl de lichamen van Foster zich door die orde gereduceerd voelen en voortdurend in een gevecht om hun vrijheid zijn verwickeld, lijken Stuarts lichamen dat punt al lang voorbij te zijn. Het radicaalst zijn wat dat betreft de ‘gestolde duetten’, de beelden die ontstaan uit de (meestal korte) ontmoetingen tussen twee personen. *Splayed Mind Out* zit er vol van: een meisje leunt met het voorhoofd tegen de keel van een jongen, ze blaast - het lijkt op nadrukkelijk ademen-, haar armen bewegen op en neer langs haar diagonaal gestrekte lichaam; een meisje gaat onder de arm van een jongen staan (haar hoofd in zijn okselholte gesteld) en beweegt zijn arm op en neer - als de arm van een oude pomp. Schijnbaar willekeurige handelingen, opvallend door hun betekenisloosheid, die ze iets van een grap geven. Maar de grap is grotesk, want de betekenisloosheid niet ultiem.

Hoewel de invulling ervan tot een onherkenbaar uiterste is gedreven, toch blijft de *notie* van een code die het sociale verkeer beregelt duidelijk aanwezig. Alleen ontbreekt de *juiste* code om de (sociale) beelden te ontcijferen en bengelen ze voor de ogen van de toeschouwer als tentaliserende paradox: hoe een beeld te vinden om een beeld te omschrijven dat bij voorbaat dat beeld al onklaar heeft gemaakt door het voorbij de grenzen van de bruikbaarheid te drijven?

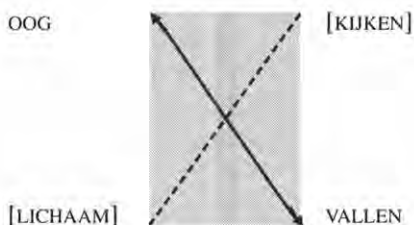
Laat ik trachten aan de paradox te ontkomen door hem te illustreren met een parabel van Baudrillard:

Ainsi l'histoire cruelle de cette femme à qui un homme écrit une lettre enflammée et qui lui demande en retour: "Quelle part de moi vous a le plus séduit?" Il lui répond: "Vos yeux", et il reçoit en retour, enveloppé dans un paquet, cet oeil qui l'a séduit.²⁴

De parabel kan enkel werken door de allusie op een code die wordt doorbroken. Deze vrouw, aan gene zijde van haar eigen verlangen, heeft elk gevoel voor metaforische afstand verloren, aangezien zij het raadsel dat elke metafoer inhoudt, samen met haar verlangen heeft 'opgelost'. Baudrillard zinspeelt op het metaforische web dat aan de horizon van deze catastrofe opduikt:

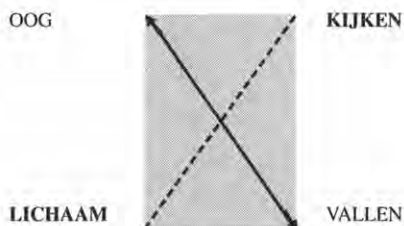
Elle perd un oeil, mais lui perd la face - comment pourra-t-il désormais "jeter un oeil" sur une seule femme sans craindre de le recevoir en retour.²⁵

'Een oogje laten vallen (op iemand)', berust op de substitutie van een 'scopische' realiteit door een 'fysieke', waarbij telkens één lid van twee paren aan het gezicht wordt onttrokken:



Op die manier wordt metaforisch gezinspeeld op het (fysieke) gevoel van des-

oriëntatie dat het verliefde kijken kan teweegbrengen - en wordt, zou Foster betogen, tegelijk de materialiteit van het verliefde lichaam gemaskeerd (de uitputting door het gebrek aan slaap en eten, het koude zweet bij het zien van de geliefde...). De 'oplossing' van de vrouw bestaat uit een omkering - niet zozeer een 'omgekeerde wereld' waarin de sociale orde 'met de voeten wordt getreden', maar letterlijk: zij zet de metafoor op zijn kop door 'een blik te wisselen' die de sluimerende termen volledig aan het licht brengt. Het vacuüm van haar verlangen oefent op de metafoor een (zuig)kracht uit die de chiasische substitutie in elkaar doet vallen en van het KIJKEN een radicale LICHAAMSact maakt. De metafoor wordt opgelost (en lost op) met behulp van een wrede metonymische deconstructie: door de man haar oog te schenken, schenkt ze het tevens, als *pars-pro-toto*, terug aan het lichaam waaraan de metafoor het probeerde te onttrekken.



Die laatste, metonymische strategie brengt ons terug bij Meg Stuart (misschien kunnen we de geïsoleerde lichaamsdelen van haar dansers in het licht daarvan 'lezen'). Veel van haar beelden berusten op dergelijke 'opgeloste' metaforen. Vandaar de paradox, en de discutabele omweg van het voorbeeld: wat we te zien krijgen is niet de oplossing, maar het moment juist daarna, waarop de oplossing onomkeerbaar is geworden.

5. The End of the Tail/The Tale Revis[it]ed

De Boeck betreft tenslotte ook Jacques Lacan bij de theoretisering van het metonymische proces als emancipatorische kracht:

Lacan en Derrida geloven niet in de éénduidige hiërarchie van *signifié* en *signifiant*, als zou een teken ons rechtstreeks doorverbinden met zijn betekenis. Betekenis wordt geproduceerd in het proces van verwijzen dat in se eindeloos is. Het kent een metonymisch karakter: a verwijst door naar b,

b naar c, enzovoort... De betekenis wordt steeds uitgesteld, opgeschoven, omdat met elk willekeurig element opnieuw verbonden een andere context kan worden [sic] die dan weer - bijvoorbeeld middels citaten - refereert aan nog andere dingen. Verschuiving is het centrale procédé.²⁶

Het is evenwel de vraag of de 'metonymic axis' die in het Lacaniaanse blikveld opdoemt, zich probleemloos laat inpassen in een verhaal waarvan de plot steunt op een bevrijdende (metonymische) beweging, op het afrukken van het (metaforische) masker waarachter het 'echte' lichaam schuil gaat. Wanneer we 'at the end of the tale' (Bhabha) onze blik opnieuw op de beginscène van *Splayed Mind Out* richten, zal die in elk geval lijken te pleiten voor een iets genuanceerdere lectuur van de metonymische verschuiving, één die het masker, als mime-tisch construct, voor lief neemt.

In "L'oeil obturé ou la verrue dans le portrait" analyseert Chaké Matossian op een uitdagende manier het iconografische topos van de puist. Ze ziet de afwijkende opeenhoping van huid, "une série de couches de peau durcie qui se développe par contiguïté verticalement et horizontalement", als metonymische *marker* van het masker. Het is *scar tissue*, zij het niet als herinnering aan de nederlaag die elk gevecht met een fnuikende orde oplevert, maar als resultaat van een bijna instinctieve overgave aan de omgeving²⁷.

Ook bij Lacan zelf verschijnt de metonymische beweging *in* het spel van mimesis en maskerade - en niet, als bevrijdende antithese, *ertegenover*. Vergelijk bijvoorbeeld "La schize de l'oeil et du regard" (in "Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse") met de analyse van Matossian. In deze tekst wordt onder meer ingegaan op "[le] phénomène [...] dit du mimétisme". Hierover zijn, aldus Lacan, al heel wat absurditeiten verkondigd. Met name de stelling dat mimicry-verschijnselen louter een (evolutionair) voordeel in de *struggle for life* betekenen, wordt door de feiten geloogenstraf: onderzoek heeft aangetoond dat vogelmagen evenveel 'beschermd' als 'onbeschermd' insecten bevatten. Belangrijker dan de vraag naar het waarom van de *mimicry*, is, nog steeds volgens Lacan, het probleem van de precieze werking ervan:

Il faudrait que nous puissions concevoir par quels circuits cette force pourrait se trouver en position de maîtriser, non seulement la forme même du corps mimétisé, mais sa relation au milieu, dans lequel il s'agit soit qu'il se distingue, soit au contraire qu'il s'y confonde.²⁸

Meer bepaald waar het gaat om vormen van mimicry die de illusie van een oog oproepen (zoals bij sommige vissen), dient de precieze verhouding tussen (oog)vlek (van de prooi) en oog (van het roofdier) te worden vastgesteld. Maakt de vlek met andere woorden indruk door haar gelijkenis met het oog, of is het oog enkel gefascineerd door haar relatie met de vorm van de vlek?

Bhabha heeft het in verband met Lacans "rhetoric of camouflage and combat" over een "attempt to skewer the subject on the metonymic axis of desire [...] so that the subject's mode of being placed in the world of social significance is, like camouflage, at once verywhere and nowhere, deterritorializing and terrorizing"²⁹. Een gelijkaardige "metonymic axis" vinden we ook bij Matossians subject: "Suivant la ligne métonymique, le moi apparaît comme un recouvrement de successif de peaux, il croît par épaisseur."³⁰ - vergelijk alleen al Lacans verschuivingen binnen het gezichtsveld, waar "quelque chose glisse, passe, se transmet, d'étage en étage"³¹, met Matossians "fragments successifs", haar "accumulation de parcelles".

De *common ground* van Lacan en Matossian is die waarbinnen hun beider bewegingen elkaar ontmoeten in één overkoepelende beweging van zelfverlies (bij Lacan "deterritorializing and terrorizing"; volgens Matossian een "absorption", een "perte de soi"); het is de vector van een metonymic axis die de grenzen wist, zodat het verschil tussen individu en omgeving achterblijft als louter graadsverschil binnen één en dezelfde 'dermatologische' verschuiving. Uitgaande van Lacans voorbeeld kunnen we een dergelijke beweging misschien nog het best illustreren met (de figuur van) een vis die in de staart van zijn prooi bijt en zijn eigen oog verslindt - de paradox van een wel heel tactiel *trompe-l'oeil* (of de tragiek van een ironisch *pars-pro-toto*).

De stroboscoop uit *Splayed Mind Out* sorteert een vergelijkbaar effect; de werking ervan berust niet zozeer op het plotse afleggen van de camouflage, maar volgt eerder uit de ontologische erkenning van de mimicry - als realiteit en materialiteit. De choreografie van Meg Stuart breekt uit de "pulsion scopique" (Lacan) van het stroboscopische licht te voorschijn als Matossians puisten: beelden die "par fragments successifs, par accumulation de parcelles" (of met Lacan: "d'étage en étage") verder worden gestuwd, tot ze, over de grens van de leesbaarheid, uitbreken als "verrues", als beelden die de onleesbaarheid zelf problematiseren en het probleem van de ver-beelding markeren.

Bevoorrechte getuige is dit keer de toeschouwer, wiens blik wordt gevangen

door de tantaliserende mimicry die hem verschalkt - maken de 'lichtvlekken' indruk door hun gelijkenis met het oog, of is het oog enkel gefascineerd door haar relatie met de functie van het licht? De stroboscoop uit *Splayed Mind Out* is meer dan tekenend voor die beweging, net als de al even legendarische openingsscène van *Disfigure Study*: een paar voeten duikt op uit het donker, vervolgens een strekende hand, even later een kussende mond. In beide gevallen hoeft de blik niet meer af te tasten, te focussen, op te delen; het licht snijdt het lichaam op zijn maat en houdt hem zelfstandig geworden lichaams-delen voor, lichaams-details als het ware, die hem een aporetische doorn in het oog zijn:

Telle serait en ce sens l'aporie du détail, l'aporie de toute connaissance approchée de la peinture: [...] le regard proche n'arrive qu'à délier le matière et la forme et, ce faisant, malgré lui, il se condamne à une véritable tyrannie du matière. Tyrannie qui vient aussi ruiner l'idéal descriptif lié à la notion commune du détail: le regard approché n'y conduit plus que brouillage, obstacle [...].³²

NOTEN

- 1 Homi K. Bhabha, "Mary. Mary. Quite Contrary: on 'Gloria Patri'", in: *Mary Kelly*, London: Phaidon, 1997, p. 88.
- 2 Voor *Splayed Mind Out / Insert Skin #3* werkte ze samen met videokunstenaar Gary Hill. Vroegere partners in het project, dat zich uitstrekt over enkele jaren, waren Lawrence Malstaff (de solo *Insert Skin #1 / They live in our breath*, gedanst in een installatie van Malstaff) en designer Bruce Mau (*Insert Skin #2 / Remote*, gemaakt op bestelling van Baryshnikovs White Oak Dance Project).
- 3 Dominique Van Besien; "Een voorstelling is meer dan aan elkaar geplakte ideeën", *De Morgen*, 17 november 1997.
- 4 Rudi Laermans introduceert de term om te verwijzen naar het bijzondere werkproces dat aan elke voorstelling voorafgaat: "[...] ze vertrekt van 'physical paradoxes', van zinnen die een ogenschijnlijk onmogelijke fysieke situatie beschrijven: "embracing without contact" [...], "dansen met een onbeweeglijk lichaam" (een mogelijk motto voor haar hele werk). Haar dansers vinden het uitbeelden ervan vaak erg moeilijk. Maar alleen door het creëren van fysieke conflictsituaties kunnen volgens haar spanningsrijke, fascinerende beelden ontstaan, beelden die ertoe doen en de blikken van de toeschouwers vasthouden, verankeren, fixeren. Of ze creëert 'physical paradoxes' door haar danser met enigszins extreme, maar lang niet ongewone lichaamstoestanden te confronteren: je adem inhouden tot je longen barsten, jezelf "doodkietelen", je kleren behoedzaam uittrekken als je lichaam drijfnaat is van het zweet [...]. Regelmatig provoceert ze haar dansers, alweer met het oog op het opwekken van

spanningsgeladen bewegingen of gebaren: "Benoit houdt er niet zo van met z'n hoofd te schudden, dus laat ik hem dat juist wél doen in de openingsscène van *No Longer Readymade*." De 'physical paradox' schuilt ditmaal niet in een algemene fysieke onmogelijkheid, maar in het feit dat een welbepaald lichaam een beweging wordt opgedrongen die dat lichaam als (fysiek) onaangenaam ervaart." (Rudi Laermans en Pieter T'Jonck, *Esbracejar/Physical paradoxes*, Leuven: Klapstuk, 1993, p. 19.)

5 Ik citeer hier Susan Foster.

6 Mark Franko, *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 16.

7 ibid.

8 Franko, p. 23.

9 Het zuiver kinetische nulpunt van de *figura* is al even illusoir als zijn semiotische neutraliteit. Een groot deel van Jan Fabres theaterwerk onderzoekt (ontmaskert) precies dat aspect van het (over)geconditioneerde lichaam: "In de openingsscène van *The Sound of one Hand Clapping* ging Fabre nog een stap verder in het tegen elkaar uitspelen van lijf en (dans)lichaam, spontane lichaamsreacties en totale discipline, reële kwetsbaarheid en ideale volmaaktheid. Gedurende zo'n twintig minuten stonden de dansers ter plaatse; zeven à acht minuten lang heerste pure onbeweeglijkheid, vervolgens werden de armen heel langzaam op en neer bewogen. Deze toestand van quasi-rust werd enkel onderbroken door twee onverwachte pirouettes van één van de mannelijke dansers. Alweer bleek dat rust dodelijk is voor discipline. Zelfs de dansers van het Ballet Frankfurt, die nochtans tot de wereldtop behoren, konden het uit militaire parades overbekende "ter plaatse, halt!" niet zonder minieme afwijkingen volhouden." (Rudi Laermans. "In de herhaling toont zich de meester. De 'Danse Macabre' van Jan Fabre", in: *Dans in Vlaanderen*, Brugge: Stichting Kunstboek, 1996, pp. 180-82)

10 Het choreografische equivalent daarvan komt pas in het midden van de zeventiende eeuw volop tot uiting. De 'schrijdende' bewegingen uit de (vroege) renaissance dans - niet toevallig 'danse basse' of 'danse horizontale' genoemd - ruimen geleidelijk aan plaats voor de verticaliteit van de 'danse haute' of 'danse verticale'. De hogere klasse distancieert zich uiteraard niet louter 'motorisch' van de sociale 'andere'. Kledij en aanverwante opsmuk maken een even essentieel onderdeel uit van de manier waarop sociale status tot uitdrukking wordt gebracht - en ook dat drukt een stempel op de choreografische vorm (en norm): aangezien barokdansen werden uitgevoerd in gewone kledij (hoepelrokken, zware pruiken en hakken) die de bewegingsvrijheid aanzienlijk beperkte, kwam men niet tot de zweefsprongen uit het Romantische ballet - de 'batterie', een sprong waarbij de benen elkaar aantikken, was bovendien een mannelijk voorrecht (ondanks het feit dat ook zij hakken droegen, bood hun 'kostuum' meer ruimte voor virtuositeit). Pas met de opkomst van tutu en maillot in de negentiende eeuw ligt de weg naar (romantische) virtuositeit helemaal open. (Bovendien werd de verticaliteit van het romantische ballet nog extra in de hand gewerkt door een andere technische vernieuwing, de 'spitzen' (of 'pointes'), voor het eerst gebruikt door Marie Taglioni (1832) in *La Sylphide*.)

- 11 Franko, p. 23.
- 12 Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit, 1972, pp. 377-78.
- 13 Christoph De Boeck, "Rosas: het achterland. De ontwikkeling van een dansgezelschap", *Documenta*, 14 (1996), nr. 3, pp. 145-172.
- 14 Susan Foster, "Choreographing History", in: Alexandra Carter (ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*, London: Routledge, 1998, p. 181.
- 15 *ibid.*
- 16 De Boeck, pp. 158-161.
- 17 Uiteraard berust ook het 'onophoudelijke' effect van een dergelijke slinger op een optische illusie, op de simulatie van nul luchtweerstand door een aan het oog onttrokken magneet.
- 18 De Boeck, p. 148.
- 19 De Boeck, p. 155 - de cursivering is van mij.
- 20 De Boeck, p. 165.
- 21 De Boeck, p. 166.
- 22 Rudi Laermans, *Schimmenspel. Essays over de hedendaagse onwerkelijkheid*, Leuven: Van Halewijck, 1997, p. 186.
- 23 De Boeck, p. 166.
- 24 Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*, Grasset & Fasquelle, 1983, p. 136.
- 25 Baudrillard, p. 137.
- 26 De Boeck, p. 155.
- 27 cf. Chaké Matossian, "'L'oeil obturé' ou la verrue dans le portrait", in: *La part de l'oeil*, 4, pp. 43-56, alsook Sami-Ali, *Le visuel et la tactile. Essai sur la psychose et l'allergie*, Paris: Dunod, 1984, waaruit ze citeert.
- 28 Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris: Seuil, 1973, p. 86.
- 29 Bhabha, p. 92.
- 30 Matossian, p. 53.
- 31 Lacan, p. 85.
- 32 Georges Didi-Huberman, "L'art de ne pas décrire. Une aporie du détail chez Vermeer", in: *La part de L'oeil*, 2, p. 102.